

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Филозофски факултет
Институт за историја на уметност со археологија

МАГИСТЕРСКИ ТРУД

Тема:

**Митските аспекти во светската и македонската
современа уметност**

Кандидат:
Јованка Попова

Ментор:
Проф. д-р Владимир
Величковски

Скопје, 2016

СОДРЖИНА

ВОВЕДЕН ДЕЛ	5
1. МИТОТЕМА	7
I ДЕЛ	
1.1 РЕЗОНАНЦИ НА АРХАИЧНОТО	13
а) Постимпресионизам, фовизам и набизам	14
б) Експресионизам	16
1.2 СТИЛСКИ ПРИМИТИВИЗАМ	25
а) Експресионизам	26
б) Апстрактна уметност	28
в) Кубизам	30
1.3 МИТОЛОШКА НАРАЦИЈА	33
1.4 МОДЕРНАТА И НАРОДНАТА УМЕТНОСТ	34
1.5 НОВ ПРИМИТИВИЗАМ	37
1.6 ИАКО Е НОЌ	
а) Експресионизам	38
б) Нова објективност	41
в) Надреализам	41
г) Симболизам	42
1.7 АНИМИЗАМ	
а) Магиски витализам и дадаизам	44

1.8 ВРАТИ НА ПЕРЦЕПЦИЈАТА

а) Надреализам	48
б) Меѓу надреалното и фантастичното	51
в) Надреализмот и племенската уметност	53

1.9 ШАМАНИЗАМ

55

1.10 НОСТАЛГИЈА ЗА БЕСКОНЕЧНОСТА

а) Минимал арт и концептуална уметност	60
--	----

1.11 ГОЛЕМАТА ИНИЦИЈАЦИЈА

а) Ленд арт	70
б) Феминастичко уметничко движење	75

1.12 ОБРЕДИ

76

а) Уметноста на перформансот	77
------------------------------------	----

II. ДЕЛ

2.1 АРХАИЗМОТ ВО МАКЕДОНСКАТА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ

а) Сликаство	86
б) Скулптура	97

2.2 ПОД РАСПЕТИЕ

(за творештвото на Никола Мартиноски)	105
---	-----

2.3 СВЕТО И ПРОФАНО

(во творештвото на Томо Шијак)	114
--------------------------------------	-----

2.4 ЕРОС И ТАНАТОС

(Анета Светиева)	125
------------------------	-----

2.5 СВЕТЕЦ	
(Петар Мазев)	132
III ДЕЛ	
ЗАКЛУЧОК	140
КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА	144

ВОВЕДЕН ДЕЛ

Врската помеѓу уметничкото творештво и духовната неизвесност се манифестира во сите големи религии. Како карактеристична особина на човековиот вид, творбата која денес условно ја нарекуваме „уметничка“ се појавува уште во праисторијата во тесна поврзаност со човековата засегнатост за прашањата – „кои сме, од каде доаѓаме и каде одиме.“¹ Сепак, почнувајќи од осумнаесеттиот век, на Запад започнува да се забележува голема трансформација во односот помеѓу уметноста и религијата. Реформацијата, подемот на капитализмот, идеалите на просветителството, „величењето“ на разумот и растот на градовите и индустриската револуција придонесува за она што Макс Вебер ќе го нарече големо "разочарување во светот."

Во исто време, чувството на повлекувањето на божественото, изјавата на Ниче за смртта на Бог, напредокот на науката, појавата на психоанализата и зголеменото влијание на марксизмот, доведува до преиспитување на улогата на човекот во еволутивниот процес, а со тоа и на неговиот однос кон религијата. Оваа фаза на скептицизам присилно го навестува и зачетокот на модерната уметност, но иако долгиот процес на секуларизација на општеството ги избавува уметниците од нивната подреденост на црквата, кризата на религијата воопшто не значи исчезнување на метафизичкото преиспитување. Следствено на тоа, голем дел од современата уметност своите корени ги наоѓа во немирите придружени од загубата на конвенционалните верски верувања, во насока која продолжува да негува развој на нови современи форми.

¹ „Од каде доаѓаме? Кои сме? Каде одиме?“ е наслов на едно од најпознатите дела на сликарот Пол Гоген. Насловот на сликата е инспирирана од Гогеновиот учител по веронаука од младешките денови Felix-Antoine-Philibert Duranlou, епископ на Орлеан. Иако Гоген искажувал отворен став против свештенството, овие три фундаментални прашања, на кои Дупанлуп се обидува да одговори преку катехизмот, се врежале во неговата меморија. Во ова дело, насликано на Тахити, Гоген ја претставува Едемската градина, поистоветена со исконското опкружување на Тахити за време на неговиот престојот таму. Гоген верува дека во оваа "тропска рајска градина", како што ја нарекол, „престојува“ Жан-Жак Русовиот "благороден дивјак", во состојба на невиност во која човекот живее во хармонија со природата и универзумот со цел да ги открие основни вистини за сопствената егзистенција.

Земајќи ја во предвид историјата на уметност на дваесеттиот век, истражувањето претендира да укаже на начините на кои уметноста продолжува да сведочи, на често неочекувани начини, за постоењето на она што е зад појавното барајќи го своето место во секуларизираниот свет, од позиција на профан придвижувач на неизбежната потреба за издигнување над секојдневното. Оттука, намерата на ова истражување е да покаже дека значителен дел од модерната уметност своите корени ги има во ваков тип на мисловни преокупации. Негова цел истовремено е да ја преиспита засегнатоста со овие прашања во дваесеттиот век, да покаже како овие преокупации продолжуваат да поттикнуваат развој на нови современи уметнички форми, и на кој начин истите можат да бидат од голема важност за разбирањето на модерната уметност.

Истражувачкиот процес вклучува методологија базирана на интердисциплинарен метод, кој комбинира методи специфични за историјата на уметноста, антропологијата, филозофијата, социологијата, историја на верувања и религиските идеи; дијахрониски и синхрониски компаративен метод, кои овозможуваат споредба на различни културни феномени кои потекнуваат од различни историски периоди, и компарација на културни феномени кои потекнуваат од различни култури кои егзистираат во исто време.

Една од целите на истражувањето во случајов е, со помош на анализи и интерпретација на примери од визуелната уметност, да се развијат методи кои се повикуваат на структурните основи на митската претстава, и на тој начин, да послужат како средство за интерпретирање на дела од визуелната култура.

Истражувањето е организирано во тематски целини кои сукцесивно ги испитуваат главните естетски и духовни преокупации во дваесеттиот век. Секоја од деветнаесетте теми прави преглед на творештвото на соодветно избрани уметници и претставува и анализира избрани дела од модерната, со што аргументирано ја потврдува продолжената актуелност на овие прашања.

1. МИТОТЕМА

Митотворештвото го содржи само несвесно уметничкиот принцип, така што кога станува збор за митот, не може да се зборува за вистински уметнички постапки, за средства за изразување, за стил и слични атрибути на уметничкото. Но, на митовите им е својствено претворањето на општите претстави во сетилно-конкретна форма т.е истата онаа сообразност којашто и е својствена на уметноста и којашто таа ја наследила од митологијата. Најстарата митологија во вид на некакво синкретично единство во себе содржи зародиш не само на религијата и најстарите филозофски поимања (кои навистина настанале во текот на совладувањето на митолошките начела) туку и уметноста. Уметничката форма од митот го наследила и конкретно-сетилниот начин на воопштување, и самиот синкретизам. Уметноста, во својот развој долго време користела традиционални митски предлошки за остварување на уметнички израз. Освен тоа, оваа поврзаност добива посебна смисла во врска со свесното „посегање“ кон митологијата од страна на уметниците на XX век., обично како кон „орудие“ за уметничко организирање на материјалот и како средство за изразување на вечните архетипски или одредени национални културни обрасци.²

Понекогаш, дефиницијата за митот изгледа исто толку тешка за интерпретација како и самиот мит. Грчкиот термин *mythos* во буквален превод значи приказна, со која античките култури се служеле за да ја потврдат смислата на сопственото постоење и пошироко, на светот околу нив. Подоцна, филозофијата на просветителството во голема мера ја преиначува улогата на митот, прогласувајќи го за антитеза на рационалните и емпириски методи за пренесување на значење. Митот почнува да се поврзува со суеверие или непопуларно верско уверување, а перцепцијата за митот го менува своето значење - од она што разоткрива, кон нешто што наведува на погрешно значење. Како форма на дискурс, митот може да коегзистира, да се проткајува, па дури и да биде комплементарен со други форми на репрезентација. Како приказна, тој може да ја позајми формата и емоционалната текстура на интерпретативни форми кои инаку би можеле да имаат недостаток од

² Е. М. Мелетински, *Поетика на митот*, Табернакул, Скопје, 2002, стр. 5.

овие димензии. Една од причините за разидување на неговото значење може да биде скриено во неговата двојната функција: поетска или наративна од една страна и експлицитаторна или когнитивна, од друга.

Повеќеаспектноста на митот донекаде се должи на промената на значењето на оригиналниот грчки збор *mythos* од говор кон (измислена) приказна - наратија. Веројатно објаснувањето кое одговара на прашањето - зошто митот преживеал до денес - е неговата способност да се одржи како приказна. Другата опција е неговата способност да опстои како когнитивен елемент кој се однесува на оној дел од митот кој користи за да се објасни светот. Митот може да биде разгледуван и како проширена метафора. Како и метафорите, тој помага да се здобие со смисла нашето искуство во културата и социјалната сфера, како и да ги организира различните начини на концептуализирање на нештата во истата. Негова функција е да го натурализира производот од културата, со други зборови, да направи доминантните културни и историски вредности, ставови и верувања да изгледаат природни, прифатливи, очигледни, безвременски, и на тој начин, објективни и вистинити за начинот на кои ги рефлектираат нештата.

Во случајот на поврзаноста на митот со визуелната уметност, може да разликуваме најмалку две негови манифестации: од една страна интерпретација преку неговото класично значење, и од друга страна преку повикување на феномени кои во визуелната култура се манифестираат преку општествените сегменти, а за кои се чини дека се повикуваат на митска матрици.

Тенденциите за повикување кон или „асимилација“ на митското, архаичното во културата е склоп од идеи чии почетоци датираат од времето на просветителството, од 18 век, што коинцидира со почетокот на периодот на европската колонијалистичка експанзија. Колонијализмот всушност лежи во суштината на теориите за архаизмот односно „примитивизмот“. Колонијалистичките потфати во 18 и 19 век претендираат кон „бегство“ кон култури кои се нови за западот.³

Интересот за митот во уметноста на XX век делумно се засновал на новиот апологетски однос спрема митот како движечки и вечно жив принцип прокламиран

³ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 7.

од филозофијата на животот (Ниче, Бергсон), психоанализата на Фројд и Јунг, како и на новите етнолошки теории кои во голема мера го продлабочиле сфаќањето на традиционалната митологија (Фрејзер, Малиновски, Леви-Брил, Касирер и др.). Тие на митологијата веќе не гледаат како на начин за задоволување на љубопитноста на првобитниот човек, туку како на „свето писмо“ тесно поврзано со обредниот живот, а чија прагматична функција е регулирање и одржување на одреден природен и социјален поредок. Кризата на буржуаската култура, сфатена како криза на целата цивилизација, разочарувањето од позитивистичкиот рационализам и еволуционизмот, либералните концепции на општествениот напредок, недовербата кон историјата, шокот предизвикан од првата светска војна кој го засилил чувството на несигурност, се некои од повеќето фактори кои придонеле за појавата на митологизмот како модернистичка манифестација. Уверувањето на претставниците на западноевропската интелигенција дека под тенкиот слој на културата дејствуваат вечните уривачки и творечки сили, предизвикани од општествената нестабилност, и стремежот да се напуштат општествено-историските и просторно-временските рамки е еден од факторите кој придонел за условен премин од реализмот на XIX век кон модернизмот. Митологијата, поради својата исконска симболичност, станала згодна подлога за опишување на вечните обрасци на општественото однесување и основните закони на општествениот и природниот космос. Следствено на тоа, митологизмот од XX век е појава поширока од модернизмот и неговата анализа подразбира анализа на голем број дополнителни фактори и аспекти.⁴

Во релација со модерната уметност, терминот „архаизам“ е користен за да опише тенденции кои се очигледни во голем дел од нејзиниот развој, почнувајќи од симболизмот, експресионизмот, арт нуво-то, надреализмот, американскиот апстрактен експресионизам итн., па сè до скорешните уметнички практики. Ова, на почетокот, особено се однесува на уметниците кои твореле во Германија, Франција и Русија, во чии дела се појавуваат најраните и најочигледни манифестации на митското, како и кај уметници од источна Европа, Скандинавија и северна Америка

⁴ Е. М. Мелетински, *Поетика на митот*, Табернакул, Скопје, 2002, стр. 7.

кои покажуваат свои специфики и интереси кон оваа проблематика.⁵ Митската интерпретација како влијание се појавува во делата на надреалистите и дадаистите чии дела немаат очигледна директна поврзаност со архаичната уметност – нивниот митски пристап се огледа во уметничкиот интерес за митскиот начин на размислување и поглед на свет.⁶ Од средина на 60-те бунтот против апстракцијата и минимализмот во уметноста наведува голем дел од авангардните американски уметници во потрага по нови начини на истражување кои не се ограничуваат на затвореноста на галерискиот простор. Обновениот интерес на современиот уметник за природните процеси повторно се должи на анксиозноста предизвикана од современата цивилизација која поставила бетон помеѓу човекот и земјата. Ленд-артот, концептуалната уметност и перформансот му даваат важност на процесот на изведба во уметничкото дело во кој галериските врати се отвораат и овозможуваат природата и секојдневниот живот да навлезат во неа, а уметноста да излезе на улиците и отворениот простор. Овој потфат насочен кон дематеријализација на предметот иницирал голем број на нови истражувања и интереси во експерименталната уметност. Многу од овие уметници истовремено ги проучувале познатите архаични култури и митски обрасци. Анализата на природните процеси во комбинација со проучувањето на археолошките откритија се елементи кои нашле примена при дефинирање на спецификите на њујоршката модерна скулптура на пример.⁷

Сепак, како што напоменавме, за разлика од уметничките правци, „митологизмот“ не значи единствен стил, правец или уметничка група која се јавува во одреден историски момент, туку соединува различни уметнички реакции и идеи во склоп на еден временски период. Појавата на митското во модерната уметност обично е разгледувано во контекст на уметничката употреба на архаични артефакти кои служат како модели за развој на модернистички дела. Важно е да се каже дека митскиот аспект опфаќа многу повеќе отколку едноставно формално превземање на елементи од претходните епохи. Стилското искористување на

⁵ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 9.

⁶ *Ibid.*, стр. 7.

⁷ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*, Pantheon books, New York, 1983, стр. 5.

архаични елементи може да биде поврзано и со влијанието на архаичната уметност и митската перцепција како симболика за одреден уметнички процес. Важен преседант кој лежи во основата на модерната уметност не е само архаичната уметност, туку и уметничките идеи за природата на креативниот процес заслужни за тие форми. Митската творба е инстинктивна. Таа не се врзува за уметнички конвенции и историја, и е блиска до фундаменталните аспекти на човековата егзистенција. Оттука, многу модерни уметници се трудат да ја доловат истата слобода на израз, онака како што тие ја разбираат, преку сопствени креативни методи.

Кога уметникот ќе покаже интерес за архаичен предмет, производ на митската мисла, тој неизбежно ги носи и сопствените предзнаења, предрасуди, ставови и идеи за архаичната култура. Во контекст на модерната уметност, обично станува збор за посочување кон одредена група која не припаѓа на западното општество, погледната низ дисторзираните леќи на западната конструкција за архаичното. Интересот кон митското и архаичното често посочува кон одреден став на западот и не имплицира директен дијалог помеѓу западот и останатиот свет.⁸

Во европската уметност постои и фасцинација со егзотичниот објект кон што укажува и интересот за орнаменталното сликарство од 19 век, забележливо уште во делата на Матис. Европската мисла често географски ќе го лоцира митското и архаичното на територијата на централна и јужна Африка, Америка и Океанија. Тенденцијата и интересот за религијата, мистичното и народната уметност е исто очигледна, а различните манифестации и инспирации доаѓаат не само од Африка и Океанија, туку и од самиот западен свет кој препознава и сопствени примери за примитивното: селската популација, децата, душевно болните и жените. Оттука, митското се препознава низ многузначни, комплексни и често хронолошки неповрзани состави од идеи, што укажува на тоа дека ниту е можно, ниту пожелно да се дискутира за неговата појава во модерната уметност во рамки на конвенционален хронолошки развој.⁹ Од особена важност е и

⁸ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 7.

⁹ *Ibid.*, стр. 11.

толкувањето на значењето кое модерните уметници го извлекуваат од архаичните артефакти и митскиот наратив, релацијата на предметот со делата од модерната, начините на кои тој предизвикува интерес, како и дефинирање на аспектите според кои митскиот предмет (и неговиот креатор) се разликуваат од актуелните современи доминантни дискурси. Според тоа, овој труд тежнее да ги идентификува и разјасни различните начини на кои архаичното е согледано и разбрано преку дела на уметници кои, некогаш спонтано, некогаш тенденциозно, почувствувале потреба да погледнат надвор од конвенциите на сопствената култура.

I ДЕЛ

1.1 РЕЗОНАНЦИ НА АРХАИЧНОТО

Контактот со останатите култури и запознавањето на европското минато, од 16 век па наваму, меѓу голем број уметници предизвикал извор на изразување на незадоволство од современото општество. Современиот човек кој припаѓа на цивилизирани и комплексни култури верува дека животот кој е поедноставен и помалку софистициран е попосакуван живот. Ова чувство на незадоволство низ следните векови се манифестира преку зголемениот интерес за егзотичните култури и предметите кои се нивен производ.¹⁰

Уметниците и критичарите започнале да го употребуваат терминот „примитивно“ во периодот од 1900 година до 1 св. војна, и тој се однесува првенствено на племенските култури во тоа време за кои важи терминот *sauvage*.¹¹ На почетокот на 20 век верувањата дека митската свест на архаичниот човек е предрационална или детска, била широко прифатена. Ова особено се согледува преку влијателните ставови на францускиот етнолог Лисиен Леви-Брил кој тврди дека племенските луѓе кои живеат во состојба на „примитивност“ поседуваат психолошки карактеристики од поинаков вид кои се разликуваат од оние на цивилизираните луѓе. Францускиот структуралист Клод Леви-Строс подоцна ја отфрла оваа категоризација, и митската мисла, во квалитативни рамки, ја поставува на паралелно рамниште со онаа на цивилизираните, но со тоа само ја реafirмира идејата за различен начин на митско мислење.

Самиот чин на повикување на изворите на митското и архаичното за уметникот значи прифаќање на општоприфатениот став за нешто кое треба да биде респектирано. Но, иако поклониците кон митското се повикуваат на архаичното,

¹⁰ Таква е на пример фасцинацијата со цивилизациите на далечниот исток, која се согледува во влијанието на јапонските естампи во голем дел од експресионистичките слики или дизајнот на арт нуво, а следствено на тоа и фасцинација со таканаречените култури на Африка, Северна Америка и Океанија.

¹¹ Терминот често реферира и кон делатаните рани италијански учители Чимабуе, Џото, Мазачо во 14 и 15 век, уметници кои се сметаат за претходници на уметнички развој кој високо развојно ниво на стилски развој и перфекција достигнал во периодот на високата ренесанса, препознаен особено преку делата на Рафаел и Микеланџело на почетокот на 16 век.

кое им служи како алатка или потврда за проектирање на современи културни или социјални промени, ова повикување секогаш се однесува, односно го олицетворува само западот, никогаш не станува збор за целосно заменување на аспектите на културата во кои архаичното се рефлектира во самото архаично.¹²

Незадоволството на современиот уметник „примитивист“ се манифестира низ различен вид и степен на носталгија. Наместо да ја визионизира идеалната слика за светот во сегашноста, тој постојано се навраќа кон минатото, или пак дава визија за иднината каде истата ќе завземе форма на утописки сон за првобитната состојба на невиност.¹³ Оттука, преку „ритуализација“ овие уметници во творештвото ќе пројават тенденција за повторно воспоставување на врска со изгубениот рај-природата. Постојат два начини за достигнување на истото: преку инспирација од природата, и вториот, преку потрага по инспирација во творештвото на минатите епохи (творење според првичен модел).

а) Постимпресионизам, фовизам и набизам

И двата начина се воочливи во делото на **Пол Гоген** (Paul Gauguin) кој ќе го навести митското навраќање кон почетоците и е пример за модерен уметник „примитивец“.¹⁴ Неговото решение е напуштање на модерниот начин на живеење и бремето кое го носи западната култура и свртување кон едноставноста карактеристична за архаичните култури. Гогеновите претстави од Тахити, претставуваат обид да се реконструира имагинарното „загубено време“ од пред европските освојувања на островот.¹⁵ Урбаната цивилизација не поседува одлики на едноставност и наивност, современиот автор го губи инстинктивното

¹² Африканските артефакти кои можат да се видат на некоја од изложбите на Пикасо, на пример, се претставени не како нова форма на сензација, туку како еден вид психо-културно освежување на колективните мемории.

¹³ И митската претстава се поистоветува со еден вид навраќање во првобитното време, па со тоа и соединување со примордијалното од чиј образец се восприема вистинското знаење кое понатаму користи како модел за натамошно творештво. Слично е и со уметничкото дело – тоа овозможува доживување преку кое се потврдува дека и ние и делото му припаѓаме на оној хоризонт на општа свест што е претставен од самиот ликовен јазик уште од минатото и традицијата што во него се продолжува, [во] Иван Џефароски, *Уметничкото дело*, Култура, Скопје, 1998, стр.19.

¹⁴ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 24.

¹⁵ *Ibid.*, стр. 69.

чувствување, односно сите предуслови за вистински начин на творење. Затоа, тој на Пацификот, на Тахити, во потрага по праисконското, се свртува кон митологијата и народните приказни, верувањата преку кои се доаѓа до суштината на човековиот микрокосмос.¹⁶ Следејќи го примерот на Гоген, во последната деценија на 19 век, модерните уметници често се осврнуваат кон архаичните (митски) извори на Европа, за да пронајдат нови можности за ревитализација на западната уметност и култура. Некогаш тие се осврнуваат кон помалку комплексните култури на европскиот среден век, некогаш митското и архаичното го бараат кај специфични современи заедници - особено селаните и децата кои, со специфичните обичаи и начин на живот, им изгледаат како единствен „преживеан“ репрезент на архаичното историско минато.¹⁷

Гоген особено ќе повлијае на онаа група млади сликари кои ги слушале неговите предавања, фовистите и набистите, меѓу кои **Морис Денис** (Maurice Denis), **Пјер Бонар** (Pierre Bonnard), **Аристид Мајол** (Aristide Maillol), **Едуар Вијар** (Edouard Villard), а кои во духот на традицијата на симболистите ќе трагаат кон нов пристап во начинот на користење на религиозни мотиви и мистични теми.¹⁸

Одилон Редон (Odilon Redon), на пример, бил посебно инспириран од делата на Гоген, ориенталната уметност и јапонската графика. Природата, некогаш микроскопски набљудувана, ја преобразува во чудовишни кошмари, светови произлезени од извонредна сликарска фантазија. Не ретко обработувал и митолошки теми, обоени со чудовишни визији, или пак визуелизации на делата на одредени автори кои припаѓаат на романтизмот (еден албум со литографии посветил на Едгар Алан По).¹⁹

¹⁶ Лазар Trifunović, *Slikarski pravci XX veka*, Beograd, 1982, стр. 38.

¹⁷ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 21.

¹⁸ Пред нив, претставниците на симболизмот во сликарството, Одилон Редон, Гистав Моро и Пјер Пиви де Шаван ја подржувале Шопенхауеровата мисла: - „До реалното може да се дојде само по пат на интуитивно искуство кое е особено присутно во уметничкото дело“.

¹⁹ Arnason, H.H. *Istorija moderne umetnosti*, Beograd, 1975, стр. 71.

б) Експресионизам

И во творештвото на **Винсент ван Гог** (Vincent van Gogh), митскиот предок на експресионизмот, предмет на опсервација не била природата како таква туку тајните на вечниот процес, развојот и промените кои се дел од неа: - раѓањето, животот, смртта и повторното раѓање.²⁰ Повторно егзистенцијалист, не помалку отколку Гоген свесен за сериозната криза која е производ на оттуѓувањето од природата, вистинските вредности,²¹ реалноста во неговите рани дела е преслика на внатрешна вознемиреност предадена со темни тонови доведени до монохромиија. Потоа бојата ќе стане изразна сила, симбол на човечката судбина, самостојна реалност која во сликата нема да биде израз на пеколот во кој живее, туку посебен свет „визија на изгубениот рај составен од светлина и од илузии“, нов поредок со кој се борел против внатрешниот хаос и тешката депресија, судирот со средината.²²

Ернст Лудвиг Кирхнер (Ernst Ludwig Kirchner), **Ерик Хекел** (Erich Heckell), **Карл Шмит-Ротлуф** (Karl Schmidt-Rottluff), кои се претставници на групата „Мост“, во сликарството на Ван Гог нашле пример за творештво поттикнато од внатрешен нагон за експресија. Нивна карактеристика е користење мотиви од африканската уметност и минатите епохи. На темна палета ќе биде ограничен и изборот на бојата во нивните дела, резултат на психолошка проекција на личното чувствување за се што со себе носи почетокот на XX век, емотивна несигурност и духовно неспокојство, почеток на првата индустриска револуција која ја изменила структурата на големите градови.

Меланхолијата е подлогата врз која **Едвард Мунк** (Edvard Munch) и останатите сликари експресионисти²³ ќе ги насликаат своите кошмарски визији за човечката егзистенција, осаменоста, стравот од смртта, патењето. Материјалната природа не е во фокусот на нивното проучување туку природата на сопственото

²⁰ Arnason, H.H. *Istorija moderne umetnosti*, Beograd, 1975, стр. 41, 42.

²¹ Лазар Trifunović, *Slikarski pravci XX veka*, Beograd, стр. 38.

²² *Ibid.*, стр. 40, 41.

²³ Сликарството на експресионистите е во согласност со атмосферската даденост која владее во одреден момент па определено општествено случување, на одредена територија. Делото „Крик“ е пример за тоа, слика-огледало на дисхармоничната природа на еден субјект кој го загубил своето средиште.

битиствување - психолошката внатрешност која во делата ќе внесе силно издеформирани и демонско искривени фигури во клаустофобично опкружување. Човечките претстави - маски се гушат во сопствената реалност, хаосот на урбаниот живот во кој престојуваат го пренесуваат и во нивните дела, но не рационално туку чисто нагонски, импулсивно.

Обидот за бегството од урбаната средина, кое започнува со романтичарскиот интерес за природата, уште повеќе е засилен на почетокот на 20-от век, препознаен во делата на **Емил Нолде** (Emil Nolde). Неговата потрага по нерасипан, примордијален пејзаж, ќе го одведе надвор од градот, до неприпитомениот брег и мочуриштата во родното село во Данска. Пределот е турбулентен, полн со анимално присуство, обременет со живот, но и со постојана закана за неговите малечки жители.²⁴

Во експресионистичките слики со претстава на човечка фигура, речиси секогаш постои тенденција за спој со спиритуалната природа, што води кон избегнување на претстави со индивидуален карактер и обид за репрезентирање на архетипските состојби на битиствување. Во „Полулегната мајка со дете“ (1906) на пример, сликарката **Пола Модерсон-Бекер** (Paula Modersohn – Becker) која е една од важните претставници на експресионизмот, на набљудувачот му овозможува привилигиран поглед врз особено интимна претстава од интимна природна содржина. Физичката блискост на голата жена и нејзиното дете доенче сугерира конекција толку интимна како онаа која егзистира во пред-папочната состојба во развојот на ембрионот. Нивните идентитети трансцендентираат, служат за да се слави искуството на примордијалната врска.²⁵

²⁴ Како што самиот Нолде ќе рече: - „Се што е примордијално и елементарно ја заробува мојата имажинација. Неизмерниот немирн океан е сеуште во неговата елементарна состојба, ветерот, сонцето и свезденото небо, исти онакви какви што биле пред 50.000 години“. Така, во „Есенска вечер“ (1924) малото село на хоризонтот е претставено „приклетено“ помеѓу заглушувачката експанзија на небото и брегот.²⁴ Желбата да го искуси примордијалниот регион во периодот помеѓу 1913-14 година, води Нолде на пат кон Русија, далечниот исток и Нова Гвинеја. Во неговиот дневник тој го искажува стравот од деструкција предизвикана од колонијализмот, што резултира со загуба на вредните спиритуални вредности на примордијалните луѓе кои живеат во единство со природата, дел се од неа и од целиот универзум. Секогаш песимистичен за иднината според визијата на Европјаните, тој ја проектира неговата претстава за овие луѓе и нивната земја како начин на задржување на битот на примордијалното битие.

²⁵ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 141.

Експресионизмот во основа ја опфаќа Ничеанската идеја за креативноста која е со повеќе интуитивна отколку рационална природа, како и за уметничката креација која може да се изедначи со митската прокреативна потреба. Оваа идеја станува особено актуелна кон крајот на првата светска војна и се препознава во дела во кои космогенскиот и сексуален објект се стопуват во едно, како во делото на **Ото Дикс** (Otto Dix) „Бремена жена“ на пример, или пак преку дела кои прикажуваат утописки претстави на спиритуален наплив. Делата на уметниците кои биле поврзани со списанието „Der Sturm“ („Бура“) во Берлин, како што **Михаил Ларионов** (Mikhail Larionov) и **Марк Шагал** (Marc Chagall) често назначувале света присутност на архаичното, во смисла на атавистичко посегнување кон врската со космичкиот континуум. Суровиот, архаичен механички цртеж во Ларионовата „Пролет“ (1912) освен што ги индицира надворешните сезонски (и животни) циклуси, во исто време дава нагласок на модерното.²⁶

Сознанијата за архаичното на овие и останатите експресионисти, како **Оскар Кокошка** (Oskar Kokoschka) на пример, биле инспирирани од различни антрополошки расправи, почнувајќи со делото на Јохан Јакоб Бакофен (Johann Jakob Bachofen) „Матријакхат“ (1861), Џејмс Фрејзер (James Frazer) со „Златна гранка“ (1890), како и Ото Веинингер (Otto Weininger) и неговата радикална книга „Пол и карактер“ (1903). Во сите нив, исто како и во „космогониската“ драма на Кокошка „Убиецот надеж за жената“ (1909), препознатлива е тенденција за поништување на разликата меѓу космологиите и легендите на старите народи и современите племенски луѓе, и обид истите да се третираат на информативно ниво, односно како информација која подоцна ќе биде систематизирана и искористена преку теориите на Карл Густав Јунг за архетипот и колективното несвесно.²⁷ Култот кон природата²⁸ кој е препознатлив во повеќето од делата на членовите на

²⁶ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 141.

²⁷ *Ibid.*, стр. 142.

²⁸ Дека сите современи „примитивисти“, кои биле активни пред 1 св. војна, од Гоген до Пикасо, биле во потрага по „невин“, неизопчен поглед на свет кој го наоѓале во уметноста на племенските групи, старите култури и далеку-источните земји, како и европските селани и деца, станува очигледно и во алманахот на припадниците на „Синиот Јавач“ (Der Blaue Reiter), уредуван од Василиј Кандински и Франц Марк, во 1912 година. Есеите во алманахот биле пишувани од уметници а визуелно биле поткрепени со илустрации од француски, руски и германски авангардни уметници (Пабло Пикасо, Роберт Делоне, Василиј Кандински, Франц Марк и Наталија Гончарова) како и со примери на илустрации од племенска, ориентална и средновековна уметност, фолклорни

групата „Мост“ (Die Brücke) бил инспириран делумно од ниските трошоци за живот во руралната средина, но исто така и од современата европска опсесија со митот за селанецот како олицетворение на морални вредности, некорумпирани од софистицираноста и материјализмот на модерниот свет. Сепак, ова бегство во природата, подалеку од урбаните индустриски центри не треба да се смета за целосно реакционерство – идејата за привремено бегство од цивилизацијата често произлегува од претпоставка дека „митската“ ревитализацијата на културата може да произлезе единствено преку обид за регресија до „подиректни“ модели на живеење. Идеологијата која ги обединила уметничките заедници во Германија, околу 1890 година се карактеризира со одбивање на космополитизмот и нагласок на романтичното верување дека спиритуалниот интегритет и национална чистота може да се најдат само во селската средина и нејзините жители.²⁹

Овие тенденции на уметниците, членови на групата „Мост“, посебно во Дрезден (1905-1911) мора да се разгледува во склоп на поширокиот контекст на развој на современата германска култура која била задоена со движења кои прокламираат извесни враќања кон природата, почнувајќи од Космистите, Монистичка лига, и различни псевдо-филозофски системи инспирирани од филозофскиот витализам на Фридрих Ниче, до Германска младина и

принтови и витражи, слики од наивни сликари и детски цртежи. Репрезентирајќи ваков визуелен материјал Кандински и Марк овозможиле поставување на компаративни вредности меѓу детскиот цртеж и цртежите на Пикасо на пример; или пак споредби меѓу уметноста на Русо и Ел Греко кои припаѓаат на ист спиритуален правец. Аугуст Маке прави аналогии меѓу предмети и феномени од уметничкиот свет, природата и технологијата (египетската сфинга и бемката ставена на француската кокета, перките на пропелерот и опашот на коњот). Кандински пак, во неговиот есеј „За формата“ (Über die Formfrage) објаснува дека стилот е во релација и истовремено зависен од мноштво фактори на лично, индивидуално, и национално ниво, како и тоа дека ваквата поврзаност, наместо во спиритуалната содржина на тие форми, треба да се бара во реалноста - зад предметната појавност. Како што Кандински објаснува „тоа може да биде достигнато единствено преку создавање на слободни форми на внатрешна нужност“. Според Кандински, единствено необразованиот, „наивен“ уметник е оној кој успеал да ја сочувува виталноста, спонтаноста и експресивната перцепција, дури и низ најматеријалистичките епохи. Кога човек без академско образование, ослободен од објективното уметничко знаење ќе наслика нешто, тој никогаш нема да репродуцира единствено празна илузија....создаденото дело не е мртво, туку живо.

²⁹ До крај на 19 век голем број на псевдо научни теории се појавиле како резултат на претпоставката за моралната и физичка супериорност на германското селанство која се раширила низ Европа. Анти демократските и расистички премиси во голем број од овие теории се најдобро воочливи преку групата Монистичка лига, која ја основал Ернст Хекел. Групата ги делела убедувањата на Жан-Жак Русо за супериорноста на „човекот од природата“ која варира во политичките убедувања и уметничките стилови карактеристични за нејзините претставници, [во] Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, 24.

реформираните движења кои прокламираат поинакви начини на живот (како што се вегетаријанството и нудизмот на пример).³⁰ Истите се базираат врз верувањето во релативната невиност на телото и неговата природна гола состојба. Актот на соблекување симболизира отстранување на комплексни општествени маски поставени од модерната урбана култура. Оние според кои современото човештво е компрометирано од злото и грешните желби, се свртуваат кон примитивистичката потрага по идејата за космосот во неговата изворна состојба на чистота.³¹

Во сликите на **Ернст Кирхнер** и **Макс Пехштајн** (Max Pechstein) со претстави на капачки, набљудувачот се запознава со саморефлектирачка слика на урбан жител кој го слави сопственото тело, во средина која се чини дека е блиска до природата. Овие дела со прикази на разголени претстави, не треба да се споредуваат со аркадските сцени на безвременска невиност, иако во нив е имплицирана некоја идеја за невиност во смисла на ослободување од буржуаските социјални конвенции. Постои разлика меѓу Матисовата „Радост на живеењето“ (1905/6) и Кирхнеровите „Капачи на Морицбург“ на пример.³² Матис, кој е поблизок до француските симболисти, создава креација со визија за златното доба - фрагилни декоративни актови, отргнати од животот и сместени во безвременска реалност. Кирхнер има сосема различен концепт. Во неговите дела разголената претстава е слика за модерниот европјанин. Тој го имплицира природниот идеал низ претставата на култот на натурализмот. Сликата е претстава на заедницата, не само со природата туку и меѓу луѓето во социјална средина.³³

Ако Гогеновиот восхит кон архаичниот начин на живот е обележан преку реализацијата на неговата потреба да се одрече од цивилизацијата, **Макс Пехштајн** признава дека нема таков проблем: - „Модерниот уметник нема намера да се поистовети со домородното, туку да го разгледува архаичното како огледало

³⁰ Дрезден, освен тоа што бил важен уметнички, претставувал и центар на слични тенденции. Големиот приврзаник на нудизмот, Хеинрих Пудор (Heinrich Pudor) бил добро познат меѓу интелектуалните кругови во Дрезден во 1890, па умениците од групата „Мост“ имале можност директно да се запознаат со прокламациите на локалното нудистичко движење кое во 1906 година во Дрезден веќе имало 11 центри. Не бил непознат и санаториумот на доктор Хајнрих Ламан (Heinrich Lahmann) кој бил посетуван од некои од членовите на групата „Мост“, како на пример Емил во периодот од 1907-1910.

³¹ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 145.

³² *Ibid.* стр. 37.

³³ *Ibid.*, стр. 36.

на идејата за модерноста; неговата цел е да се обиде да го ревитализира, а не да го уништи западното општество, сведувајќи го на одредени секавања“. Оттука, Пехштајн ја прокламира можноста за присвојување на начинот на живот на племенските луѓе поради емпатија, без да има потреба и самиот да се поистовети со архаичното.³⁴

Исто така, важно е да се земе во предвид и општото размислување дека уметникот делува од маргините на општеството, па затоа неговата визија претпоставува одреден степен на објективност кој му дозволува да критикува и суди. „Примитивизмот“ неизбежно ја содржи во себе формата на митот за уметникот како аутсајдер. Така, иако делумно воден од желбата да репрезентира неевропски типови, основната намера која лежи зад „примитивизмот“ во модерната уметност почесто е мотивирана од желбата да се создаде слика за европското сопствено „друго“ – за припадниците на сите оние групи кои, слично како и уметниците, застраниле од културните и социјалните стандарди поставени од западната цивилизација. Ова ги вклучува не само селаните, децата туку и останатите „аутсајдери“, како проститутките, криминалците, циркуските изведувачи.³⁵

Основата на антрополошките теории од 19 век, кои се во релација со митологизмот, е и поврзаноста помеѓу митскиот поглед на свет и детското чиј опсервирани фази на физички и психички развој биле користени како модел за споредување на неговите нивоа на културна комплексност со племенските народи во Африка, Америка и Океанија, или европската селска популација. Тенденцијата да се определи митското и племенското како детско се огледува и во фактот кој говори дека ретко биле правени обиди да се определи и да се овозможи датирање на предметите на современата „архаична“ или племенска уметност. Така, се верува дека оние предмети создадени неодамна, како Brighton Ibo маските, и кои веројатно потекнуваат од доцниот 19 век, малку или воопшто не се разликуваат од загубените предмети од дамнешното минато. Разгледувани како материјална култура на долго

³⁴ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.74.

³⁵ *Ibid.*, стр.59.

одржана традиција, архаичната уметност опстојува, статична и изолирана од историјата.³⁶

Кога истиот споредбен модел, во раниот 20-ти век се проширил, концептот на примитивното ги вклучил и душевно болните, криминалците и сексуалните девијации, состојби кои биле окарактеризирани како дегенеративни, кои се споредуваат со состојба на регрес или примитивна состојба. Уште повеќе, кога и жените го подигнале својот глас во општеството, особено преку движењата поборнички за женски права, истите биле ставени под присмотра на „научното перо“ на нивните машки современици. Дотогаш, било вообичаено целокупната женска популација да се смета за поразлична од машката, а женското прашање често се идентификувало со говорот на „примитивецот“.³⁷ Женското тело е сметано за послабо и не толку способно, а женска карактеристика е инстинктивноста, како опозит на рационалниот машки начин на размислување. Ова безусловно ги одредува во некакви позиции која е поблиску до природната, па на овој начин, според машкиот дискурс, изедначена со племенскиот човек. Не е воопшто коинциденција што делото на Макс Пехштајн со насликана женска претстава е насловена „Рано утро“ (1911). Извиените форми на очигледно бремената жена кои се одразуваат и во примордијалниот пејзаж, сугерираат дека насловот на делото може да биде разбран истовремено во буквална смисла како зора, ран период од развој, но и како ветување за „нов живот“.³⁸

Иако жените во основа се сметани за „попримитивни репрезенти“ од мажите, погрешно би било целокупната модернистичка репрезентација да се разгледува преку терминот на „примитивизмот“. Наместо тоа, треба да се побараат примери на „примитивизам“ во дела кои изгледа дека ги предизвикуваат и стереотипните дескрипции за жените и децата; тие можат да се најдат, не во архетипските слики за идеалната жена, претставена како девица или мајка, туку во претставите на жена која е далеку од идеалот и чии отстапувања од истиот се претставени во модернистички стил.³⁹

³⁶ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 19.

³⁷ *Ibid.*, стр.23.

³⁸ *Ibid.*, стр.62.

³⁹ *Ibid.*, стр.63.

Архаизмот во делата на **Лудвиг Кирхнер** се манифестира преку пиктурална дескрипција на физичка состојба која е специфична за „примитивната“ сексуалност на африканската жена-стеатопигија. Во неговите претстави на црни модели, хиперсексуалноста на жената е индицирана не преку сексуален чин, туку преку обликот на нивните тела - тој и во насликаните претстави на европејките пропорциите на обликите ги зголемува можеби уште повеќе отколку кај црните модели. Употребата на конвенционалниот знак на „примитивност“ во неговото творештво треба да биде прочитано во контекст на неговата перцепција на женското ослободување од стегите кои раното 20-то вековно општество ги пласира под приказот на сексуалноста. Ова е особено нагласено во цртежите „Седната жена со дрвена скулптура“ (1912) во кој активната сексуалност на жената е сублимирана во претставата на псевдо-архаичната скулптура до неа.⁴⁰

Исто така, како што веќе споменавме, во ½ на 20 век често неаргументирано и некритично биле повлекувани паралели помеѓу погледот на свет на архаичниот човек и оној на детето, а современото „примитивно“ општество било споредувано со она на европското камено доба. Аналогните споредби меѓу детската уметност и онаа на племенските луѓе укажува на податокот дека реперна точка за нивото на „примитивност“ во антрополошката мисла на 20 век (па се до крајот на 2 св. војна, во најпопуларните текстови за „примитивната“ уметност) била не толку предисторискиот човек или современиот „примитивец“, туку „европското дете“. Сепак постојат битни дистинкции меѓу европската детска уметност и онаа на возрасниот племенски човек. Примитивното во детската уметност е транзитен феномен во животот на индивидуата, само фаза од неговиот развој, и нешто сосема различно од „примитивната“ условеност на целокупната култура од која и самиот е дел. Модернистичката атракција кон детското „примитивно“ (било да е на индивидуална или поширока основа) е согледливо во делата на **Пол Кле** (Paul Klee), во оние на францускиот уметник **Жан Дибифе** (Jean Dubuffet), како и во

⁴⁰ Недостатокот на скромност кај возрасна жена се смета за резултат на некомплетен психолошки и физички развој или дегенерација и уште еднаш, манифестацијата на сексуалната жена била споредувана со онаа на племенецот или детето. Ова е препознатливо преку репрезентација на „примитивизмот“ во сликите на Пикасо „Госпоѓиците од Авињон“ (1907) или Кирхнеровиот „Акт со насликано лице“ (1910) кој се спротиставува на очекувањата на набљудувачот, преку претстава на жена која е сигурна во себе, и која не е приврзаник на социјални конвенции или наметната скромност.

делата на некои членови на групата **КОБРА** (CoBrA), како на холандскиот сликар **Карел Апел** (Karel Appel) и данскиот **Асгер Јорн** (Asger Jorn).⁴¹ Детскиот цртеж е дел од симболистичките напори од 19 век да се откријат автентични модели на експресија што ги подгреваат уметничките интереси за занаетството и неевропската уметност. Детските цртежи кои биле илустрирани во “Синиот Јавач” иако наивни во изразот искрени се во намерата, а по своите формални карактеристики слични се не толку со племенската уметност, колку со сликите репродуцирани во алманахот од Русо, Шенберг и селаните.⁴²

Уметник кој бил најмногу поврзуван со влијанијата од детската уметност е **Пол Кле**, па во предговорот од првата изложба на „Синиот јавач“ во 1911 година, тој повлекува експлицитна аналогија помеѓу уметноста на децата, племенските луѓе и неговите колеги современици.⁴³ Интересот на Кле пак за уметноста на душевно болните почнува пред 1 св. војна, но особено се согледува во неговите дела создавани меѓу 1918-25 година, откако се сретнал со психијатарот и историчар на уметност Ханс Принцхорн (Hans Prinzhorn). Креативниот потенцијал на душевно болните, навестен делумно во списите на Фројд и Принцхорн, бил клучен фактор за настанокот на голем број надреалистички дела на 20-те и 30-те години, а влијаел на работата на **Жан Дибифе** на пример. Продукцијата на ваков тип на дела може да се сфати како некој вид на психолошко безопасно ослободување од социјално неприфатеното однесување и желби, надвор од она што се смета за нормално општествено битисување. Компулзивната природа на креативниот излив на душевно болните водело кон тоа голем број уметници и психолози да развијат

⁴¹ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.18.

⁴² Во 1913 година, Херберт Рид (Herbert Read) изјавил дека модерната уметност се обидува да допре до наивната и свежата едноставност на детскиот поглед: - Повеќе можеме да научиме за есенцијалната природа на уметноста од нејзините рани манифестации преку творештвото на примитивниот човек и децата, отколку од интелектуалните расправи од големите периоди на културата. Кандински смета дека делата треба да се создаваат низ процес на внатрешна нужност, попрво отколку како резултат на примитивистичка инспирација. Сепак, неговиот поглед на природата и спиритуалните вредности на детските цртежи се артикулирани низ иста теоретска линија како оние кои се однесуваат на останатите „примитивци“. Тој изјавув, на пример, дека детето е индиферентно кон рационалното бидејќи на нештата гледа со сопствен поглед на свет без надворешни влијанија. Низ секој детски цртеж, без исклучок, внатрешниот звук на предметот се разоткрива автоматски. Според Кандински, додека детето создава, тоа несвесно е засегнато од внатрешното разоткривање на внатрешниот живот на формите. Од друга страна Кандински вели: - академски образованиот човек (...) се стреми кон учење на практични нешта и ја губи способноста да го слушне својот внатрешен глас. Тој создава коректен цртеж кој е мртов.

⁴³ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.55.

интерес за овие дела за кои тие веруваат дека соодветствуваат со културниот производ на племенски заедници.⁴⁴

Оттука, на обидот да се отфрлат стегите на културните конвенции може да се гледа како на карактеристика вообичаена за повеќето уметнички правци во 20-тиот век. Сепак, ваквите обиди можеме да ги гледаме и низ призма на современото митско доближување до идеалот наспроти конвенциите. Во 1/2 на 20 век и жените и децата биле ставани во позиција условно „поблиска до природната“ состојба, и оттука сметани за „попримитивни“ од мажот. Модерниот уметник „примитивист“ успеал да ја преиначи оваа позиција: жените и децата сеуште се сметаат за попримитивни битија од мажот, но овојпат нивното стојалиште е подигнато на ниво на идеал кон кој сите, и мажите и жените, треба да стремат.⁴⁵

1.2 СТИЛСКИ ПРИМИТИВИЗАМ

Појавата на т.н „стилски примитивизам“ е од особена важност за историјата на модерната уметност заради радикалните ефекти што ги има врз пионерите на модерната како што се **Пабло Пикасо** (Pablo Picasso), скулпторот **Константин Бранкуши** (Constantin Brancusi), **Жак Липшиц** (Jaques Lipschitz) и многу други. Фасцинацијата на уметниците со „примитивниот“ предмет во 1/2 на 20-тиот век се јавила пред се заради неговите формални карактеристики, што не значи дека тој мора да поседува и естетски квалитети. Неговата важност е зголемена и со природата на креативниот импулс која лежи зад неговата појавност и начинот на создавање. Квалитетите кои тие ги бараат во „примитивното“ се оние кои сугерираат интуитивен и експресионистички креативен метод, кои несомнено се препознаваат во африканската уметност.

Африканската уметност обично се споредува со кубизмот, а океанската со надреализмот. Теоретичарите на модерната уметност согледуваат разлики меѓу африканската и океанската скулптура - првата е волуметриска и строго стилизирана, за разлика од втората. Исто така, се јавуваат гледишта дека

⁴⁴ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.53.

⁴⁵ *Ibid.*, стр.63.

африканската уметност кореспондира со класичниот стил во уметноста, што е во спротивност со романтичарските тенденции кои се препознаени во океанската уметност. Во делата на многу модерни уметници стилскиот примитивизам соединува мноштво архаични извори, што прави да е невозможно да се откријат специфичните „позајмувања“. Така, се јавуваат многу примери, каков што е случајот со делото на Пехштајн „Месечина“ (1919) или она на Пол Кле „Слика албум“ (1937) во кои истовремено се забележуваат влијанија и од африканската и од океанската уметност.⁴⁶

а) Експресионизам

Прв тип на племенска скулптура која влијаела на модерната уметност околу 1909 година, во Германија била онаа од Океанија. Причината за тоа лежи во интересот за декоративното, кој слично како и оној на фовистите во Франција, во делата на уметниците на групата „Мост“ **Хекел, Кирхнер, Пехштејн, Шмит-Ротлуф, Франц Марк и Аугуст Маке** (August Macke), се манифестира со потрага по „примитивни“ форми кои повеќе ја нагласуваат плоската површина на сликата или моделот, отколку волуменоносноста. Друг фактор е интересот кои тие го пројавиле за Јужно Пацифичките острови инспирирани од митот за Гогеновите авантури на Тахити.⁴⁷

Уметниците од групата Мост, од 1909 година особено се инспирираат од боените релјефни резби од островот Палау во Микронезија, кои имале прилика да ги видат во етнографскиот музеј во Дрезден. На нив се претставени митолошки сцени со домородно потекло, поставени во долги процесуални секвенци од фигури со нагласени гениталии кои истакнуваат сексуалност и плодност. Истите извршиле влијание врз творештвото на Хекел и Кирхнер, во чии дела се препознаваат еротски мотиви (на пример во Кирхнеровата боена литографија „Љубовна сцена“ (1908).

⁴⁶ Американскиот историчар на уметност Вилијам Рубин (William Rubin) ќе напише: „Во поголемиот дел од океанската и северозападната скулптура (која особено била омилена меѓу надреалистите) симболичката нарација е визуелно повоочлива, отколку во африканската уметност. Затоа, можеме да разбереме зошто кубизмот, кој е иконишка уметност, своите корени ги влече од Африка, додека надреализмот со карактеристики на симболичка наративна уметност, не води до уметничките практики на Малезија, Индонезија, Микронезија, Америка“.

⁴⁷ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.124.

Делата на уметниците од групата „Мост“ се инспирирани посебно од она што тие го препознаваат како „груби сликарски карактеристики“ во овие дрворези, што ја потврдува важноста која и ја придаваат на симплифицираната форма, толку искористувана во делата на француските фовисти, а препознаена во делата на Шмит-Ротлуф „Пукната брана“ (1910) или Кирхнеровата слика „Актони на сонце“ (1910). Освен тоа, боевите плитки релјефи во дрво го зголемиле интересот на уметниците од оваа група за уметнички израз преку дрвото како медиум. Во едноставната и груба изработка на Кирхнеровата „Капачи кои фрлаат трски“ (1909) се препознаваат мноштво позајмици од културното наследство на островите Палау.

Друг тип на архаична уметност, која не е ниту скулптурална по формата, ниту племенска по потеклото, а која влијаела врз творештво на Кирхнер и Хекел, е индиското сликарство од будистичките храмови од Аџанта, од 16 век, кое имале прилика да го запознаат преку репродукции од книгите на Џон Грифитс (John Griffiths). Исто така, „примитивниот“ начин на прикажување, карактеристичен за будистичкото сликарство од Аџанта, се огледа во делата на Гоген настанати во времето на неговото пристигнувањето на Јужните мориња во 1891 година. Хекел и Кирхнер кои биле запознаени со примерите од Аџанта веројатно ги имале видено Гогеновите дела во оригинали во 1906 година. Гогеновиот интерес за Јаванезиската уметност е добро познат и прикажан во делото „Здраво Маријо“ (1891) на пример во кое се препознава сличност со релјеф од храмот на Боробудур, Јава. Јаванезиско присуство е очигледно и во пропорциите на фигурите во делата „Прекрасна земја“ (1892) и „Две Тахиќанки“ (1899). Иако во некои од Кирхнеровите дела создадени околу 1911 година се препознава поврзаност со одредени дела од творештвото на Гоген или со муралите од Аџанта, во мноштво „постимпресионистички“ претстави на актови, кои датираат од околу 1909 година (односно кратко по запознавањето на Кирхнер и Хекел со творештвото на Гоген и примерите од Аџанта) доминираат претстави кои кореспондираат со карактеристичната физиономија на претставите од Аџанта. Ним сепак им недостасува стилизација препознатлива во делата од 1911 година. Влијанието од претставите од Аџанта, како и од Гогеновите дела особено

се забележува во сликите „Два акта“ од Лудвиг Кирхнер и „Акт со подигната рака“ од Пабло Пикасо, обете од 1907 година.⁴⁸

Ваквите примери на „примитивна“ уметност го зголемиле интересот за прашањата поврзани со важноста или улогата која тие ја имаат во развојот на модерната уметност. Особено биле доминантни размислувањата дека грубата симплифицирана цврста форма, вообичаено поврзувана со стилскиот „примитивизам“, се реактуализира како последица на потребата за отфрлање на комплексностите кои го носи цивилизираниот свет, а со тоа следствено и потребата да се реобноват делата базирани врз инстинктивно чувствување и природни форми.

Слични тенденции во сликарството на експресионистите се препознаваат преку претстави на дивниот жив пејзаж во делата на **Морис Вламенк** (Morice de Vlaminck) и **Емил Нолде**, и насилно дисторзирани фигури во раните дела на уметниците од групата „Мост“. Во делата на Нолде „Маж, жена и риба“ (1912) и „Семејство“ (1914) фигурите се назначени грубо и без потреба за прилагодување кон конвенционалните естетски начела. Движењето околу формите е изведено само со гестуални потези на четката и со интензивна палета на бои. Вакви ефекти се постигнати и во дрворезите, резбани директно, без претходни подготовки во цртеж, што го нагласува чистото физичко искуство.⁴⁹ Следствено, Нолде ќе објасни: - „Потребата на уметниците да се осврнат кон несофистицираните артефакти на примитивното лежи во светиот процес на работа; примитивниот човек предметите ги изработува со прстите, со материјалот во неговите раце. Така се доживува интензивната и често гротескна експресија на енергијата на животот“.⁵⁰

б) Апстрактна уметност

Од почетокот на 1910 година, во делата на германските експресионисти и руските уметници, како **Казимир Маљевич** (Kazimir Malevich) на пример, се јавува тенденција за одбивање на надворешната реалност и верба во креативното разоткривање преку внатрешна интроспекција. Уметниците како Кандински и

⁴⁸ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.124-130.

⁴⁹ *Ibid.*, стр.130.

⁵⁰ *Ibid.*, стр.131.

Нолде, слично како и англиските и германските романтичари од раниот 19 век, своето творештво го темелат врз верување во светата визија која на природата гледа како на витален-органски систем. Уметникот го одразува она што е во него самиот, а не она што е видливо со очите. Автори кои го илустрираат овој правец на размислување се Франц Марк во делото со претстава на симболичка фигурација „Раѓање на волците“ (1913), Ото Дикс во делото со „космогониска“ претстава „Бремена жена“ (1919) и апстрактните дела на **Василиј Кандински** (Wasily Kandinsky) „Слика со три точки“ (1914) и **Алексеј Јавленски** (Alexej von Jawlensky) „Љубов“ (1925) во кое природата и емоциите се интуитивно насетени преку спиритуално разоткривање.⁵¹

Следствено на тоа, уметничкиот интерес за митскиот поглед во кој акцентот е ставен на природата често води кон очигледно напуштање на предметното во делата. Апстрактната уметност се опира на практиките кои инсистираат на директно формално влијание од племенските артефакти, но остварува релација со раните антрополошки претпоставки кои се однесуваат на племенската креативност. Архаизмот станал инспирација за творештвото на голем дела апстрактни уметници. Голем удел во ова има и влијанието кое го извршил Ворингер (Wilhelm Worringer) со неговата книга „Апстракција и емпатија“ (Abstraction and Empathy, 1908), како и списанијата на авангардата, како што е „Бура“ (Der Sturm).⁵²

⁵¹ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.137-139.

⁵² Во „Апстракција и емпатија“ Ворингер ја објаснува големата разлика меѓу уметничките дела раздвоени од времето и културите, особено во рамки на нивната поврзаност од позиција на две спротивставени креативни потреби кои тој ги опишал како „потреба за емпатија“ и „потреба за апстракција“. Тие кореспондираат со мимезисот (илузионизмот) и орнаментот (рамниот шаблон) во визуелната уметност. Тој објаснува: „Потребата за апстракција, која стои на почетокот на секоја уметност, полека се повлекува од европската традиција и и прави пат на потребата за емпатија, но сепак се задржува, помалку или повеќе непроменета, кај племенските зедници. Во Ворингеровата теорија за доминантните психолошки состојби кои се карактеристични за апстракцијата нагласен е „големиот внатрешен немир“ поттикнат од искуството во надворешниот свет. Предуслов за да се појави „потребата за емпатија“ е остварената пантеистичка врска помеѓу човекот и природата во која човекот стреми кон доминација. Ова не значи поставување на разумот над интуицијата, и не значи супериорност на западното над „примитивното“. Ворингер на „примитивниот“ човек гледа како на пророк. Примитивната потреба да ги сведе нештата од надворешниот свет на нивните основни нагони, желби и егзистенцијални прашања за сликата за светот, давајќи им вредност на „неопходност“ која потекнува од чувството за алиенација и спиритуална беспомошност, се огледа во примитивна визија да се допре зад појавноста. Ворингер вели: - Инстинктивното чувствување на „нештата по себе“ е помоќно кај племенскиот човек, [vo] Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994 стр.142- 143.

Состојбата која води до креативниот изблик на „примитивните“ луѓе се појавува во творештвото на повеќе уметници кои ги читале делата на Ворингер, како што се **Кандински, Кле**, дадаистот **Хуго Бал** (Hugo Ball), а подоцна и скулпторот **Хенри Мур** (Henry Moore). Кандински на пример, чии апстрактни дела од 1913 и 1914 година се карактеризираат со особено апокалиптичен израз, во неговата книга „За спиритуалното во уметноста“ (1912) зборува за „спиритуалната врска“ со примитивното која произлегува од кошмарот од материјализмот кој го претворил модерниот живот во зла, бескорисна игра. Слично вели и Кле, преку лиричните интерпретации на Ворингеровата теза од исто време: „Што поужасен е светот, толку поапстрактна ќе биде уметноста, среќниот свет продуцира реалистична уметност“.⁵³

в) Кубизам

Германскиот писател и критичар кој пишувал за релацијата помеѓу модерната и „примитивна“ уметност, Карл Ајнштајн (Carl Einstein), во неговата книга „Африканска скулптура“ (1915) го потврдува тогашното убедување за модерниот изглед на племенската уметност. Според него, африканската скулптура е самосодржлива; таа не е насочена кон набљудувачот, туку кон самата себе. Нејзината функција не е репрезентативна, туку постои како предмет по себе. Уметничкиот предмет со затворената форма е самодоволен и екстремно моќен, чувството на дистанца помеѓу него и набљудувачот несомнено создава уметност со огромен набој. Интимноста на дијалогот меѓу уметникот и материјалот, имплицитан низ процес на директно длабење уште повеќе го нагласува чувството за автентичност и чиста креација – често употребуван за да опише племенски скулптури, чие влијание се препознава во творештвото на **Константин Бранкуши** и **Амедео Модилијани** (Amedeo Modigliani).⁵⁴

Африканската скулптура и кубизмот делат иста психолошка база. Тоа особено е препознатливо преку отслика на внатрешен немир инспириран од

⁵³ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.144.

⁵⁴ *Ibid.*, стр.117.

феномените на надворешниот свет, интензивно чувство за страв од просторот, првенствено затоа што просторот е она што поврзува нештата, и бидејќи тоа е единствено нешто кое е неможно да се индивидуализира.⁵⁵

Во кубистичкото сликарство постои тенденција за конструкција на насликан простор во кој на предметот му е овозможена егзистенција, додека во исто време тој бидува издвоен од неартикулираниот простор кој го поврзува со надворешниот свет - африканската скулптура исто така го овозможува истото. Скоро сите фигуративни композиции насликани од **Жорж Брак** (George Braque) и **Пабло Пикасо** меѓу 1909 и 1910 година репрезентираат централно поставена единствена форма. Женската претстава во Пикасовото дело „Акт“ (1910) и Браковата „Женска фигура“ (1910-11) на пример, од една страна не подлежат на традиционалните форми на репрезентација, а истовремено се изделуваат наспроти недефинираната позадина. Во други дела, како Пикасовите „Портрет на жена“ (1910) и „Прекрасна моја“ („Ma Jolie“) (1911-1912) или пак Браковото дело „Португалка“ (1911) единствената фигура изгледа како да е дел, интегрирана во фрактуралниот пиктурален простор, дури до степен на претопување во него. Ситните пикторални фасетирања Пикасо и Брак ги употребуваат со намера да конструираат слики кои се инспирирани од симплифицираната геометриска површина препознаена во одредени африкански и океански прототипи, како што се фигурините од Брегот на слоновата коска, Габон и Нова Каледонија. Оваа директна поврзаност со фигури со препознатливи африкански облици е најочигледна во делата на Пикасо „Капачка“ (1909) и „Акт“ (1910).⁵⁶ Сепак, вредноста на кубистичкото фасетирање се согледува не толку во геометризирање на човековото тело, туку во можноста за конструирање простор кој во сликарството ги има истите ефекти како и затворената форма во скулптурата. Кубистичкиот простор поседува внатрешна логичка дистинкција која го оградува од надворешната реалност - истата онаа која ги содржи, поврзува и запечатува предметите.⁵⁷

Почетоците на кубизмот обично се врзуваат за сликата „Госпоѓиците од Авињон“, дело настанато во 1907 година. Пикасо ја занемарил потребата од

⁵⁵ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.122.

⁵⁶ *Ibid.* стр.123, 124.

⁵⁷ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.124.

дотогашното верно претставување на реалноста како цел на сликарството и наместо тоа претставил дело во кое сите фигури се аглести и груби како да се изделкани со секира. Влијанието од африканските дрвени скулптури со нивните упростени форми и директниот симболизам е очигледно. Иако првичната намера била да се даде нагласок на реално случување, во финалната верзија до која стигнал сите траги на некаква нарација исчезнале. Тој пронашол нов начин за повторно да дојде до истата цел - се враќа далеку наназад, алегоријата ја отфрла за да изрази свој став, но затоа се огледува на човековото најрано, најрудиментирано експериментирање со обликот. Хармонијата е уништена, а просторот е фрагментизиран во геометриски фасети. Тој го фрагментира појавниот свет на помали делови, за повторно да ги спои и пресоздаде една нова супер-реалност овојпат на платното, а само мотивите кои го инспирираат-пејсажите, портретите и мртвата природа ќе останат како трага од традиционалниот начин на уметничко претставување.⁵⁸ Просторот повторно не укажува на атмосферско случување, туку е волумен и маса. Дури и кога поставува некаков природен амбиент или пејсажно опкружување, повторно го моделира скулптурално како и фигурата.

Бојата со која се служи кубистичката палета е најчесто монохромна, темна, окерасто-кафеава, како што Кандински ќе ја нарече „тапа, тврда, неподвижна боја, со што целата слика прозвучува со аскетизам“, без светлина и психички нанос, стремеж кон апатија во која сетилноста е отфрлена за сметка на возвишената потрага по вистината.

Пикасовите дела од неговата кубистичка фаза несомнено носат една битна карактеристика на чувството за единството на светот. Човекот, предметот и просторот се еднакво плоснати површини на една голема архитектонска реалност, а предметот на сликата му дозволува на уметникот истата да ја обликува и дефинира, да претпостави сопствен ред. Секое од делата, без разлика на темата, по својата структура е метафора на физичката структура на светот, стварноста која не опкружува, нова митска претстава во потрага по реален приказ.⁵⁹

⁵⁸ Buchholz, E.L., Zimmermann, B., *Pablo Picasso*, Bonn, 1999, стр. 33.

⁵⁹ Jaffé, L.C.H., *Pablo Picasso*, Beograd, 1967, стр. 90.

1.3 МИТОЛОШКА НАРАЦИЈА

Иако Пикасо никогаш не бил целосно приврзаник на надреализмот, несомнено дека овој правец со кој го запознал Андре Бретон (Andre Breton), има извесна поврзаност со некои негови дела кои настанале во периодот од 1925-1934 година. Тој дури и изложува заедно со надреалистите на првата надреалистичка изложба во 1925 година (а за првиот број на надреалистичкиот гласник во издавачко покровителство на Бретон-часописот „Минотаур“ изработил насловен дизајн, во 1933 година).

Во поголемиот број дела од овој период тој превзема митолошки мотиви (како во серијата бакрописи-илустрации на овидиевите метаморфози или пак малото „Распение“ (1930), или пак во секојдневни мотиви кои ги издигнува до ниво на митологија (како во делото „Девојка која црта-Муза“ (1935).

Претставата на минотаурот ќе биде носител на силни симболични содржини во подоцнежното негово творештво. Името на насловот го предложиле **Андре Масон** (Andre Masson) и **Жорж Батај** (George Bataille), а е резултат на интересот за психоаналитично толкување на митот. Во средиштето на лавиринтот-човечкиот ум престојува минотаурот, симбол на несвесното, а го убива Тезеј, односно свесниот разумски дел од човековата психа.⁶⁰ Но, ако примарна цел на надреалистите било испитување на сверите на несвесното и проекција на најскриените експресији на платното, Пикасо во извесна мера го занемарува емоционалното врз чија основа почива формата и повеќе е засегнат да ја пренесе сопствената креативна конфронтација со стварноста, како одраз на препознатливата реалност во апстрактен јазик на уметнички форми.⁶¹ Тематски циклус со борба на бикови, му е близок и заради можноста да се наврати назад во времето кога и самиот сведочел на вакви случувања во неговата родна Шпанија (претставата на бик прераснала несомнено во нејзин препознатлив симбол), но и поради тоа што во неа го пронашол стравот од современото, кој силно ќе го преокупира во годините по 1930-тата. Минотаурот прераснува во симбол на длабока несреќа, не само поради

⁶⁰ Crepaldi, G., *Matís*, Beograd, 1999, стр. 104.

⁶¹ Buchholz, E.L., Zimmermann, B., *Pablo Picasso*, Bonn, 1999, стр. 57.

влошената политичка ситуација (фашизмот фрлил црна сенка врз Европа, на повидок е и граѓанската војна во Шпанија), туку и поради случувањата кои ќе го преокупираат неговото лично секојдневие. Иако се јавува во опкружување кое отсликува општа или лична вознемиреност, неговата претстава отсликува мрачна, но некогаш силна позитивистичка карактерна особина. Минотаурот, хибридна креатура на грчката митологија, за прв пат ќе се појави во неговото творештво во 1928 година, а порано ќе биде инспирација за многу негови претходници, за да добие пиедестално место во симболичните претстави на сликарите надреалисти.

Нема да биде воопшто невообичаено тоа што и самиот Пикасо во претставата на бикот нашол погодна варијанта за израз на сликарска метафора на сопствената уметничка големина која била често причина за неговата осаменост и интровертност.⁶²

1.4 МОДЕРНАТА И НАРОДНАТА УМЕТНОСТ

Во 2/2 на 19 век, меѓу авангардните уметници во Европа се појавила тенденција интересот на нивното внимание да се сврти од високата академска уметност, кон народното творештво на селската популација, за која се сметало дека, кажано со зборовите на Нолде „репрезентира едноставност, чистота и непретенциозност“. Така, уметноста и занаетчиството на европските селани ќе го завземе своето место меѓу останатите „примитивни“ форми.⁶³

Морис Дени (Maurice Denis), француски уметник и критичар, во 1905 година изјавува дека уметниците од неговата и генерацијата на Гоген, се свртуваат кон митското и архаичното во Европа и Африка пред се затоа што сметаат дека јапонските естампи (кои беа толку интересни за импресионистите) се прекомплексни и веќе познати.

Европскиот интерес за средновековието, таписеријата, витражот и дрвените резби го покажуваат уверувањето на уметниците дека западната култура од пред 16 век е особено популарна. Народната уметност и занаетчиството за многу

⁶² Buchholz, E.L., Zimmermann, B., *Pablo Picasso*, Bonn, 1999, стр. 61.

⁶³ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.23.

авангардни уметници стануваат важни форми на уметност, и можеби се јавуваат во зенитот на настаните во Европа, со појава на фашизмот во 30-тите, како симбол за потребата од радикална обнова на минатото. Така, уметниците како Морис Дени и Емил Нолде, ги нагласуваат физичката, морална и религиозна супериорност на селската популација, на нивната почитувана татковина, а од друга страна претставуваат слики на силниот селанин наспроти стереотипот на слободниот урбан жител. Секако дека сето ова е повторно поврзано со романтичниот мит кој претпочита бегство кон селото-симбол на победа на природата над демонизираниот, неприроден град опишан во пејзажите на Нолде и експресионистичката поезија. Од друга страна, тој треба да се разгледува во рамки на длабоко вкоренетата реакција на космополитизмот меѓу многу авангардни уметници низ Европа и САД, кои биле задоеани од социо-дарвинистичките верувања за катастрофалните резултати од мешањето на расите на националните идеологии.⁶⁴

Интересот на западните уметници за селските занаети и декорација е поврзан со арт нуво изразот за стил кој се „применува“ секаде и во се, започнувајќи од ликовните уметности, па се до останатите аспекти на дизајнот и архитектурата. Пионерите на арт-нуво стилот, како **Вилијам Морис** (William Morris) и **Хенри ван де Велде** (Henry van de Velde), големо значење и даваат на комбинацијата на уметноста и дизајнот. Тие сметаат дека универзалната уметност подразбира универзален просперитет и дека ова се постигнува преку желба за синтеза на уметноста и животот. За Морис ова особено значи отфрлање на луксузот карактеристичен за богатите средини и враќање кон демократска едноставност и функционалност во сите аспекти на дизајнот. Арт-нуво стилот се карактеризира со интеграција на различни уметнички дисциплини, како на пример изработка на мебел кој вклучува употреба на одредени видови на сликарство и скулптура, додека автономноста на сликарството и скулптурата е одземена за сметка на нивната декоративна употреба и интеграција во склоп на архитектурата. Ова особено реферира кон уметничкото искуство на селаните од Бретања и низ цела Европа, според кои секој предмет е погоден и вреден за декорирање. Повеќето од

⁶⁴ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 24.

сликарите од групата Понт Авен лично се испробале во ваквиот вид на творештво, креирајќи предмети кои се необична синтеза од рустика и космополитизам.

Од околу 1900 година нова генерација уметници во Германија, Велика Британија, Русија и Америка, во продолжение на обидот за архитектурална интеграција со можност за креирање на тотално уметничко дело, ќе создадат декоративно опкружување во кое живеат и работат. Членовите на групата „Мост“ на пример ги декорираат сопствените студија во Дрезден и Берлин на начин кој повеќе наликува на декоративните стилови на одредени неевропски племенски заедници, отколку на европските селски практики. Дури и во Минхен, некои боемски сликари поврзани со групата „Синиот јавач“, покажале тенденција кон поврзување или надоврзување на домородното.⁶⁵

Ако се погледнат илустрациите репродуцирани во алманахот „Синиот јавач“ уредуван од Василиј Кандински и Франц Марк во 1912 година, несомнена е поврзаноста и сличноста со фолклорната уметност препознаена во делата на **Аугуст Маке, Габриел Мунтер, Алексеј вон Јавлјенски**. Критериумот за избор на современи дела во истоименото списание оддава едноставност и лиризам која е карактеристика на фолклорните предмети. Двајца „модернисти“ кои заслужуваат најголемо внимание, според Кандински, не се сликари по професија. Според него, вредноста на делата на **Хенри Русо Цариникот** (Henry Rousseau) е во тоа што тие не претендираат кон достигнување на техничко совршенство, туку успеале да и измолкнат на студената објективност и така создаваат дела на голем реализам. Во делата на **Кандински** исто така се согледува влијанието од народната уметност, рускиот фолклор и религија, руските икони и југенстилот. Голем дел од ова наследство било инспирација и за неговите апстрактни дела. На пример, во сликата насликана на стакло „Празник на сите светци I“ (1911) тој превзема форми и техники од традиционалните баварски религиозни дела.⁶⁶

⁶⁵ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 29, 30.

⁶⁶ *Ibid.*, стр. 40, 42.

1.5 НОВ ПРИМИТИВИЗАМ

За време на неговиот престој во Минхен, Кандински останал во контакт со уметничкиот свет во Русија меѓу кои и некои од водечките авангардисти каков што е Михаил Ларионов (Mikhail Larionov). Слично како и неговите современици во Минхен тој се интересирал за независен модернистички стил развиен преку синтеза на новите развојни правци и фолклорната и религиозна традиција. **Михаил Ларионов** и **Наталија Гончарова** (Natalia Goncharova) практикувале и претпочитале космополитски животен стил, но изразувале незадоволство од урбаното опкружување. Нивното творештво изобилува со дела со претстави на насликани селани, а во случајот на Ларионов и преку претстави со нагласена карикатуралност на провинцискиот живот, согледливо во дела како „Бербер“ и „Прошетка низ провинциски град“. Делата на Гончарова „Жнеење“ (1910) и Ларионовото „Нарачател“ (1910) изразуваат непосредност и едноставност слично како во делата на француските постимпресионисти. Исто како и творечката практика на Гоген, онаа на симболистите и набистите, така и неопримитивистите се свртуваат кон примитивните форми со намера да ги изразат и зацврстат своите модернистички потенцијали. Но додека првите црпат инспирација од витражите и Бретонските распетија, вториве се црпат инспирација од иконите и Истокот. Симплифицираните форми и декоративни бои на иконите се огледуваат во сликите на Гончарова „Бегство во Египет“ (1908-9) како и нејзините порани дела кои се спротиставуваат на формалната симплификација и експресивна дисторзија, како што се „Риболов“ (1910) и „Селани кои танцуваат“ (1911), сосема модернистички во формалниот израз. Слично на тоа, во раните кубистичко - футуристички дела на **Казимир Малевич** и **Владимир Татлин** (Vladimir Tatlin) народните руски форми се комбинирани со француски извори - матисовски фовизам и силни дисторзии произлезени од кубистичките манифестации, традиција што ја следи и делото на **Фернанд Леже** (Fernand Leger). Последново влијание е очигледно во делото на **Казимир Малевич** „За време на жетва“ (1911).⁶⁷

⁶⁷ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.46-50.

Сликите на Малевич со прикази на селани на работа наследиле повеќе од реализмот на 19-от век, отколку од урбаниот поглед на кубистите и италијанските футуристи. Како што самиот изјавува: „Гончарова и јас работиме врз начелата на селанството. Секое наше дело има содржина во која иако се изразува примитивна форма, открива социјална ангажираност“.

Интересот за социјално ангажирани теми може исто да биде разгледувано преку призмата на националното. Исто како и останатите европски уметници, повеќето уметници руси тежнеле да се „ослободат“ од париското влијание во уметноста, при што следува декларирано одбивање кон се што е западно. Следствено **Александар Шевченко** (Alexandr Shevchenko) во 1913 ќе напише: „Неопримитивизмот е во основа национален феномен. Да, ние сме Азија и горди сме на тоа, бидејќи Азија е колевка на нациите, голем дел под нашата крв е татарска, и потекнуваме од источот, изворот на сите култури и на сите уметности“.⁶⁸

1.6 ИАКО Е НОЌ

а) Експресионизам

Вообичаената практика на уметноста да се гледа како на серија органски развој, преку раѓање, зрелост и декаденција, е особено актуелно за уметниците од експресионистичката група **“Синиот јавач”**, кои работеле во Минхен, во 1911 година. Тие се сметаат за „примитивци“ на новата уметност и за носители на широко распространетата, радикална европска постимпресионистичка традиција, која вклучува уметници како Гоген, Фовистите и Пикасо, а расчистува со реализмот од 19-ти век. Сјајот на католичката литургија, хинду соновите и готската имагинација се различни слоеви на инспирација на пример во творештвото на **Гоген**. Ваквите практики на уметнички еkleктицизам репрезентираат стилови и на симболистичката генерација, обединети под заедничкиот стил на на арт-нувото.

⁶⁸ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.50.

Силата која ги обединува овие елементи заедно е потрагата по јасност и едноставност како во уметноста така и во животот.

Сепак тешко дека може да се смета за коинциденција тоа што интересот за алтернативните традиции и култури често оди во заедништво со уметничката месијанистичка желба за „нов почеток на Европа“ на која се гледа како на „стара и потрошена“. **Франц Марк**, на пример, еден од уметниците од групата „Синиот јавач“, се осврнува кон византиската епоха во 1/2 на 20 век и истовремено изјавува: - „Се наоѓаме на пресвртна точка од две долги епохи, слично со состојбата на светот од пред 15.000 години, кога исто така се случил пресвртен период во религијата и уметноста. Првите дела на новата епоха се тешки за дефинирање (...) но самиот факт што тие егзистираат и се појавуваат на повеќе места денес (...) не уверува дека се предвесници за претстоечката нова епоха - тие се огнен знак за пронаоѓачите на патеката“.⁶⁹ Кандински пак, во делото „Сите светци“ (1911), го искористува медиумот за да ги истражи експресивните можности на репертоарот на хилиастичката претстава препознатлива во руските икони, каде ангели, светци (повеќето од нив типично Руски) и распнатиот Христос се соединуваат со отворениот предел.

Маскираните фигури, присутни во делата на **Џејмс Енсор** (James Ensor) најверојатно се инспирирани од традиционалните фламански карневали, но тука се претставени во едно поинакво, полно со ужас опкружување на платното, каде преовладува паничен страв, а маскираните претстави престануваат да бидат маскирани луѓе од народот. Масата од луѓе која не дозволува никакво просторно ослободување, целосно го исполнува истиот и истовремено ја потиснува светлината. Ваквите негови дела се своевиден одраз на нескладот и дисхармонијата на светот во кој се живее. Цинизмот кој несомнено ја продолжува традицијата инспирирана од делата на Бош, Бројгел и Гоја е битен елемент на неговото творештво. Иако со очигледни мотиви од делата на минатите епохи, пораката која ја носат неговите слики исклучително се однесува на современоста. Сликите со религиозни мотиви повеќе се критика за нечовечноста, неморалот препознаени во

⁶⁹ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр.21.

денешницата. Претставата на христовото распетие вообичаено е опкружена со карневалска поворка од луѓе кои повторно го уништуваат просторот - светот.

Сличен начин на реакција полна со цинизам кон стварноста, карактеристична за домиевата карикатуралност, се среќава и во делата на **Жорж Руо** (Georges Rouault) – претстави на лица со израз на маска; проститутката како симбол на гнилото општество; претстава на клоун како симбол на трагична жртва или весел номад кој патува од град во град. Претставата со распнатиот Христос е симбол на рамнодушнота, глупоста и подмитливоста на модерниот свет – „слика за човекот кој го распнал богот во себе и му отстапил место на пеколот кој не само што го опкружува туку во потполност и го исполнува“.

Кога веќе нема место за Бог во човекот со урбана свест, не е воопшто чудно што можност за бегство од реалноста се бара преку обнова на загубената врска со она во кое што сеуште може да верува - природата, преку проучување и формално превземање на традицијата на нормандскиот дух од готичките дрворези, митовите и религијата.

Во делата на **Емил Нолде** тоа ехо од минатото, пораката од предците која „треба да се чуе и дофати, да се обнови“ се поставува како темел на новото чувствување на животот.⁷⁰ Затоа, од дела со збиена клаустофобична атмосфера која доведува до неиздржлива напнатост, тој ќе се сврти кон творење на дела кои ќе бидат израз на повесело опкружување, како на пример во сликата „Христос меѓу деца“. Во „Танц околу златното тело“ (1910) палетата веќе се осветлува, а животна раздвиженост се чувствува и во тематскиот приказ, директно инспириран од митот, сетилно жртвување на некакви богови во занесен танц кој ќе биде чест мотив и во останатото негово творештво.

Ужасите кои ќе ги донесе првата светска војна ќе создадат повторно атмосфера на критички однос кон стварноста - препознаени во делата од современиот сликарски правец во Германија наречен „Нова објективност“.

⁷⁰ Lazar Trifunović., *Slikarski pravci XX veka*, Beograd, 1982, стр. 39-41.

б) Нова објективност

Делата на сликарите **Георг Грос** (Georg Grosz), **Ото Дикс** (Otto Dix) и **Макс Бекман** (Max Beckmann) се одраз на силна одбивност од случувањата во повоеаната Германија и човештвото воопшто. Слики преплавени со крвави тонови, присуство на смрт, ужаснати маски наместо лица, насилство, пекол кој прераснал во реално случување се главните мотиви во нивните претставуви. И повторно, експресионистичка сила во изразот како и инспирацијата од Гриневалд, Бош и Бројгел станува забележлива, особено во творешвото на Макс Бекман. Повторно сликата за распнатиот Христос ќе стане митски симбол преку кој се проектира битисувањето на современиот човек - претстава со приказ за страдање, но не во контекст на религиозно чувствување туку како одраз на случувањата во воените години. Бојата, бледа и емоционално одбојна, е симбол за внатрешна панична вознемиреност, фигурите се искривени и извиени како во доцните средновековни претстави на осудениците на смрт.

Монструозната деформираност во делата на **Френсис Бејкон** (Francis Bacon) е реакција на стварноста и светот, а сликите од минатото и цврстата поврзаност со традицијата ги користи како подлога врз која ги нанесува субјективните визији и лична вознемиреност - затворени фигури со израз на крик; влијанието од Рембрант виден преку делото на Сутин е очигледно; Мноштвото портрети со издеформирани физиономии се како слика во искривено огледало, како метафора за ралноста која ја деформира психата на модерниот човек. Постигнатиот ефект е лудилото. Во „Три студии за распетие“ (1944) фигурата не е ништо друго туку прекршен крвав леш кој можеби бил до смрт претепан во концентрационен логор, неутешен симбол за човековата крвкост, непостојаност, ништожност.

в) Надреализам

По разновидните излети во различен вид на сликарски екстремизми од 1941 година **Салвадор Дали** (Salvador Dali) ќе се сврти кон класицизмот во

сликарството, во надеж дека ќе најде вера тврдејќи дека никогаш и немал намера да ја напушти традицијата, религијата или да припаѓа на било каква политичка партија.

Нуклеарната физика е она што го преокупира, необичен спој за човек кој поседува религиозно чувствување на светот, за што самиот ќе објасни: „За да не се претвори во игра, мистиката мора да остане во допир со конкретната стварност“. Производ од ова размислување се делата „Богородица од Порт Лигата“, „Нуклеарен крст“, „Христос на свети Јован од крстот“ итн.⁷¹

За неговото „Распение“ изјавил дека насликал експлозивен, нуклеарен и хиперкоцкаст Христос. Крстот е октоедарски склоп од коцки, а во ликот на Богородица под крстот ја претставил Гала, исто како и во сликата „Богородица од Порт Лигата“.⁷²

Во раната младост почнал да слика слики со ангели, а во последниот период повторно се свртува кон темата на „Богородичното успение“ затоа што таа се воздигнува во небесата придружувана од ангели. Дали претпоставува дека протоните и неутроните се ангелски елементи бидејќи во неговиот светоглед „некои битија се чинат навистина блиску до ангелите.“⁷³

г) Симболизам

Сплет од хебрејската традиција и рускиот фолклор ќе биде основа на сликарството на **Марк Шагал** (Marc Chagall).⁷⁴ Изворите на неговата творечка инспирација ја пронаоѓа во ирационалното извлечено од сонот, визиите, легендите и митовите. Тој е сликар кој совршено успеал да ја спои формалната рационалност на западноевропското сликарство со мистиката на источно-европскиот дух.⁷⁵ Еврејската традиција што се негувала во неговото опкружување додека растел му

⁷¹ Descharnes R., *Salvador Dali*, Beograd, 1977, стр. 150.

⁷² *Ibid.*, стр. 154.

⁷³ Како што самиот ќе каже: -Два најсилни придвижувачи на уметничкиот и префинет мозок на Салвадор Дали се либидото, сексуалниот нагон; стравот од смртта. Ниеден единствен миг од мојот живот не протекува без возвишеното католичко, апостолско и римско сениште на смртта не ме прати дури и во најситните детали од моите скриени, тивки сонувања.

⁷⁴ Žilijan, F., *Simbolisti*, Beograd, 1978, стр. 54.

⁷⁵ Haftmann, W., *Marc Chagall*, Beograd, 1976, стр. 8.

овозможила да научи голем број еврејско-руски народни приказни и да стекне длабока приврзаност за еврејската религија.⁷⁶ Сликата истргната од сеќавањето се доживува поинаку отколку што е тоа случај со сонот. Стварност кон која таа реферира станува потполна благодарейќи на симултаниот квалитет во кој одвоеното се појавува како истовремено. Таа од своите поединечни аспекти ги собира сите искуства и ги соединува во целовита слика - митски и метафорички обоена, слика која не може да се репродуцира во смисла на реалистичен мотив, туку може само да се евоцира, а се материјализира дури во ликовното творештво и се појавува целосна преку низа на асоцијативни поврзувања.⁷⁷

Ова се години кога несомнено се појавува и неумоливиот копнеж кон иконската невиност на човештвото, која разгледувана во поширок историски контекст, претставува период на осврт кон иконската невиност на архаичните култури, кои во многу негови слики ќе најдат реплика во претставите полни сеќавања од неговата татковина. Тоа е време кога тој веќе цела година престојува во Париз, далеку од руската земја која за него ќе остане симбол на единствена првична совршеност, поврзана со времето кое го поминал во неа. Сликата „Во слава на Аполинер“ (1911-1912) е претстава на двојната фигура на Адам и Ева, чии тела делат ист пар на долни екстремитети, што би требало да е симбол на единството и антагонизмот човек-жена, а има потекло од средновековниот приказ на првиот грев. Броевите на левиот лак на надворешниот круг го внесуваат поимот на времето, одбројување кое повторно внесува асоцијација на нелагоден страв заради оддалечување од првобитното. Станува збор за приказ на јудеанско христијанскиот миленаризам каде времето веќе не е она кружно време на вечното враќање, туку линеарно и неповторливо.⁷⁸

„Автопортрет со седум прсти“ (1912) ја бележи фазата на вселување во новото ателје во Париз, и е дело повторно проткаено со носталгија за родниот Витебск, со приказ на уметникот растргнат помеѓу Париз од неговата лева страна

⁷⁶ Arnason, H.H. *Istorija moderne umetnosti*, Beograd, 1975, стр. 282.

⁷⁷ Haftmann, W., *Marc Chagall*, Beograd, 1976, стр. 17.

⁷⁸ *Ibid.*, стр. 78.

(метафора за реалното, разумот, неговото секојдневие) и Русија – десно (претстава на сонот, можност за потрага по митското време).⁷⁹

Почетокот на 40-тите се вистинска светска апокалипса. Тогашните политички случувања и прогонот на Евреите нема да го остават рамнодушен, па сета анксиозност и вознемиреност ќе се рефлектира во неговите дела од овој период. Ќе настане циклусот бакрописи со илустрации од Библијата, тема кон која ќе биде наклонет долго потоа, па ќе резултира и со проширување на тематиката во слики-библиски пораки. Ликовите кои ги слика како да се дел од неговото реално опкружување-маченици и светци, легендарни ликови, интимни семејни сцени, библиски фигури проследени со патос. Тематскиот круг на „Белото Распение“ ќе се прошири, вестите за окупацијата на Русија ќе испровоцираат слики со сцени од раскрварената татковина, распнати Евреи, апокалиптични теми, природно-митски фигури кои реагираат на несреќата на светот. Таква содржина носат делата „Три свеќи“ со претстава на заљубен пар во уплашена прегратка, истата заљубена двојка со хор од анѓели кои не навестуваат ангелски песни во делото „Свадба“, „Црвениот петел“ сп претстава на метафорично животно и човек во лет, кој го опоменува музикантот за престојната несреќа. Тоа се всушност слики - митски интерпретација на стварноста.⁸⁰ Корените на богатиот симболизам во неговото творештво можат да се бараат во побожната наклонетост кон еврејската традиција. Според Бретон, тој е прв од оние кои во модерното сликарство воведува ликовна метафора. Оваа традиција понатаму ќе ја следат **Макс Ернст** (Max Ernst), **Курт Швитерс** (Kurt Schwitters) и куп други уметници од сличен калибар.

1.7 АНИМИЗАМ

а) Магиски витализам и дадаизам

Дадаистичкиот поглед на свет честопати е мистичен по својот карактер, и додека експресионистите тежнеат за единство со природата, дадаистите секогаш го

⁷⁹ Haftmann, W., *Marc Chagall*, Beograd, 1976, стр.74.

⁸⁰ *Ibid.*, стр. 25-27.

задржуваат чувството за индивидуалното (себството) во светот (целината). Во експресионистичкото сликарство човекот е „дух заробен во природата“, додека дадаистите како **Ханс Арп** (Jean Arp) не искусуваат вакво отуѓување — за нив материјата и духот се едно, а човечкиот род станува интегрален дел од органскиот универзум, во континуиран процес на движење, постојано обновување водено од законот на случајноста. Арп и неговите истомисленици веруваат дека вистинското уметничко дело не егзистира вон природата туку го завзема свое место во природниот поредок, како конкретна манифестација на примарниот органски процес на создавање.⁸¹

Ова станува воочливо во аморфните облици во делата на Арп, дрвените релефи „Шума“ и „Портрет на сенките на Тристан Цара“ (1916). Неговите апстрактни дела од хартија пак именувани се како „Предмети распоредени според законот на случајноста“ (1930). Случајното откривање е основа на идејата дека најдените предмети претставуваат уметнички предмети во моментот на избор од самиот уметник. Скулпторот **Хенри Мур**, чие творештво во голема мера се поистоветува со онаа на неговиот претходник Арп, во истиот стил ќе изјави: „Од милионите камчиња покрај кои поминав, шетајќи по брегот, со возбуда ги забележав само оние кои се совпаѓаа со мојот интерес за внатрешна форма. Постојат универзални облици кон кои секој потсвесно е наклонет и кои може да ги употреби, доколку ја исклучи свесната контрола на разумот“.

На „примитивниот облик“ кој го привлечол Арп може да се гледа повеќе како на анти — разумски процес, отколку како на формално превземање од архаичната уметност. Делото на Арп припаѓа на виталистичката традиција во модерната уметност. На истиот правец припаѓаат и делата на **Хенри Мур** „Ножен раб-две дела“ (1962), оние на **Џејкоб Епстајн** (Jacob Epstein) „Женска фигура“ (1913) и на **Барбара Хепворт** (Barbara Hepworth) „Продупчена форма-амулет“ (1962) во кои уметничката креација се изедначува со креативниот процес во природата.⁸² Арп вели: „Ние не сакаме да ја копираме природата, ниту да ја репродуцираме, ние сакаме да создаваме (...) како растенијата кои создаваат

⁸¹ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 150.

⁸² *Ibid.*

плодови. Сакаме да создаваме директно, а не низ интерпретација“. Во 1933 година тој изработува серија апстрактни скулптури кои ги насловува како „Човечка конкретност“. Во нив тој се обидува да ја овозможи идејата за уметноста како нешто што расте и се развива во согласност со природните процеси. Арп го преферира терминот конкретно пред апстрактно, бидејќи верува дека така избегнува секаква поврзаност со идејата за уметничко условување врз нештата кои веќе егзистираат во природата. Тој вели: „Конкретна е стврднатата маса на каменот, растењето животно, човекот (...) јас сакам моето дело да најде соодветно место во шумите, планините, природата“. Во неговото дело „Амфора на музата“ (1959) на пример, каменот е обликуван во алхемиски херметички сад преку што се огледува единство на спротивностите, симболичко посредништво помеѓу духот и материјата.⁸³

Оваа интеракција меѓу сетилата и неодредените сили на креацијата го мотивирала Пол Кле да изјави: „Што подлабоко уметникот гледа во природните форми, толку повеќе го проширува погледот од сегашноста кон минатото, толку подлабоко станува свесен за основната сила на креацијата - генезис. Вечниот генезис“. Процесот на еволуција и растење е присутен во многу дела на Кле меѓу кои на пример „Ботанички театар“ (1924), „Какодемонија“ (1916), во делата на **Хуан Миро** (Joan Miro) „Црвеното сонце“ (1948), **Ханс Хофман** (Hans Hofmann) – „Рамноденица“ (1958) и Ребека Хорн (Rebecca Horn) „Метаморфозите на Бетриче“ (1984).

Уметничката креација од овој вид често се заснова на чувство кое нештата ги перцепира не како безживотни и инертни, туку како на анимирани нешта кои поседуваат сопствен дух. Ова реферира кон идејата за анимистичка сензибилност која раната антропологија ја смета за интегрална компонента во погледот на свет на племенскиот човек. Во „Тотем и табу“, дело инспирирано од списите на Фрејзер („Златна гранка“), Фројд анимизмот го дефинира низ компарација со концептот за натуралното и светот на племенските луѓе, населен со спиритуални суштествувања кои се волни или неповолни за нив, и кои имаат способност да вдахнуват душа не само кај животните и растенијата туку и во неживите нешта-предметите. Тој

⁸³ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 152

анимистичката концепција ја смета за неопходен психолошки процес на митската свест и на анимизмот гледа како на примитивна фаза во човечкиот психички развој. Следствено на тоа, Фројд прави споредба со фазите на еволуција на либидото кај поединецот, почнувајќи од нарцизмот кој соодветствува со примитивно верување во омнипотренција на мислата, до фаза кога ги негира принципите на задоволство (...) предметот на задоволство го бара во надворешниот свет.⁸⁴

Оттука, анимистичкиот сензибилитет е поврзан со обидот за навраќање кон „примитивниот“ начин на гледање односно примарна визија, спротиставена на перцепцијата на возрасниот човек кој светот го подредува како сет од причини и последици. Примарната визија е форма на чиста перцепција која го ослободува уметникот од теоретски и практични размисли и му дозволува да искуси непосредна експресивност на нештата. Ваков вид на перцептивен „примитивизам“ наоѓаме и кај **Јоханес Итен** (Johannes Itten), **Кандински**, **Кле**.⁸⁵

Не ретко во теоретските расправи се примарната визија на племенскиот човек, како и онаа на детето се изедначувала со инвокација на митското и магичното во уметноста. Леви-Строс во „Дивјачки ум“ објаснува дека основна функција на митот и ритуалот е да ги сочува методите на опсервација и рефлексивност и истите да ги продолжи во иднина (...) Митот е колективен, тој се распространува преку поединечни културни групи а со сегашноста е поврзан низ различни патокази кои водат до „примитивното“ минато. Додека Фројд племенскиот човек со „примитивна“ мисла го претставува како „беспомошно дете на мигот“, Леви-Строс смета дека магиската активност не треба да се смета за зачеток или рудимент. Магиската мисла постои пред цивилизацијата и тоа го објаснува интересот за неа на модерните примитивисти кои се во потрага по индивидуалниот мит на современото, започнувајќи уште со надреализмот во 20-тите години.⁸⁶

⁸⁴ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 153-158.

⁸⁵ *Ibid.*, стр. 158.

⁸⁶ *Ibid.*, стр. 160.

1.8 ВРАТИ НА ПЕРЦЕПЦИЈАТА

а) Надреализам

Надреализмот, слично како и дадата, стреми кон субверзија на конвенционалните методологии и верувања, но за разлика од неговите претходници кои предлагале несистематична замена на културата за која сметале дека треба да се поткопа, надреалистите стремеле да постават нов систем на вредности подржани од алтернативни филозофски традиции отелотворени од анонимни, непопуларни јунаци. Тие биле меѓу првите кои сериозно ги разработувале Фројдовите психоаналитички теории за несвесното преку книгите “Толкување на соништата“, „Психопатологија на секојдневниот живот“ (1901) и др. **Андре Бретон** на пример од Фројд ја превзел премисата на првиот надреалистички манифест во кој објаснува дека клучот на новиот систем лежи во впрегнувањето на моќта на несвесниот ум. Тој пишува: „Ако во длабочините на нашиот ум постојат непознати сили способни за да ги активираат оние кои се на површина, или пак да извојуваат славна победа над нив, несомнено треба да се поттикнат - прво да се поттикнат, а потоа да се подложат на свесна контрола на разумот“.⁸⁷ Според Бретон, до несвесното се допира преку соништата и автоматските техники кои се засноваат врз принципот на афект и случајноста. **Макс Ернст** (Max Ernst) ја користи техниката на фротаж (1920-30), а уште понепредвидливи ефекти произлегуваат од процесот на декалкоманија кој надреалистите го реоткриваат околу 1935 година и кој им овозможува создавање дела како сугестивни апстракции. Оттука, надреалистичкото повикување на несвесното со право може да се смета за „архаичен“ метод.

Надреалистите верувале дека несвесната мисла е митска по својот карактер. Тие сметаат дека ирационалните (и оттука примитивни) ритуали кои се основа на племенските култури (изразени на пример во детската игра) откриваат посуштинско знаење за светот отколку рационалната мисла која премногу се

⁸⁷ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 161.

потпира на појавното и очекуваното. Несвесното, спротивно на неа, дозволува пристап до скриената содржина на искуството и нештата.⁸⁸

Бретон верува дека перцептивниот „примитивизам“ овозможува откривање на силите на несвесното, тврдејќи дека единствени вистински претстави се оние кои ја доловуваат свежината на емоциите искусени во детството. Ова може да се спроведе само преку привикнување на фантастичното од позиција во која човечкиот разум ја губи контролата. Оттука, во делото „Ограничувања, но не и граници на надреализмот“ (1937), тој вели: „основната емоција е емоција која не успева да се прилагоди во проекцијата во реалниот свет и која не неоѓа друго решение за израз на својата внатрешна нужност освен можноста да се повика на симболот и митот“.

Така всушност перцептуалниот „примитивизам“ и надреалистичките постапки овозможуваат обичното и секојдневното да се трансформираат на најнеобичен можен начин. Таков пример наоѓаме во делото на **Макс Ернст** „Две деца загрозувани од славеј“ (1924) кое претставува комбинација од насликана претстава и вистинска мала дрвена врата, со намера да се предизвика чувство на необичност кој го надминува познатото искуство. Имагинативното преработување на сликите на старите мајстори **Хуан Миро** го прави во дела како „Холандски ентериер II“ (1928) кои на сличен начин се базираат врз интуитивната перцепција која ги поврзува фигурите предметите и просторот.⁸⁹ Кај **Андре Масон** начинот на функционирање на несвесното се манифестира низ автоматски цртежи како што се делата „Зошто тогаш ме извади од утробата?“ (1923) и „Бесни сонца“ (1925) кои се карактеризираат со амбивалентност во изразот на темата. Истите се последица на автоматската природа на забележување во раниот стадиум на цртање, а крајните резултати се често дела со сексуална содржина, претстави со изразити женски карактеристики кои кореспондираат со Фројдовите верувања дека несвесното ја разоткрива репресираната сексуалност и нагонот за поинаквото. Делата на Масон се претстави на метаморфоза. Визуелната амбивалентност која е важна за овие дела е заснована врз чувството за вечното движење и постојаната обнова на светот, овозможена само преку повикување на ирационалното, несвесното, кое Фројд го

⁸⁸ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994 стр. 162.

⁸⁹ *Ibid.*, стр. 163.

смета за инфантилен (примитивен) дел од нашата психа.⁹⁰ Исто како и останатите надреалисти, Масон верува дека женската природа е во поблизок допир со несвесното, и оттука, во неговите дела женскиот принцип има двојна функција - како предмет на желба, и како симбол за примитивните врски на човештвото со креативните сили на природата. Претпоставената врска меѓу жената и земјата, сексуалноста и природната креација е препознатлива во претстави на жена каде на сликата има наноси од песок и земја, како во делата „Фигура“ (1927) и „Земја“ (1939). Оттука, желбата да репрезентира примордијално место каде човечката психа егзистира во единство со природата е очигледна. Ова истовремено е резултат на неговите разработки на Фрејзеровата „Златна гранка“, која служи како основа за неговиот интерес за митот на племенските култури. Композициите во неговите „Метамофози“ (1939) се реминисценција на темата на Адам и Ева, иако неговите фигури се претстави на комбинација од вегетација, животни и птици. Ова дело стреми да ја надмине рационалната визија и да продре зад надворешната појавност, и на тој начин да го премости јазот помеѓу свесното и несвесното „јас“.⁹¹ Фрејзеровата „Златна гранка“ која била инспирација за повеќето надреалисти како **Анри Масон, Макс Ернст и Виктор Браунер** (Viktor Brauner), служела како извор на митови и легенди од сите времиња и култури. Иако намерата на Фрејзер била да забележи универзални модели на обмислување и однесување зад привидните разлики и начин на живот, нејзината тематска структура излегувала вон хронолошките датирања и класифицирање на податоци наложени според начелата на западната наука. Виктор Браунер ова го користи за да создаде воопштен митски хибрид како на пример во сликата „Раѓањето на пештата“ (1940), а Макс Ернст се обидува да евоцира митски сензибилитет кој наоѓа сличен израз во различни културно и временски оддалечени претстави. Неговото дело „Слон“ (1921) на пример е претстава на африкански сад за пченка, демонизиран низ процесот на механизација. Во делата „Морето и дождот“ (1925) и „Визија претставена преку ноктурналниот аспект на пристаништето Сент-Дени“ (1927) Ернст претставува привикнување на архетипските мемории, митски места и суштества, преку

⁹⁰ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 164.

⁹¹ *Ibid.*, 165.

манипулација со ефектите на случајност преку употреба на техники како онаа на фротажот. Неговите слики „Шуми“ претставуваат бесконечна трансформација на мотивот преку еротски и други асоцијативни и интуитивни методи. Ова несомнено упатува кон дескрипција на процесот на митската мисла препознатлива во делата на Леви – Строс, која како што вели тој, поседува одредена структурна шема која станува делотворна единствено преку употреба и спој на остатоци и делови од секавања за одредени настани. Митската мисла е (...) заробена во настани и искуства кои никогаш не се исцрпуваат при процесот на распоредување и прераспоредување во нивната потрага на значење. Ова е остварливо особено поради митскиот недостаток од историска перспектива, но истовремено претставува и остро спротиставување на идејата дека нештата може да се без значење. Во доменот на митот, секое нешто, секој предмет, „се што постои“ станува податно за употреба.⁹²

б) Меѓу надреалното и фантастичното

Салвадор Дали е творечки лик кој делува во согласност со надреалистичкиот принцип, кој претставува карактеристичен спој на ирационално произведени претстави во необична поврзаност со слики од реалноста и интелектуална сонувачка природа. Сонот е основна претставка од која ги извлекува претставите, најчесто со демонска природа, врз кои интервенира до степен на деформација или целосна метаморфоза. За да извлече визији од неговата поттвест тој започнува со провоцирање на халуцинантни состојби, низ процес опишан како параноично-критички метод. Параноично-критички метод всушност е процес на создавање на нова реалност од елементи кои се комбинација од визији, сонови, спомени и психолошки или патолошки настраности обединети преку мистично интуитивно насетување.⁹³ За овој метод самиот тој ќе рече: „Тоа е спонтан метод на ирационално знаење засновано врз интерпретативно-критички асоцијации за делириумски појави“. Нему, уште од самиот почеток, несомнено му влијаеле

⁹² Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 168.

⁹³ Descharnes R., *Salvador Dali*, Beograd, 1977, стр. 98.

списите на Фројд чиј теории за потсвеста и соновите испреплетени со еротска содржина се начин на враќање до инфантилното во себе.

Сликите „Антропоморфен орман“ или „Град Фиока“ е тематски блиска до неговите толкувања за потсвеста. За претстава на легнат акт „Милоска Венера“ со вградени фиоки, Дали ќе каже: „Единствена разлика помеѓу вечната антика и современото е откритието на Сигмунд Фројд за човечкото тело, кое е чисто и неоплатонско во времето на стара Грција, денес е исполнето со таинствени фиоки кои единствено психоанализата може да ги отвори“.⁹⁴

Делата од почетниот период не евоцираат одреден простор и време иако тој тврди дека се евокации на спомени од детството: „облиците навираат во свеста како преслики, со чисти облици и бои, а негова задача е да ги прецрта, а потоа исконструира во помалку или повеќе нелогичен спој на нова реалност, карактеристичен само за сеќавањето“.⁹⁵ Воопшто, враќањето наназад во сеќавањето претпоставува еден вид на обредно прочистување - растеретување од мрачните опседнати состојби со што претполага хармонично опстојување во сегашноста.

Демонски визии во делата особено се изразени во оној бурен период меѓу 1935-1940 година, со претчувство на војна, паралелни на Пикасовите разобличени суштества, и повторно производ од застрашувачки немир. Такви дела се „Мека конструкција со варен грав“ („Претчувство на граѓанската војна“), „Измислување чудовишта“, „Човескојадството на есента“ со претстави на ибериски фигури кои се јадат меѓу себе во изразен патос.⁹⁶

Сликите пак на мексиканската уметница **Фрида Кало** (Frida Kahlo) нудат ретко соединување на личните физички сензации и широкиот космички поглед. Носејќи дел индиско и дел европско потекло во себе, потоната во "мексиканското чувство на осаменост" кое Октавио Паз го споредува со осаменоста на „сираче", делата на Кало се полни со болка, моќ, и силна емоција. Тие прикажуваат копнеж за поврзување со антропоморфизираната претстава на мајката земја, или можеби смртта, и ослободувањето од маката на бројните спонтани абортуси и инвалидитети. Во автопортретната слика „Корени“ (1943) уметницата се

⁹⁴ Descharnes R., *Salvador Dali*, Beograd, 1977, стр. 118.

⁹⁵ *Ibid.*, стр. 23-36.

⁹⁶ Descharnes R., *Salvador Dali*, Beograd, 1977, стр. 120.

претставува облечена во народна облека, како лежи на гол, карпест предел; растенија и лозје растат од празната шуплина на нејзините гради. Од нивните лисја се распространуваат мали црвени капилари, кои крварат над земјата и истовремено се поврзуваат со неа. Во делото „Цвеќиња на животот“ (1944) молњата, сонцето, мешунките и огнените лисја цврсто го поврзуваат телото на уметницата со растенијата, жената со космосот. Неродилката Кало во нејзините дела опсесивно е преокупирана со она што може да се нарече митолошко мајчинството. Во нејзината слика од 1949 година „Портрет на Диего“ циновска божица, половина црна, половина бела, држи во skutот темен идол, кој во skutот ја држи самата Кало, која пак овојпат држи фигура на еден смален модел – претстава на Диего. Од концентричните кругови израснуваат животни, растенија и корења. Во сликата „Мојата негувателка и јас“, гола претстава на индијка со смилено, цврсто лице како оние од камените предколумбовски маски, ја дои Кало чиј лик е насликан во поодмината возраст, но истовремено е претставена со тело на дете. Дојката е транспарентна, и лактативните вени се претвораат во ситни бели цвеќиња, чии стебла се поврзани со брадавицата. Забележано е дека "сличен тип на маски се користеле во (старите мексикански) церемонии во кои жените, децата и заробениците биле жртвувани со цел (...) сонцето да се нахрани со човечка крв да за да може да ги одржи своите животодавні моќи".⁹⁷

в) Надреализмот и племенската уметност

Надреализмот е во особено силна релација и со архаичната или племенска уметност. Повеќето надреалисти биле наклонети кон африканската и океанска уметност, воочливо преку делата на **Вифредо Лам** (Wifredo Lam). Во неговите дела „Џунгла“ (1943) и „Резонанци на земјата“ (1950) се забележуваат влијанија од домородната американска племенска уметност, но неговата демонизирана поетска евокација на џунглата исто така влече корени од африканската и океанска скулптура, која во овој контекст е интересна заради тоа што претставува визуелен

⁹⁷ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 47-49.

атак по прашањата за колонијализмот, а со самото тоа и признание за африканското потекло на уметникот.⁹⁸

Надреалистичкиот интерес за културите вон западот е прикажан на мапа објавена во белгиското списание „Вариете“, насловена како „Светот во времето на надреализмот“. Географските предели на мапата се прецртани, Европа е децентрализирана и нејзината доминантна позиција е заменета со пацифичките острови, омеѓена од Русија од една страна, и домородната Америка од друга.⁹⁹ Имајќи го в предвид интересот за племенските култури, не е изненадувачки што влијанието на племенската уметност било вистински присутно во надреалистичката уметност. На пример делото на **Виктор Браунер** (Victor Brauner) „Најава на цивилизацијата“ (1954) е реминисценција на церемонијалните пиктографски наметки носени од Американските Индијанци. Скулпторот **Алберто Џакомети** (Alberto Giacometti) во делото „Нема повеќе игра“ (1933) се инспирира од стратешките игри во некои делови од западна Африка, а во делото „Девојка“ (1932) на Хенри Мур првична инспирација била ескимската резба која тој ја проучувал во Британскиот музеј во Лондон.

Сликите на **Хуан Миро** често имаат детски карактер произлезен од интересот за ескимо - маските, кои тој можел да ги види и во ателјето на Бретон. Варијации на истите се репродуцирани во неговите дела „Ловец (каталански пејзаж) (1923-24) и „Карневал на Арлекин“ (1924-25).

Предколумбовската уметност била инспирација за мноштво дела поврзани со надреализмот, почнувајќи од интерпретација на Мур на скаменетите богови на маите во „Лежечка фигура“ (1929), па се до дизајнот кој го изработил **Диего Ривера** (Diego Rivera) за насловната страница на часописот „Минотаур“ (1939). **Алберто Џакомети** во текот на 20-те изработува цртежи со реминисценции на африканска и океаниска скулптура, а во неговите рани дела како „Пар“ (1926) се препознаваат формални карактеристики преземени од архаичната уметност. Делото „Невидлив предмет“ (1934) се поврзува со одредени стилски карактеристики на скулптурите од соломоновите острови, воочливи преку извиената поза и

⁹⁸Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 168, 169.

⁹⁹ *Ibid.*, стр. 169.

архитектонска рамка, како и една од најспецифичните карактеристики - изразот на лицето-маска, која влече потекнува од француските воени заштитни маски од времето на првата светска војна. Во скулптурите како „Суспендирана топка“ (1930-1931) и „Кафез“ (1931) Џакомети искокористува форми од просторно далечени култури, како што се оние од Малезија и Мексико, претставени како структурни симболички елементи, односно предмети кои можат да се разберат како еротски машини на желбата. „Суспендирана топка“ поседува експлицитно садистички импликации. Реакцијата која визуелно ја поврзува скулптуралната вдлабната форма, со нејзиниот клинесто обликуван опозит, не само што сугерираат акт на милување, туку истовремено и на режење.

Василиј Кандински пак, во Париз, се до неговата смрт во 1944 година, ги истражува можностите на шаманистичката репрезентација како сретство за ненадминлива апстракција, вклучувајќи елементи блиски до пиктограмите на шаманските тапани од Сиберија. Таков пример на визуелна репрезентација наоѓаме во делото „Зелен линк“ (1944).¹⁰⁰

1.9 ШАМАНИЗАМ

Пабло Пикасо освен што особено внимание посветува на формалните карактеристики на племенската скулптура, предимство дава и на она што тој го дефинира како магиски (дури експресионистички) елемент. Во една прилика тој ќе изјави: „Маските, и другите предмети изработени за сакрални цели, претставуваат медијатор помеѓу човекот и непознатите сили околу него, начин да се надмине стравот, со тоа што ќе му се даде конкретна форма и претстава. Во тој момент сфатив дека и сликарството е тоа. Сликањето не е естетско делување, туку еден вид на магија, создадена за посредување меѓу овој чуден непријателски свет и нас, еден вид на привикување на моќта преку обликување со што нашите стравови и желби добиваат конкретна форма“.¹⁰¹

¹⁰⁰ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 181, 183.

¹⁰¹ *Ibid.*, стр. 116.

Циришките дадаисти исто така покажуваат интерес за племенската уметност. **Хуго Бал** (Hugo Ball) експериментира со фонетиката на племенските јазици, а **Тристан Цара** (Tristan Tzara) е колекционер на африканска и океанска скулптура. **Марсел Јанко** (Marcel Janco) изработува маски и костими со реминисценција на африкански прототипи. Во потрагата по она што Бал го нарекува внатрешна алхемија на светот, тие се свртуваат кон примитивните извори препознаени во од популарната култура и чез музиката, алхемичарските мистични христијански списи и источните религии. Нивниот нихилизам и културен песимизам служи за обновувачки цели.¹⁰² Слично како и африканските маски користени при обреден танц, маските изработени од Марсел Јанко се креирани без посебна намера да претставуваат уметнички дела. Нивната функција Бал ја објаснува преку реферирање на раните антрополошки објаснувања на примитивните ритуали. Според него „тие се подеднакво реални како и идолот на Молох во чии црвени раце биле поставувани жртвите-деца. Тие се фетишистички алатки кои служат за деконструкција на ликот. Маските често условуваат движења на трагичен апсурден танц“.¹⁰³

Употребата на архаични форми во делата на Макс Ернст, Виктор Браунер и Вилфредо Лам го одразува нивното етнографско познавање кое изостанува во раните „неоархаични“ дела на Пабло Пикасо или Константин Бранкуши на пример. Овие уметници се приврзаници на идејата дека примитивниот артефакт сепак функционира како сведоштво за културата која го произвела, дури и кога ќе се постави вон оригиналниот контекст во кој е создаден. Следствено на тоа, дел од истата култура би можела да биде пресоздадена преку предметот кој се поседува. **Макс Ернст** на пример инкорпорира референции од африканската уметност и домородните американски качина кукли на кои се гледало како на заеднички предци, во делото „Луда месечина“ (1944). Неговите познавања пак за петроглифите на Велигденските острови кои се носители на симболични значења, се препознатливи во делото „Внатрешноста на глетката: на работ“ (1929). Формите со „примитивистички“ елементи во овие дела се користени со намера да се

¹⁰² Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 146.

¹⁰³ *Ibid.*, стр. 149.

предизвика нивната изворна функција (како еден вид на емпатетичка магија) или уште повеќе, со можност да се случи еден вид на „надреалистичка трансформација“ на нивно „реанимирање“. Повикувањето на тотемистичкиот мит и идејата за уметникот како медиум или пророк, се препознава како во делата на надреалистите, така и во оние на нивните подоцнежни наследници, како што се **Мата Екарен** (Matta Echaurren) и Вилфредо Лам, но исто така и во делата на уметници кои се препознаваат како нивни претходници. Содржината на делата на **Василиј Кандински** од 1930 година, на пример, се поврзуваат со европската шаманистичка традиција, додека **Жак Липшиц** во делото „Фигура“ (1926-30) реминисцира претстава на тотемистичка структура.

Макс Ернст повикувајќи се на тотемистичкиот мит во племенските култури, создава конструкцијата на личен тотем, како негово алтер его, кој има изглед на птица наречена „поплоп“ (очигледно е влијанието од списите на Фрејзер, Леви-Брил, Фројд). Тотемизмот, според Леви-Брил вклучува верување според кое сите нешта се меѓусебно поврзани: „За племенскиот човек кој припаѓа на тотемистичката заедница секое животно, растение, секој предмет, сонцето, месечината, се дел од тотемот, и дел од целиот универзум, систем на хиерархија кој е воспоставен меѓу нештата во космосот“. Измислената фиктивна претстава на Макс Ернст во која тој го проектира сопственото битиествување и развивање како уметник, несомнено треба да се разгледува во контекст на ваквите верувања. „Макс Ернст умре“, како што вели тој, „на 1 август 1914 година. Тој повторно оживеа на 11 ноември 1918 година, како млад човек со аспирации да стане магионичар и да го пронајде митот на своето време. Сега, исто како тогаш, тој го консултира орелот кој го испили јајцето на неговиот преднатален живот. Советите на птицатата можете да ги најдете во неговото дело (зад сликарството 1948)“.

Симболичка трансформација во делата на Ернст, односно процес на развој низ кој тој мора да помине како уметник (шаман), се поврзува со примитивните митови на иницијација опишани од Фрејзер. Овие трансформации исто така неизбежно се поврзуваат и со неговото учество во 1 св. војна, како симболика за периодот на иницијација низ физичката опасност низ која мора да помине идниот

шаман.¹⁰⁴ Херберт Рид пак, кога пишува за хтонските интереси на Хенри Мур еднакво се повикува на психолошките толкувања на Јунг. Според него во делото „Исправен мотив бр. 1: Гленкиншки крст“ (1955) **Хенри Мур** има намера да посредува „помеѓу хаосот на несвесното и редот кој уметноста го воспоставува во истиот тој хаос“. Фактот што формата е неправилна (дури и крстот е затапен и хуманизиран или пак деформиран) според Рид не прави голема разлика. Редот не треба да го поистоветиме со правилноста или симетријата.¹⁰⁵

Оттука, може да се заклучи дека според начелата на надреализмот кој својот зародиш го има за време на „будењето“ од 1 св. војна, резултати не се постигнуваат преку ревитализирање на веќе постоечките сиромашни системи, туку единствено преку посегнување по други, попримитивистички погледи на свет, кои служат како средства за воспоставување на „нова западна култура“. Соочени со новата криза која се надвиснала над Европа, многу уметници своите идеи ги пренеле во САД каде повлијаеле на уметници како **Адолф Готлиб** (Adolph Gottlieb), **Ли Краснер** (Lee Krasner), **Џексон Полок** (Jackson Pollock) и др. Полок на пример, ги присвоил автоматските надреалистички техники во дела како „Број 5“ (1948) и понатаму им дал сопствен печат преку техниката на „дрипинг“. Њујоршките сликари биле особено наклонети кон исчитување на јунговите списи, племенските култури и уметноста на домородечките американски племиња. Слично како и во случајот со надреалистите, нивниот став е дека уметникот треба да делува од позиција на медиум или пророк. Тие веруваат дека целта на уметникот е возобновување на загубената врска со несвесното, со примордијалното минато. **Барнет Њуман** (Barnett Newman) на пример, кој припаѓа на правецот апстрактен експресионизам, и чија важност се огледа во кураторската и критичарска активност исто колку и во неговото сликарство, во периодот од 1944-47 година, организирал неколку интересни изложби во Њујорк: „Предколумбовска камена скулптура“ (1944), „Сликарството на индијанците од северозападниот брег“ (1946) и „Идеографска слика“ (1947). Додека првите две третираше примери од племенски култури, последната е со тенденција да претстави модерни американски уметници (како што

¹⁰⁴ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 171-174.

¹⁰⁵ *Ibid.*, стр. 175-177.

се Њуман, Ротко и други) а кои се осврнуваат кон домородечките американски и останатите архаични извори како дел од обидот да пресоздадат жив мит на своето време. Интересот на овие сликари за Јунговата психологија ги води до уверување дека нивното творештво произлегува од несвесното а на рецепиентот му овозможува можност за комуницирање на најелементарно ниво. Несвесното според нив претставува „темна примордијална реалност популаризирана преку митски и религиозни симболи“. Нивниот интерес за домородечката уметност на индијанците ги води до експерименти со визуелна граматика и користење на архаични мотиви како начин за пенетрирање во несвесниот ум. Краен производ од овие експерименти се дела како „Гатачката“ од Адолф Готлиб или „Жена која го прекинува кругот“ на Џексон Полок. Овој сликарски метод на шаманистичко себеоткривање е поврзан со Јунговите убедувања за митот како архетипска форма која го кодифицира основното човечко искуство во кое свесното и несвесното се во взаемна интеракција. Слични идеи се произнесени и во изјавата на Полок од 1947 година: „Се чувствувам како дел од сликата, додека се движам околу неа, работам врз неа, и крајно буквално да бидам во сликата. Овој начин на работа е близок до методот на индијанското сликање со песок (...) не се плашам од нејзино уништување, бидејќи сликата има сопствен живот. Јас дозволувам тој да излезе од неа. Единствено кога ќе изгубам контакт со сликата финалниот резултат е хаос“.

Идејата за уметникот како шаман или пророк е основна тема во уметноста на 1960-тите и 1970-тите години. Во овој контекст се издвојуваат раните скулптури на **Ненси Грејвс** (Nancy Graves) кои се создавани од природни материјали (како коски и животинки) употребувани заедно со скулпторски материјали, со крајна намера за создавање на митски предмет. Неопходно е да се спомене **Јозеф Бојс** (Joseph Beuys) кој својата творечка практика ја почнува со цртежи, насловени како „Куќите на шаманот“, а продолжува со изработка на објекти и изведба на перформанси од почетокот на 1960-тите, во кои евоцира метафизички процеси и спиритуални енергии. Такви се перформансите „Како да му ја објасниш слика на мртов зајак“ и „Еурасиа“. Во првиот, тој води мртов зајак на тура низ галеријата, додека главата му е премачкана со мед и златни ливчињ. Ако повеќето од Њујоршките сликари се свртуваат кон магискиот симболизам на домородечките

американски шаманистички ритуали, Бојс особено покажува интерес кон северното европско паганско минато. Според него, овие перформанси се дел од процесот за културно заздравување. Тој ќе рече: „Зајакот е во директна релација со раѓањето. За мене зајакот е симбол на реинкарнација. Зајакот во реалноста го прави она што човекот го изведува ментално – тој се издига себе си, се ископува до конструкција. Се инкарнира себе си во земјата. Нанесувањето на мед на главата е поврзано со мислата; човечка карактеристика не е да произведува мед, туку да мисли - да дава идеи; на овој начин намерата е - мислата, која е навидум мртва по својот карактер, да оживее повторно“. Медот со својата богата симболика како примитивен органски симбол на трансформација на енергии и алхемиски процеси е искористен и во инсталацијата „Медена пумпа во работна просторија“, во која електричните мотори низ систем од транспарентни цевки испумпуваат мед низ инсталацијата на музејот. Споредбата со човечкиот циркулаторен систем е неизбежна. На овој начин Бојс прави споредба меѓу динамичноста на организмот и можностите на она што тој го нарекува социјална скулптура, заокружено преку можноста за согледувањето на „општеството како вид на уметничко дело“.¹⁰⁶

1.10 НОСТАЛГИЈА ЗА БЕСКОНЕЧНОСТА

а) Минимал арт и концептуална уметност

Преокупациите на архаичните народи со потеклото на времето и броењето повторно се појавува во историјата на уметноста во делата на минималистите и концептуалистите од 60-те и 70-те години на минатиот век. Тие ги отфрлаат начелата на апстрактниот експресионизам од почетокот на 50-те како и френетичната популарност на поп-артот, оптичката уметност и хиперреализмот.

Со оглед на општествените пресврти во 60-те, интересно е да се каже дека слични обиди за евокација, по принципот на табула раса, во уметноста, биле правени и претходно. Периодите на драстични реформи често се совпаѓаат со навраќање кон екстремна едноставност или "терапевтска геометрија".

¹⁰⁶ Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994, стр. 185, 192.

Минималистичката и концептуалистичката опсесија со основната геометрија, повторувањето, модулите, мерењето и мапирањето, поставува основа за делата на "примитивистичките" уметници од 70-те кои истражуваат повеќе комплексни области од митот и историјата. Ова навидум е контрадикторно со минималистичката тенденција која ги исклучува симболичките, метафорични или референцијални аспекти од нејзината уметност, и стреми да создаде конкретна реалност во "реално време" со непосредна присутност. Иако одредени стилски поврзаности можат да не доближат до "митското", уметниците кои се бават со ваков вид на уметност во основа имаат идеалистичка замисла дека уметноста треба да биде демократска, да се доближи до широк круг на публика, со тоа што ќе се поедностави.¹⁰⁷

Во западната култура визуелната уметност продолжува да ја пропагира идејата за невербална комуникација на идеи. Се чини дека минималистите стремат кон навраќање кон минатото за да ги спасат трагите од "морфолошкото разбирање" преку свесен и нарочен парадокс. **Сол ЛеВит** (Sol LeWitt) во 1969 година напишал: „Концептуалните уметници се повеќе мистици отколку рационалисти. Ирационалната мисла треба да се следи апсолутно и логично. Учителите од антиката, како Питагора "ги советуваа учениците да ја практикуваат уметноста на геометрија и нумерологија, со цел да ја извежбаат интуицијата, преку која може да се разберат основните закони на космичките движења". **Ад Реинхарт** (Ad Reinhardt) пак, со кого оваа кратка историја на мистицизам или анти-мистицизам започнува, рекол: „Дури ни минималистите не беа целосно свесни дека "крајот е на почеток", дека со цврсто придржување до есенцијалното (нивните дела биле наречени "основни структури" и "АБЦ уметност"), тие всушност го отвораат патот за обновување на естетска комплексност. Во тоа време, тие не можеа да ја предвидат насоката на нивниот развој“.¹⁰⁸

До средината на 60-тите години, се појавува група уметници, претежно скулптори, чии нарочно неевокативни коцки, модули и мрежи, математички системи, дијаграми, механички "изработени цртежи" и пописи, се засноваат на еден нов реализам - "она што го гледате, е всушност она што навистина е“. Нивен

¹⁰⁷ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 77.

¹⁰⁸ *Ibid.*, стр. 78.

стремеж е целината (свкупноста). Преку буквално соединување на бројот и јазикот (а понекогаш и преку комплексен склоп на теории кои произлегуваат од лингвистиката, перцептивната психологија, и логичката позитивистичката филозофија), тие одново ги претставуваат фундаменталните концепти на нивниот начин на перцепција пред, презаситената од информации и зависна од дневни весници, публика. Нивните "студени", "неми" форми поседуваат извесна мистерија. На уметноста гледаат како на мисла која не е ултимативно вербална. Херменевтиката е еден од елементите на нивната феноменологија, исто каков што е случајот и со голем дел од „племенската уметност“.¹⁰⁹

Уметниците особено се потпираат на "сопствениот поглед" кој, според нив, „треба да се врати во првобитната состојба на невиност". **Ле Вит** ќе отиде уште понатаму. Тој посочува дека уметниците би можеле да учат од работата на слепиот, и дека само преку незасегнатоста од формалниот изглед во уметноста може да се дојде до развој на нови форми. Неговата скулптура е генерирана од системи, изработена со помош на индустриски производи, во насока на мислата на Ернст Касирер кој ќе рече: „бројот не поседува апстрактна универзалност, тој секогаш се заснова врз конкретна индивидуална интуиција".

Во доцните 60-ти, времето станува важна компонента за делата на повеќето минималисти и концептуалисти, а преку времето и безвременоста, како и нова самосвест за историјата на историјата, па, конечно и праисторијата. По неколку децениски нагласок на индивидуалното, на авто-референцијални конструкции на модернизмот, се чини дека тие сакаат да се навратат на колективните основи. Колку поиндивидуализирано станува едно општество, толку повеќе предност и се дава врз формата, без изразна содржина. Минималистите бараат нов вид на нерепрезентативна содржина. Оттука, тие се свртуваат назад кон историјата на математиката и мислата.

Неколкумина минималисти како што се **Тони Смит** (Tony Smith), **Роберт Морис** (Robert Morris) и **Сол Ле Вит**, се фокусираат на коцката, која според Питагоровата доктрина претставува совршена форма. Питагоровиот концепт за

¹⁰⁹ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 79.

броевите и елементите на нештата во природата во голем дел се заснова на митот и религијата во античките времиња.¹¹⁰

Во последните шест години од својот живот Ад Реинхарт изработува речиси идентични црни квадратни слики кои ги нарекува "вонвременски" и "ултимативни". И покрај неговата изрека дека "уметноста е уметност, а сè останато е сè останато", овие слики претставуваат повеќе од едноставна апстракција. Првата од многуте противречности е дека "црните" слики се всушност обоени во многу темна сина, црвена и зелена боја. Тие навидум "безформни" и "безидејни" платна се поделени во мрежи, кои формираат крст во четири четвртини, а како во древниот свет-слика, Реинхарт се стреми кон негирање на било какви "романтични" референци, било кон индивидуални или колективни изразувања. Реинхарт уметноста ја смета за анти-институционален наследник на религијата. Тој се восхитува на уметноста на далечниот исток и исламската уметност; на првата заради одбивањето на линеарна перспектива, а на исламската уметност заради одбивање на сликовита и референтна композиција. Со други зборови - заради нивното формално неутрализирање на времето и просторот. Целта на неговото сликарство е да се создаде слика која е целосно "реална во својата природа како слика"- таа не ништо друго освен рамна површина покриена со боја. Тврдејќи дека ја достигнал "крајната" точка со неговиот црн квадрат тој сугерира дека на сликарството или уметноста, им треба нов почеток. Како митската табула раса, неговата енигматична, загадочна, црна површина, неговиот детерминиран "пуризам" посочува нов правец за цела една генерација на уметници.¹¹¹

Според Ернст Касирер митско време се состои "од време на природните процеси и од настаните на секојдневниот живот". Така, "едноставната" уметност на минималистите и концептуалистите може да се поврзе со основниот опстанок, начин на справување со нередот на современото општество и враќање наназад со цел да се дознае како човештвото учи низ процесот на "крајна едноставност".¹¹²

¹¹⁰ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 80.

¹¹¹ *Ibid.*, стр. 78.

¹¹² Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 94.

Делото на Роберт Морис „Опсерваторија“ (1971, 1977) претставува конфронтирачко соединување на архаичните, научни и софистицирани модерни перцептивни теории. Морис покажува интерес за "начинот на создавање на нештата". Во „Опсерваторија“ две челични плочи со жлебови, влечени со булдозери, оставаат длабоки бразди во земјата, како запис за нивната траекторија - зачудувачки „лесно“ во споредба со достигнувањата на праисториските „инженери“. Морис не се обидува да репродуцира антички храм; тој изработува скулптура која се стекнува со сопствена димензија преку привикнување на минатото од сопствена временска дистанца во историјата. Тој е еднакво заинтересиран и за скенирањето - начинот на набљудување овозможен со напреднатата геодетска опрема или авионот. Во делото „Опсерваторија“ која го поврзува човековото однесување и перцепција со годишниот циклус, тој повеќе се занимава со времето како со конкретизирана апстракција отколку како средство за космичко осмислување. Неговата основа е синтеза помеѓу историската свест и астрономското време, неговата функција е симболична негација на акумулираните знаења, историски и научни. Иако Морисовиот избор на модел е оној кој ние го препознаваме како праисториски, негацијата во овој случај само го потврдува она што се негира.

Неисцрпната преокупација на уметниците со патувањето, навигацијата и мапирањето често претставува обид за одговор и помирување со митските односи меѓу секојдневното и патот кон духовна реализација. Во овој тип на дела нагласок се става на поимот на патување - свето или профано. Времето се разгледува во единство со просторот, дури и кога е апстрактно назначено, а историскиот спој на обете значи запоседнување или доминацијата врз природата. Времето, означено како линија, и просторот, означен како круг, често се изедначена персонификација на машките и женски специфики.¹¹³

Идеите за поврзување на конкретни простори и ефемерни искуства се особено актуелни кон крајот на 60-тите години кога формално биле институционализирани како „уметност на процесот“. Како дел од бунтовничката,

¹¹³ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 121.

анти-елитистичка уметност, процесот низ кој се изработува делото и материјалот од кој истото е изработено станува исто толку важен елемент колку и конечниот производ.¹¹⁴

Потребата да се патува која инспирира голем дел уметници и веројатно е резултат на општата социјална анксиозност. Импулсот кон постојано движење е уште една конфронтација со тензијата својствена за модерниот живот и уметноста, на граница меѓу ефермното и постојаното, или животот и смртта.¹¹⁵ Во многу култури на одењето се гледа како на средство за конкретизирање и ослободување на емоциите. Могилата се градени како израз, манифестација и отелотворување на одредени емоции, а опсесивното повторување на процесот во многу дела на минимал артот содржи сличен емоционален извор.

"Гледај и на земјата во очи" вели **Ричард Лонг** (Richard Long). Тој работи со природни материјали, а неговите скулптури не само што претставуваат објекти во пејзажот, туку се и составен дел од него. Во 1968 година, на пример, тој изработува дело во кое камењата на еден плажа се уредени во облик на правоаголна рамка - пејзажна верзија на делото "бел квадрат на бела основа". Паралелно со скулптурите изложени во галерии, тој работи голем број на пејзажни скулптури, меѓу кои и „камената патека на Хималаите“, „камениот круг на Андите“, „изодената патека во правливата трева во Африка во форма на знакот Х“, „спирала од камења на плажа“. Фокусот во неговите дела секогаш е ставен врз времето, местото или искуство. До планинските врвови се искачува спирално, речните корита ги користи како патеки, ги изодува и пропешачува архаичните насканските линии – геоглифи во Перу. Понеѓу неговите скулптури, и неговите потполно нематеријални евокации на физички искуства се вбројуваат и серија на дела изработени во форма на хоризонтални или вертикални "могили". Вертикалната могила е стандардна по облик, а нејзината функција, уште од прастари времиња, е поврзана со верувањето дека таа осигурува безбеден и среќен живот; потоа, таа служи за обележување на важни настани, за да се отвори пат, односно да се омеѓи граница. За време на една од неговите таканаречени „прошетки“ Лонг натрупал илјадници камења врз

¹¹⁴ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 130.

¹¹⁵ *Ibid.*, стр. 122.

вертикално обележана патека. За време на друга „прошетка“, тој остава трага од "хоризонтални могили" во текот на целото патување (такво е делото „Линија од 164 камења/прошетка од 164 милји“) Во делото „Ројсен Дуб“ („Roisin Dubh“), 74-километарскиот марш во Државата Клер, преместува илјада камења за еден чекор напред, а за делото „Пресвртници“ или "300 километри пешачење од Tipperary до Sligo / 5 поставени купишта камења на патот", тој вели "одењето, местото и камењата имаат подеднаква важност." ¹¹⁶

Лонг претпочита делата да зборуваат за себе, но во ретка прилика тој ќе напише: „Сакам едноставна, практична, емотивна, тивка, енергична уметност. Ми се допаѓа едноставноста на одењето, едноставноста на камењата ... Ми се допаѓа помислата дека камењата се она од што е создаден светот ... Ми се допаѓа сензибилитетот без техника ... Ми се допаѓа да користам симетрични модели помеѓу времето, помеѓу растојанието и времето, помеѓу камењата и растојанието, помеѓу времето и камењата. Избирам линии и кругови, бидејќи тие се толку соодветни Прошетката изразува простор и слобода, а свеста за истата може да се манифестира и преку имагинација, како еден поинаков вид на простор...“ Лонг изработува дела кои се повикуваат на одредени праисториски наоѓалишта. Познати се најмалку две негови дела за Silbury Hill. Тој извел шестдневна прошетка низ Cerne Abbas Giant (1975) и уште една „Дневна прошетка низ исправените камења на полуостровот Пенвит“ во Корнвол (1979). Неговата скулптура во Конемара, (1971) го „репродуцира“ седмоклучниот "критски тип" на Лавиринт (или градот Троја) на Островите Сили.¹¹⁷ Точно е дека неговите дела наликуваат на праисториски остатоци (со кои тој е добро запознаен), но сепак, тие никогаш не би можеле да се поистоветат со вистинските архаични монументи или археолошки локалитети. Иако присуството на „ритуалот“ во процесот на изодувањето на кружните, или спирални патеки во делото на Лонг е неизбежен, тој стреми неговото дело делумно да се огради од "архаична тенденција".

Целиот поим за процесуалноста во уметноста може да се толкува како повикување на потеклото на креацијата, трансформирајќи го делото во предмет со

¹¹⁶ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 126.

¹¹⁷ *Ibid.*, стр. 129.

сопствена историја. „Кутија со звук од сопственото производство“ (1965) дело на **Роберт Морис** е кутија која содржи снимки од процес на ковање и шиене и е едно од клучните дела од овој тип, исто како што и самиот Морис бил еден од главните теоретичари на овој тренд во уметноста. Во неговиот текст од 1968 година “Анти-форма” тој се осврнува кон овој концепт, селдејќи го наназад до почетоките на Џексон Поллок и неговата способност „одново да го заживее процесот, па и самиот да стане дел од истиот како дел од финалната форма на делото“. „Гравитацијата...случајноста и недетерминираноста“ се сметаат за инструменти за „одрекување од естетизираното дело кое секогаш завршува во конкретна финална форма“.¹¹⁸

Иако постои опасност во современата тенденција претставата на лавиринтот да се сведе на едноставна декоративност, наместо да служи како извор од архетипски искуства, сепак, оваа моќна архетипска претстава го привлечла вниманието на голем број на современи уметници кои се застапуваат против процесот на десакрализација на визуелно моќните претстави. Во 60-те години, на пример, **Тони Смит** изработува црна скулптура во форма на лавиринт, исто како и воден лавиринт во отворен простор. Минијатурната глинена квадратна претстава на **Чарлс Симондс** (Charles Simonds) наречена „Лавиринт“ (1973) претставува еротска метафора, како вовед кон мека внатрешна одаја обложена со мов. Лавиринтот (1972) на **Алис Ајкок** (Alice Aycock) изработен од високи дрвени сидови, како и целокупното нејзино творештво, се осврнува на психолошката фрустрација наследена од формата на лавиринтот. **Роберт Морис** изработува композиција, надворешна скулптура од стакло во форма на „лабиринт“. Во 1975-1976 година **Бил Вазан** (Bill Vazan) го изработува „Камениот лавиринт“ како скулптура која е дел од Олимписките игри во Монреал. Неговиот лавиринт претставува вид „остров“ - засолниште од сообраќајот во градот, односно градина – карпа и центар за социјални дружења; притоа ги користи визуелните симболи на вулвата, земјата-мајка, со намера да се реактуелизира социјалната функција преку фреквенцијата на посетувачите кои несвесно ги преповторувале ритуалите од

¹¹⁸ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 130.

античките игри. Лавиринтот бил уништен од градоначалникот на Монреал, кој во него видел извор на "неконтролирано загадување". Вазан е уметник чиј интерес е насочен кон семиотиката, времето и просторот, небото и земјата, поимот на целината и повторното раѓање поврзан со локалната и националната свест. Делата на Вазан претставуваат главно огромни цртежи на површината на земјата. „Моите проекти“, пишува тој „често претставуваат конфигурации или формални структури кои се предодредени да се менуваат низ текот на времето, што провоцира размислувања за цикличната природа на времето (...) секој крај треба да претставува нов почеток“. Вазан не само што црта врз земјата, туку тој неминовно реферира кон праисториските наоѓалишта. Добро информиран за древните локалитети и теориите на современите научници проучувачи на праисторијата, Вазан се прогласува за самоназначен национален праисторичар од уметник кој во јавен простор врз земјата ја исцртува локалната историја, со намера останатите да можат да учат од неа.

Интересот за предисторијата, научната фантастика, индустријата, природата и уметноста, како и љубовта кон геологијата, науката за кристалите, формирањето и промените на земјата во 60-те, се очигледни во делата на **Роберт Смитсон** (Robert Smithson) во кои тој ја истражува брзината и формалните својства на различни материјали (асфалт, кал и лепак) придвижувајќи нагиби од ерозирани карпи, како евокација за почетоци на тие површини. Во исто време тој го развива и концептот за пределот и не-пределот во галериски простор, каде изложува мапа од одреден предел натрупан со купишта материјали (земја или камења) донесени од истиот. Негова цел била да ја истражи разликата меѓу непосредното или физичкото, спротиставено на естетското ликовно како второстепено доживување на природата. На тој начин тој го објективизира чувството за пределот, го дематеријализира предметот преку редуцирање на пејзажот до мапа, и истовремено ја нагласува материјалната страна на уметноста со тоа што изложува сиров материјал од истиот тој предел. Идејата за „пределот/не-пределот“ силно влијаел врз концептот на репрезентацијата на скулптурата во јавен простор, овозможувајќи нов тип на врска помеѓу предметот и неговиот „извор“, уметничкото дело и опкружувањето. Двете најпознати ленд-арт дела на Смитсон „Спиралата Џети“ и

„Прекинат круг/спирален рид“ претствуваат своевиден протест против запоставувањето на земјата и заборавените архетипски симболи.

„Прекинат круг/спирален рид“ (1971, Холандија) е едно од неговите најкомплексни дела. Делото личи на подвоена огледална структура, која истовремено е и семикруг кој репрезентира од позитив/негатив, половина изработен од земја, половина од вода. Обликуван е во форма на две раце-една која го прегрнува езерото и друга која го сече песокот. Во центарот на „Прекинатиот круг“ по игра на случајноста стои огромен камен чие дислоцирање било физички невозможно. Каменот Смитсон го смета за „киклопска дилема, невозможна да се избегне, геолошка гангрена на песочната ширина“. Сепак централно поставен тој отвора нови асоцијативни нивоа на размислување, токму поради фактот што овозможува директна врска со праисторијата. На каменот може да се гледа како на семе или јајце. Смитсон помислувал и да го изгори за да се ослободи од него, што може да има ритуална конотација и истовремено посочува кон уметничката амбиција за натпревар со природата.

Роберт Смитсон во неговите дела не тежнее кон идеалистичка репрезентација на природата. Тој претпочита да работи во мочуришта, неплодни земјишта, пустини и индустриски пустелии, повеќе отколку во предели кои предизвикуваат восхит како нешто што е однапред дадено убаво како такво. Како самодеклариран „антиромантичар“ Смитсон покажува интерес кон прашања поврзани со примордијалната свест, но без да употреби носталгија. Неговиот интерес за праисторијата е резултат на политички песимизам и цинизам во рушевините на новиот свет. Привлечен од она што го смета за праисториски мрак, хаос, смртно опседната карактеристика. Преокупиран со времето, хоризонтот, изгубениот континент тој често користи археолошки изрази и термини.¹¹⁹

¹¹⁹ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 30-32.

1.11 ГОЛЕМАТА ИНИЦИЈАЦИЈА

а) Ленд арт

Раните дела на **Ана Мендиета** (Ana Mendieta) ги обележува преокупација со крв, насилство и плодност, претстави на скелети, цвеќиња, и земјата низ персонификација на тело (влијание од јужноамериканска симбиоза на "паганство" и католицизам.). Доселена од Куба во САД на 13 годишна возраст, таа израснала во сиропиталиште во Ајова а почнала да се бави со уметност, која претставувала компензација против злото нанесено во нејзиното лошо детство. На почетокот на 70-те ја изработува серијата „Силуети“ од природни материјали, во мноштво варијации и во различни природни опкружувања. Вообичаено, централно претставена е нејзината шематизирана фигура, која ја врежува во земјата, и ја пали, оставајќи црна трага од пепел во човечки облик. Некогаш изработува силуета од цвеќиња што пловат низ реката на сплав, кои како да се испратени на патување кон другиот свет. Некогаш сопственото тело, како светилиште, го омеѓува со свеќи, или пак исцртува силуета со огномет како контрапункт на ноќното небо. Нејзината „силуета“ ја наоѓаме исцртана со барут, а на влезот во една пештера исцртува силуета како реминисценција на камениот под од храм од времето на предколумбовска Америка. Потоа, во некои дела се документира покриена со трева како пулсирачка тумба на теренот, или во позиција од која еротски "вдишува живот во костур". Нејзината уметност не е воопштен израз на идентификација помеѓу телото и земјата, туку е особено поврзана со опседнатоста со родната Куба и нејзиното наследство. Акцентот во нејзините дела е воскресението со двојствена природа - митска или интимна-лична, и историска или политичка. Поетската употреба на сопственото тело го изедначува со револуционерна метафора. Во 1981 година, Мендиета ја посетува родната татковина каде во варовниот предел на Јаруко - планинска област која важела за засолниште на кубанските бунтовници ја врежува сопствената „силуета“. Апотрофејните елементи кои ги користи се истовремено поврзани со секојдневието, тие се митски, но и мајчински. Во овој период, овие претстави се се поекспресивни, посурови, сексуални и поапстрактни,

пред се затоа што успева да црпи енергија од директниот контакт со родна земја и митовите на старите народи.¹²⁰

Архаичните општества верувале дека светоста е инкарнирана во самата земја. Во древните религиозни традиции, "земјата е претставена како вистинска сила, која физички ги отелотворува силите што владеат со светот". Оттука, родното место на пример уметниците го сметаат за посебно инспиративно тло. Повеќето праисториските народи почнуваат од обожувањето на природата отелотворена преку телото на сесоздавачката мајка. Џон Мичел (John Michell) посочува дека обожувањето на одредени делови од земјата е резултат на номадскиот живот, и дека преку земјоделство овој обичај бил формализно ритуализиран во мноштво практики кои ги евоцираат годишните мени; со настанокот на градбите се изгубил и исконскиот ритам, луѓето повеќе не ги следат ѕвездите ниту природните облици на земјата. Како што културата се повеќе се оддалечува од природата, луѓето почнуваат да ги менуваат претставите за природните форми за да подоцна ги апстрактуелизираат до општо препознатливи симболи“. Мичел претпоставува дека самата религија се појавува заради вина од напуштањето на стариот природен начини на живеење. Во време кога уметностите се на опасност да се најдат на маргините на општеството, визуелната уметност ќе се поистовети со заборавената "природа". Дискриминацијата на жените уметници исто така веројатно влече корени од долгогодишната дискриминација против природата раните матријархалните верувања.

Како резултат на комплексноста на современото самоспознание, и зголемената свест, се јавуваат движења како марксизмот, феминизмот и еколошкото движење кои ја испитуваат перцепцијата за односот на човекот кон природата, начините на кои ова прашање е во релација со современата уметност, и на кои истото може да кореспондира со социјалните и естетски начела.

Потребата од една страна да се негува природата, и од друга да се загосподари со неа го прави односот на мажот кон земјата поамбивалентен од оној на жената. Од една страна, тука е поимот за „заведување“ или колонизација, преку

¹²⁰ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 49.

примерот на **Џексон Полок** (кој работи на платно наместо врз земја) кој изјавува, "Јас сум природата (...) Јас работам од внатре, исто како и природата" (Френсис Бекон во XVII век во еден есеј насловен како "Машко раѓање на времето" ќе напише: "Јас доаѓам до вистината, водејќи ја кон кон вас природата со сите нејзини деца, за да ја ставам на ваша услуга и да ја направам ваш роб. Современиот машки уметник ми кажа, половина на шега "природата е мојот роб.").

Знакот Х обележан врз земјата, станува омилен мотив и интерес на голем дела од машките претставници на уметноста на ленд-артот. **Роберт Морис** во јавен парк во Мичиген обележува огромен знак Х на еден рид, со намера истиот да служи како патека за посетителите. **Крис Бурден** (Chris Burden) на почетокот на 70-тите втиснува огнен знак Х врз самата земја. **Ричард Лонг** ги коси цветовите на маргаритките во цветно поле означувајќи форма Х. Ова се поистоветува со констатацијата на Џозеф Кембел кој вели: "Постои суптилна трага од смрт во животот кој дава жетва", осврнувајќи се на годишното „жртвување“ на првите плодови во митот за годишниот крал.

Женските уметници пак вообичаено ја претставуваат земјата како жртва. **Хана Вилке** (Hannah Wilke) во нејзиното дело „Серија класифицирани објекти (C.O.C)“ го украсува сопственото тело со ситни розови вагинални форми, споредувајќи ги со лузните на природата и ранливоста на земјата.

Зборувајќи за ленд артот значајно е да се укаже и на фактот дека се појавиле бројни критики кои го потенцираат анти-еколошкиот аспект на интервенции врз големите земјени размери, кои го сечат и менуваат земјиштето на параиндустриски начин. Оттука, не мора да значи дека големите дела се помоќни отколку оние помали по размер. Самиот однос кон земјата, чувствителноста на уметникот за пределот е она што го одредува ефектот на претставата и нејзината моќност.

Денис Опенхајм (Dennis Oppenheim) со години завзема ексцентрични позиции во однос на ставовите за земјата определени како "машки" или "женски". Тој се занимава со прашањата за идентификација / дислокација, безбедност / анксиозност, и во физиолошка и психолошка смисла. Во делото наречено „Два скока во изворот Мртво Куче“ (1970) додека скока во извор констатира дека "местото станува отелотворено." Во „Пет надолни разурнувања“, или „Зглобни

белези“ (1975) со експлозив разнесува парче од земјата. Во серијата „Body Art“ (1969-1970) Опенхајм поврзува мекои аспекти на природата и аспектите на себството, казнувањето и покајанието. Во „Прелиминарен тест за 65' вертикална пенетрација“ тој се лизга низ конусен рид кој наликува на абдомен на „мајката земја“. Во „Зглоб и земја“ тој забележува морфолошки паралели меѓу топографијата и мускулниот импулс. Во „Паралелен стрес“ легнува во дупка на земјата, а потоа ја преповторува истата положба висејќи во болна непријатна положба помеѓу два бетонски зида. Во „Рака од лисје“ и „Камена рака“ неговата рака е покриена со лисја и камења за да биде во интеграција со природата. Во делото „Читачка позиција за изгореници од втор степен“ лежи изложен на сонце идентификувајќи се со заробена (женска) површина во која пенетрира сонцето (додека неговото "срце" е "заштитено" со книга за воени тактики.) На тој начин неговото тело е претворено во слика: "Мојата кожа стана пигмент," вели тој. „Можев да почувствувам како поцрвенува (...) како станува дел од сончевиот систем“. Во неговите боди-арт дела, тој со експлицитно сексуални термини го објаснува спојувањето со земјата: "Паѓањето е веројатно најдлабокото искуство што уметникот може да го искуси (...) во суштина паѓањето е како втиснување на традиционална алатка во мека супстанца".¹²¹

Теориите за уметноста како за "структурно навраќање кон инфантилните фази на човековиот развој" се препознатливи во делата на Опенхајм но и на други машки уметници кои ги истражуваат основните лични релации со земјата. **Греам Метсон** (Graham Metson) на пример изработува фотографија на која е прикажан како лежи гол во длабока овална пукнатина во ледникот на една карпа, свиен во позиција на ембрион. Во 1969 година во Англија **Кит Арнат** (Keith Arnatt) низ серија фотографии прикажува чин на „само погребување“ - фото серијата го документира неговото бавно исчезнување во земјата.

Mihael Хеизер (Michael Heizer) е уметник чии гигантски ленд-арт дела се толкуваат како "цртежи" врз и во земјата, а некогаш и како процес на „силување“, реминисценција на квази-инцестуоидните односи што машките уметници често ги

¹²¹ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 54.

манифестираат во дела во кои го преиспитуваат односот со „мајката-земја“. Тој ќе рече: "Моите лични односи со земјата се многу реални. Ми се допаѓа да лежам врз неа. Притоа, не мислам на истото чувство кое го доживува земјоделецот (...) земјата задоволува некои многу основни инстинктивни потреби и желби (Смитсон ова го нарекува "еколошки едиповски комплекс").

Чарлс Симондс особено покажува интерес за културните и психобиолошки односи на луѓето кон земјата, изразени на неколку нивоа, почнувајќи од лични фантазии, па се до социјални метафори. "Заинтересиран сум за земјата и за себе" ќе рече тој "или за моето тело и за земјата, она што се случува кога тие стануваат заробени едно со друго, и што се вклучува тој процес, амблематично и метафорично; како моето тело може да стане сечие тело а земјата место каде што секој живее". Социјалните и колективните аспекти на неговата уметност се најдобро изразени во неговата „Имагинарна цивилизација на (невидливите) мали луѓе“, која го третира прашањето за миграцијата од уништените мали провинциски градови. Во мали скриени делови од урбаната средина (како на пример во нишата на скршен сид, слободна парцела, олук итн.) тој гради мали живеалишта и населби од глина, ритуални места од минијатурни тули. Овие минијатурни градби, се ефемерни и безвременски, детски, но со намера да провоцираат специфични социјални прашања, поврзани со реконструкциите на напуштените населби: "Како и за Индијанците, за животот на малите луѓе важни се верувањата, ставовите кон природата, кон земјата." Низ неговите интимни ритуали, филмови и фотографии, паралелно на неговите дела кои ги изведува на улица, Симондс ја следи еволуцијата на човекот преку личниот микрокосмос. Во делото "Раѓање" (1970) закопан во глинен предел, документира процес на раѓање – уметникот се издига најпрво хоризонтално и невидливо, за да полека „израсне“ во вертикала, се уште покриен со глина. Во делото „Предел-тело-живеалиште“ (1970) врз сопственото голо тело покриено со глина ќе изваја пејзаж, кој потоа го населува со жители „мали луѓе“. Во друга верзија (1971) тој го повторува процесот на градење од глина поставена врз телото на гола жена. Во овие андрогини ритуали, според кои Симондс и бива роден, а истовремено и ја раѓа земјата, а потоа и ја населува, тој ги проектира сопствените идеи и лични визии за раѓањето на цивилизацијата.

Неговите претстави се манифестираат преку чудни, амбивалентни, сексуални форми кои се издигнуваат од минијатурни пејзажи, а се препознаваат и во скулптурите - објекти. Симондс на глината, исто како и на земјата, и придава сексуална материјално-симболична конотација. Развојот на личната во рамки на универзалната митологија, со која се служи за да ја анализира и коментира сегашноста, е главна преокупација во неговите дела.¹²²

б) Феминистичко уметничко движење

Уште една американска уметница чие творештво е посветено на претставата на божицата мајка, како медиум меѓу природата и човекот е **Мери Бет Еделсон** (Mary Beth Edelson). Во своето творештво таа прави комбинација од различни теории, верувања, концепти – се повикува на Јунговата психологија, феминизмот, соништата, фантазиите, колективното несвесно, политиката, колаборативна работа, уметност која спојува многу медиуми и милениуми. Познато дело на Еделсон (1977) во Њујорк е влез низ „Порта на рогот“ кон огнени скалила. Портата претставува рамка од фотографии на кои се прикажани рацете на различни жени чии прсти образуваат форма на рогови. Конструирајќи споменик на "9.000.000 жени изгорени како вештерки во средновековието, за време на ноќта на вештерките“, таа изведува јавен ритуал најпрво во галерија, а потоа и на улица. Преку процесот на собирање туѓи приказни Еделсон документира а потоа гради основа за една нова историја. Таа смета дека уметноста генерира енергија која ја подига свеста и ги обединува жените со различни животни искуства. Без намера да го одвои социјалното од духовеното, афирмативната акција од афирмативната страст, таа припаѓа на групата на оние уметници кои се осврнуваат кон минатото, но не забораваат да делуваат и во сегашноста.¹²³

¹²² Или, како што тој ќе изјави: живеалиштето е сурогат тело, посредник помеѓу макрокосмичкото тело на земјата и микрокосмичкото човечкото тело. Често се поистоветува со формата на градите или стомакот и реферира кон темнина, влажност и храна, посочувајќи кон асоцијации за матката како гробница.

¹²³ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 69-73.

Џуди Чикаго (Judy Chicago) во нејзиното дело „Вечера“ (1973-1979) на подигната сцена поставува монументална маса, посветена на непознатата историјата за жените во западната цивилизација - што произлегува од нејзините убедувања дека женскиот "силен културен апетит" за афирмативни симболи е клучен во процесот за феминизирање на општеството. Ова гигантско, колаборативно дело, за чија изработка и требале цели шест години, започнува со серија на керамички плочки посветени на праисториската божица. Првата од 39-те поставки е посветена на предисториската божица, чија претстава е поставена на животинска кожа, школки, и спирала; потоа е претставата на божицата на плодноста, на раѓањето и реинкарнацијата, со нејзината набабрена мешункаста форма; потоа Иштар, вавилонската големата божица, сеуште во нејзината рана онипотентна инкарнација, посредник помеѓу природата и човештвото; потоа Кали, бестрашната божица на крвта, деструктивен опозит на генеративните моќи; потоа критската божица со змии, а подоцна келтската Бодичеа, со слика на долмен зад нејзиниот спирален заштитен знак. Самата маса е во форма на блескаво бел превртен триаголник - симбол на женска моќ. Личниот симбол кој Чикаго го користи, откако станува приврзаник на феминизмот во 1969 година, е пеперутка "гласникот на вештерките" што понекогаш во комбинација со бик или рогови претставува е стар симбол за женската трансформација и сексуалност, епифанија на божицата. Рогот пак е ознака за месечината и на животните како еленот, чии рогови се обновуваат, како симбол на реинкарнација и постојана обнова.¹²⁴

1.12 ОБРЕДИ

Современите уметници често се осврнуваат кон прастарите форми со намера да ги оживеат, но и за да ги присвојат во исто време. И често, анимирачки елемент е токму ритуалот - приватен или јавен, новосоздаден или пресоздаден преку истражување и имагинација. Самата уметничка практика е ритуал, единствениот

¹²⁴ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр.67, 68.

преживеан во современото општество. Сепак тој се соочува со опасност да стане исто толку неангажиран колку што е и институционалната религија. Емил Диркем заклучува дека концептот на "религијата како нешто што е еминентно социјално", треба да се применува и во уметноста. "Колективните претстави акумулирани во текот на широк временски распон се резултат на посебна интелектуална активност (...) која е бескрајно побогата и покомплексна од онаа на поединецот“.

Секоја дискусија за ритуалот во современата уметност го покренува важно прашање за односот на верувањето кон формите низ кои тоа се пренесува. Претставите и практиките превземени од архаичните култури се користат како талисмани за развој, како содржатели. Но, тие стануваат ритуал во вистинска смисла на зборот само кога се исполнети со колективен импулс кој ги поврзува минатото (последниот пат кога е изведен чинот) со сегашноста (ритуалот кој го изведуваме сега) и иднината (дали некогаш повторно ќе го изведеме).

Кога еден ритуал престанува да функционира се сведува на празен, самосвесен чин, ексклузивен објект кој го вклучува само изведувачот. Кога ритуалот е во функција, тој е партиципативен, и го повикува учесникот на повторно учество. Во тој момент, ритуалот станува пропаганда во религиозна смисла на зборот од која и потекнува.

а) Уметноста на перформансот

Уметноста, која се идентификува со ритуалот, но не се повторува повеќе од еднаш, е изолиран гест, а не дел од колективен јавен процес. Повторувањето на ритуалот дава акцент и нагласок на идејата или целта на изјавата.

Во 60-тите, експерименталните танци се одделуваат од светот на театарот и се повеќе се поврзуваат со визуелните уметности кои исто така им влијаат, а за возврат резултираат со инкорпорирање на нови елементи во визуелното дело како што се „телото и движењето“. Интересот за танцот кај визуелните уметници се поклопува со политичката потреба за "дематеријализација" на уметничкото. Ниедна форма на танц не е трајна. Танцот е исто така, ритуализирано искуство, во контекст на ставот на Мирча Елијаде кој забележува дека "реалното се потврдува

единствено преку повторување или партиципација." Повторувањето на истите укажува не само на елементи на еротика туку и на акција и "револуција".

Изборот на ритуални прототипови резултира со различни видови на перформанси. Додека виенскиот акционизам се инспирира од експресионистички и психолошки тематика, кои се сметаат за виенски карактеристики, делата на некои американски уметници кои се бават со перформанс се осврнуваат кон помалку познати сензибилитети, оние на американските Индијанци. Работата на **Џоан Џонас** (Joan Jonas) на пример упатува кон верските церемонии на племињата Зуни и Хопи, на брегот на Пацификот, онаму каде што таа всушност израснала.¹²⁵

Перформансите на австрискиот уметник **Херман Нич** (Hermann Nitsch) кои почнуваат од 1962 година, а вклучуваат ритуал и крв, биле опишани како "естетски чин на молитва." Античките дионизиски и христијански обреди повторно се реактуализираат во модерен контекст, што ја илустрира идејата за катарзата преку стравот, теророт и сочувството позната кај Аристотел. Нич овие ритуали и оргии ги објаснува како поинаков начин на продолжување на акционото сликарство. Неговите оргии, мистерии, театарски проекти се повторуваат во редовни интервали во текот на седумдесеттите години. Вообичаеното дејство на еден ваков чин трае и по неколку часа, започнува најпрво со звуците на гласна музика - "екстаза создадена од најгласна можна создадена бучава", проследено со инструкциите на Нич за церемонијата која следи. Потоа, на сцена се изведува заклано јагне, поставено со главата надолу, како да е распнато.¹²⁶ Потоа на животното му се вади утробата; цревата и кофи крв се истураат врз соголени мажи или жени, додека умртвеното животно е обесено над нивните глави. Ваквите активности произлегуваат од убедувањето на Нич за агресивните инстинкти на човештвото кои се потиснати и пригушени од медиумите. Дури и ритуалот на убивање животни, толку природен за примитивниот човек е отстранет од современото дневно искуство. Овие ритуални чинови се средство за ослободување на потиснатите енергии, како чин на прочистување и искупување преку страдање.

¹²⁵ RoseLee Goldberg, *Performance Art, from Futurism to present*, Thames & Hudson, New York, 2001, стр. 166.

¹²⁶ *Ibid.*, стр. 163.

Уште една карактеристика на виенските акционисти е нивниот интерес за психологијата. Студиите на Сигмунд Фројд и Вилхелм Рајх резултираат со перформанси кои конкретно се занимаваат со прашањата за можноста на уметноста да остварува терапевтска функција.¹²⁷

Рудолф Шварцкоглер (Rudolf Schwarzkogler) низ неговите перформанси отелотворува претстави кои тој ги нарекува "уметнички актови - слични на остатоци"; но остатоците-како авто-осакатувања на крајот ќе доведат до негова смрт во 1969 година.

Слично на тоа, во обид да ја разбере ритуализираната болката предизвикана од само-злоупотреба, особено присутна кај психички растроени пациенти, и врската која се губи меѓу телесноста и психата, се развива и творештвото на **Марина Абрамовиќ**. Во 1974 година, во делото „Ритам О“ таа во соба полна со публика, во галерија во Неапол, дозволува истите да ја злоставуваат преку користење на инструменти на болка и задоволство. Пред истекување на третиот час нејзината облека е исечена со жилети, нејзината кожа изгребана. Наполнет пиштол вперен во нејзината глава предизвикал тепачка меѓу нејзините „мачители“, со што вознемирувачкиот перформанс бил прекинат. Во текот на нејзината долгогодишна соработка со **Улај** (Ulay) таа ја истражува врската помеѓу болката и издржливоста во релацијата со себството, и помеѓу индивидуата и јавноста. При изведба на перформансот „Imponderabilia“ (1977) нивните две голи тела, стојат свртени еден кон друг, допрени врз рамката на вратата. Публиката влегува во изложбениот простор низ малата празнината што ја оставаат нивните голи тела. Во едно друго дело „Релација во движење“ (1977) Улај го вози автомобилот непрекинато во круг цели 16 часа, додека Марина исто така во автомобилот го објавува бројот на поминати кругови преку разглас.¹²⁸

Доминантното отуѓување на уметноста од работата од животот, доведува до тоа некои од современите уметници да станат свесни за отсечените врски со општеството. Оттука се прават обиди да се поврзат "медиумот и пораката", "субјектот и објектот". Публиката е неопходна, не само како рецепиент, туку и како

¹²⁷ RoseLee Goldberg, *Performance Art, from Futurism to present*, Thames & Hudson, New York, 2001, стр. 164.

¹²⁸ *Ibid.*, стр. 165.

главен протагонист и соделувач во реализација на делото. Истото треба да придонесе кон зацврстен дијалог помеѓу уметникот и неговата публика. Нематеријалноста и непостојаноста на материјалот, во дела кои се базираат на перформативни практики на пример, иако можат да се искористат како делотворни стратегии против комерцијализација на делото во доменот на уметноста, често доведуваат до спротивен ефект, кој се манифестира преку ист вид на изолација и непристапност и неразбирливост на делото од страна на поширока публика, а кои уметниците се надеваат да ги надминат.

Од оние кои се обиделе да ги заменат пасивните очекувања на општеството за уметноста со поактивни модели, повеќето избираат да се повикаат на привикнување на моќта на интерактивен „медијатор“ каков што е "ритуалот". Употребата за зборот е многу широка, но укажува на заинтересираност за рамнотежата помеѓу индивидуалното и колективното, теоријата и праксата, субјектот и делувањето кое е во сржта на секој систем на верување. Поделба на Диркем на верските феномени на верувања и обреди се очекува да е еднакво апликативна, односно применлива и во доменот на естетиката. "Првите" вели тој "се ставови или мислења и се состојат од репрезентации, а вторите се детерминирани начини на делување“.

Феминистичките движења дале поттик за примена на ритуалот во уметноста, што произлуга од женската потреба за реализација на две нивоа - лично ниво (поврзано со сопствениот идентитет) и колективно ниво (од потребата за ревидирање на историјата и пошироката рамка во која се создава уметноста и улогата на жената во неа). Голем дел од праисториската уметност била создавана според вредносен систем кој ја поистоветува жената со природата и и доделува голема моќ над животот. Современите жени уметници ја третираат оваа архаична претстава преку секој можен медиум, особено преку уметноста на перформансот.

Една од првите уметници која ги ослободува богатите ресурси на значењето на претставата на „големата божица“ во својата уметност е **Кароли Шниман** (Carolee Schneemann). Во перформансот „Око тело“ (1963) таа се појавува гола, со живи змии кои ползат по нејзиниот стомакот и градите и исцртуваат графички приказ како израз за доминацијата на божицата на змијата која е универзален

симбол на повторното раѓање и плодноста, водата и исцелувањето, во релација со женската. Во „Поделби и урнатини“ (1967) таа посочува кон суптилните конекции меѓу создавањето и уништувањето, раѓањето и циклусите на распаѓање, поврзани со инвазијата на Америка врз Виетнам. “Homerunmuse“ (1977) пак е текстуален перформанс во кој таа ги преплетува значењата на соништата, приказните за биковите, змиите, мачките, и нивните архаични значења во полу-автобиографска приказна. Нејзините уметничките стратегии не се практикувани со намера да и ја „вратат“ на жената вродената еротичност, потисната од пуританската култура. Таа се бави со проблемот на ослободување на телото од современите стеги и ограничувања. Во нејзините прото-феминистички дела од 60-те, често се појавува гола, обидувајќи се да докаже дека жената не е само манипулативен предмет, туку творец на претстави, која ја создава сопствената претстава за себе.¹²⁹

Уметноста на перформансот во 70-тите исто се поврзува со двојни и контрадикторни извори: првиот упатува кон видео и боди артот комбинирани со модерниот танц а кои се манифестираат преку личните, често некомуникативни сензаци; вториот извор упатува кон радикални театарски групи инспирирани од исполитизирани улични или "герилски акции" кои се резултат на анархичните случувањата на почетокот на 60-тите. До 1980 година, преку инкорпорирање на бројни текстуални и наративни компоненти, перформативната уметност во потполност се заокружува и повторно се приближува до изведувачките уметности и "театарот". Следствено на тоа се интензивира интересот за изведување нови јавни форми на ритуали.

Мери Бет Еделсон на пример покажува интерес за враќање на "живата митологија која опфаќа повеќе области" - политички и спиритуални. Интимниот и јавниот ритуал се нејзин медиум. Делата кои се повеќе лично мотивирани ги изведува во изолирани простори, а ја користи и фотографијата како медиум за да долови претстави кои го изразуваат нејзиното чувство за безвременскиот пејзаж. Воглавно пронаоѓа локалитети каде што колективните енергии играат важна улога за некој историски момент од минатото. Понекогаш и самата се претопува со

¹²⁹ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр.66, 67.

пределот, станува камен столб, сликајќи по сопственото тело, се документира како замаглено решение со женствени форми преку користење на светлосна линија, како духовен ентитет кој премостува бариери. Честопати во фотографиите нејзината претстава се деантропоморфизира со намера да се прикаже како дел од големата природа.

При процесот пак на изведување на нејзините јавни, партиципативни ритуали, Еделсон инсистира на процес за колаборација со публиката. Овие дела ги изведува како во затворен така и во јавен простор. Ваков тип на дела се „изгорените спирални траги во пченичните полиња во Ајова“, „исчитување на книгата „Жената и природата: завивањето во неа“ од Сузан Грифин додека низ перформативен акт се востоличува во претстава на вагинална (беззаба) пештера-скулптура“ и ги повикува духовите на минатото и иднината преку комуникација со личните искуства на нејзината публика. Основни елементи со кои се користи се каменот и огнот, светлината и темнината, аморфната црна облека која, на која облечена со брза гестикулација, и вдахнува друг живот. Митот кој е централен во ритуалите на Еделсон е оној на Деметра и Персефона, празнувани за време на Елеузинските мистерии кои, во нејзината уметност, биле ритуално повторување на патувањето на мајката Деметра, во другиот свет за да ја поврати ќерката од смрт. Тоа е особено значајно за самата Еделсон, на која и било одбиено старателство над нејзината ќерка, па и самата потрошила години обидувајќи се да се соочи и да ја надмине загубата.¹³⁰ Еделсон се користи со речникот на гестот и претставите кои ги црпи од симболичната ризница на матријархалниот мит: претстава на јајце, школка, спирала, месечина, рогови, мандала, могила, и уроборос. Нејзините дела ја нагласуваат функцијата на уметноста како генератор на емоции, идеи и акции, кои не се лишени од хумор со кои намерно ја предизвикува потенцијалната претенциозност на нејзините сериозни цели.

Дона Хенес (Donna Henes) наречена уште и жена - пајак, изведува јавни ритуали со намера да "создаде нов тип на социјални поврзувања". Според неа, мрежите се она што го поврзуваат светот во една целина. Еден од најангажираните

¹³⁰ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр. 177-179.

нејзини перформанси е перформансот „Завивање на нашите рани во топла облека“ (1980), кој се однесува на на исцелувањето, а го изведува во психијатриска болница во Њу Јорк. Искористувајќи донирана облека, за која таа смета дека ја поседува и пренесува енергијата на претходните сопственици, а во интеракција со пациентите, персоналот и случајните минувачи, таа церемонијално врзува 4159 јазли на тлото на болницата, реферирајќи кон пожртвуваноста на жените за време на војната, и пеејќи за мир на само за нејзе разбирлив јазик, користејќи се истовремено со бројаници, венци, и други репетативни инструменти чија симболика се поврзува со здравјето и трансформацијата.¹³¹

Мирјам Шарон (Miriam Sharon) во нејзините „Пустински проекти“ (1975) користи ритуални елементи со намера повторно да ја воспостави изгубената врска помеѓу луѓето (посебно жените) и природата. Со работниците од крајбрежјето на Тел Авив, облечени во "праисториски" костими покриени со земја, таа изведува партиципативни ритуали низ кои стреми политичката борба на Бедуините во Израелската пустина да стане начин на живот. Преку современите и урбани жители на Израел таа се обидува да искомунцира со верувањата на пустинските луѓе, чии ритуали, како што биле принудени да го напуштат традициониот номадски начин на живот, се разретчуваат и забораваат. Работници облечени во пустински костими како да ја влегуваат во "кожата" на нивните далечни предци. Нејзината уметност, како во пустината, така и во градските фабрики и останатите јавни места, само ги зацврстува бедуинските верувања, без да се обидува да ги имитира.¹³²

Повеќето од феминистичките ритуали биле инспирирани од политичките структури на ослободителното женско движење. Огласувањето од приватното до јавното, и повторно кон приватното, нуди споделување на засегнатост со прашања битни како за поединецот така и за колективот. Оттука овие практики служат и како инструмент за зајакнување на ослабената врска помеѓу уметникот и рецепиентот, како и меѓу колективот, во општество во кое критериумите за вредносниот систем на однесување е ставен под знак за прашање. Истовремено

¹³¹ Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary art and prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, стр.187.

¹³² *Ibid.*, стр.195.

овие колективно изведени ритуали генерираат нова публика и ја потврдуваат важноста од размена и соработка помеѓу уметникот и публиката.

*

Оттука, може да се заклучи дека релацијата со архаичното и митското, како специфичен однос на една актуелна и на една затекната ситуација, како обид за синхронизација на разнобразни состојби, како синдром на пренесување, присвојување, поместување, присутна е во европската култура уште од нејзините предмодерни епохи, но особено нагласен интензитет добива со модернистичкото забрзување на историјата и со рапидното губење на разбирливиот карактер на затекнатите создајни, вредносни и естетски модели во препознатливата „криза“ на западната култура и цивилизација. Без претензија за постудиозно понирање во оваа комплексна материја, се идвојуваат три модели на пристап, чии својства ги откриваат доминантните црти во односот кон традицијата воопшто. Првиот, традиционален пристап,¹³³ традицијата (националната или универзалната) ја сфаќа како универзален корпус на форми и обрасци што циклично се повторуваат. Во историјата на уметноста овој пристап е изграден според теоријата на Хајнрих Волфлин според кој секој уметнички израз е врзан за извесни декоративни шеми: „архаична“, „класична“ и „барокна“. Односот кон традицијата однапред е загарантиран, што несомнено потсетува на митот за циклично враќање.

Вториот пристап условно се нарекува модернистички затоа што се врзува за појавата на феноменот на традиционалните форми во модерната. Препознатливи се три варијанти во рамките на овој модел.¹³⁴ Феноменот на ретроспективни инспирации кој се објаснува со неопходноста од обновување на вербата во животот и природата по трагичните искуства со се поголемата пустош што го предизвикува индустријализацијата во 19 век и губењето на интегритетот на традиционалните европски системи. Оттука, според Херберт Рид, сосема е разбирливо ослободувачкото посегание во минатото и воневропските простори по она што е

¹³³ Валентино Димитровски, *За некои критичко теоретски парадигми во македонската ликовна историографија*, Културен живот, Скопје, бр. 4-5, 1994, стр. 28.

¹³⁴ *Ibid*, стр. 29.

различно, егзотично, примитивно, а кое резултира со извесен еклектицизам. Вредносните критериуми се менуваат, определбата за убавото се лоцира во примитивното, па оттука изворите на инспирација се далечниот исток, африканската племенска уметност, примитивната уметност (народната, детската, наивната), праисториската (особено неолитските цртежи во камен), претколумбиската уметност на Америка, раната грчка и етрурска уметност и старохристијанската уметност (особено романичката). Акцентот е на архајските артефакти од различно потекло и се она што за пионерите на модерната има свежина на неосквернавена „примитивност“. Причините за оваа екстатична состојба според Херберт Рид „лежат во враќањето на човештвото кон „примитивна“ и „невина“ состојба на духот.

Третиот пристап се однесува на моделот што се практикува во постмодерната. Во веќе непрегледното поле на постмодернистички дискурси еден од најкарактеристичните феномени е распространета отвореност кон традицијата, но не само кон традицијата од националната или регионална близина туку и кон целокупната светска историја на уметноста: еден широк спектар инспирации чиј конечен попис не може да се состави.¹³⁵

Осврнувајќи се кон овие три фази во рамки на кои неизоставни се нивните надоврзувања врз митските начела и универзални принципи (односно митот на вечното враќање, митот за невиноста на природното и митот за симболичното) може да се разгледува и специфичниот однос кон традицијата и националното кое континуирано се пронаоѓа и во развојот на македонската модерна уметност.

¹³⁵ Модернистичките месијанските импулси за тотална преобразба во големите мета-нарации ја трошат сопствената реторичност во судирот со прозаичната стварност. По релативната консолидација на системот во постиндустриското милје, станува неактуелно модернистичкото трагично доживување на кризата на идентитетот. Постмодерниот сензибилитет ги доживува модернистичките симболички дискурси како реторички модели во долготрајниот историски синцир, со што се оспорува нивната ексклузивност. Откривајќи ја јазичноста, симболичноста, реторичноста на секој значенски систем, уметнички или теоретски, постмодерниот сензибилитет го прифаќа просторот на јазичкиот, симболичкиот универзум како своја природна средина во којашто повторно се среќава со историските стилови и практики. Се практикува ориентирање кон уметничката традиција место обновување на уметничкиот материјал [во] Валентино Димитровски, *За некои критичко теоретски парадигми во македонската ликовна историографија*, Културен живот, Скопје, бр. 4-5, 1994, стр. 30.

II. ДЕЛ

2.1 АРХАИЗМОТ ВО МАКЕДОНСКАТА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ

а) Сликаство

Валентино Димитровски, во текстот „За некои критичко теоретски парадигми во македонската ликовна историографија“, ќе констатира дека „македонската современа уметност, која се развива вон главните европски текови, не е „обременета“ со ист тип на прашања и концепти како оние од модерната светска уметност. Истото е резултат на специфичниот историски и духовен контекст кои носи особена локална „обоеност“. Сепак, односот помеѓу традицијата и националното како извор на перманентни влијанија и инспирации е неодминливо присутен како можеби најраширена критичко-теоретска парадигма во македонската историографија“.

Неповолните историски околности и изолираноста со векови како и природата и карактерот на културното и уметничко наследство ги условуваат специфичностите во развојот на модерната уметност во Македонија. Со конституирањето на македонската државност и севкупниот повоен развој на југословенското општество се создадени историски предуслови и можности за национална и културна еманципација. Младата нација со пробудена историска свест природно своите корени ги побарала во минатото за да може да го потврди својот национален идентитет и во сферите на духовниот живот. Во процесите на согледувањата на влијанија или инспирации во конкретни случаи се чувствува извесна идеолошка настојчивост. Истовремено традицијата се третира како средство за историска ревалоризација на националната хронологија, како делотворен инструмент што ќе го воспостави националниот континуитет. А уметноста е таа што спонтано треба да одговори на вака поставените задачи.¹³⁶ Согласно ова врз структурите на модернизмот се надоврзуваат и аспектите на

¹³⁶ Валентино Димитровски, *За некои критичко теоретски парадигми во македонската ликовна историографија*, Културен живот, Скопје, бр. 4-5, 1994, стр. 33.

фолклорот или локалниот етнографски амбиент разбран како географско пејзажна физиономија на македонската почва со претпоставена патинираност од националното и традицијата. Причините за појавата на овој идеолошки дискурс и неговото опстојување, се следните: (1.) во педесеттите години е неопходно пред тогашниот политички и културен естаблишмент да се наметне феноменот и практиката на модерната уметност, со оглед на бројните отпори. Ако модерните уметнички движења се понудат во симбиоза со традицијата и националното, тогаш многу полесно можело да се оправда и прифати модерното сообразување на македонската уметничка сцена со актуелните збиднувања во светот; (2.) во еден подолг период било присутно „прилагодувањето“ на идејата за националниот проект во кој културата нужно требала да партиципира.¹³⁷ Оттаму и заклучокот дека, во основа, станува збор за типично идеолошки аспекти за коишто оправдување се бара во идеолошко-политичкиот историски амбиент во којшто се јавуваат.¹³⁸

Владимир Величковски пак, говорејќи за „Сликаството и традицијата“, ќе констатира дека „поимот традиција има широка основа, а тоа е не само зографската традиција, туку и поднебјето, патријахалната средина, обичаите и етнографијата, посебно материјалните траги од уметничката традиција од антиката до средновековието“. Според него „впечатоките од родниот крај и умешноста на уметниците се поврзуваат со новите уметнички зафати и така го потврдуваат својот самостоен сензибилитет. Уметниците се ставени во одредена спрега меѓу традицијата и современото. Од пред војната можат да се следат трагите на таа релација, особено влијанието на византиската уметност и фолклорот, но и превземањата на елементите од временски оддалечените цивилизации. На овој начин и се создава поимот национален сензибилитет, каде без оглед на стилската определба, терминолошката предлошка „национален стил“ означува вредносна категорија“.¹³⁹

¹³⁷ Валентино Димитровски, *Аспекти на модернизмот во Македонија* [во] Прашања за македонскиот модернизам, 359 – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, Скопје, 2000, стр. 53.

¹³⁸ *Ibid.*, стр. 54.

¹³⁹ Владимир Величковски, *Сликаството и традицијата*, [во] Уметнички критики и есеи VI, 2008, стр. 51, 52.

Проучувајќи ги „Пројавите на медитерански сензибилитет во современата македонска уметност“ Величковски ќе заклучи дека „во Македонија се чувствува секавањето на цивилизациите „изникнати“ на медитеранот. Археологијата открива непознати слоеви на заборавени култури од минатото низ примерите на материјалната култура и креативните пластични достигнувања. Особено место завземаат творбите од неолитската епоха, кои во минатото имале практична магиска и религиозна улога, а денес делуваат преку својата пластична, симболична и естетска димензија. Покрај архаизмот, во делата на македонските уметници се забележливи обновата на класичните форми, како и афинитет кон ориенталната орнаментика и византиската иконовидност.¹⁴⁰ Така се создадени дела со сублимирани одлики, своевидни визуелни метафори и симболични претстави“.

Идејата за органскиот континуитет кој поради познатите разновидни историски случувања, е нарушен и треба повторно да се воспостави, во македонската историографија е третирана во творештвото на првата генерација ликовни уметници, но и во делата на уметниците кои се јавуваат на македонската ликовна сцена по втората светска војна. Генерално, истата се изразува како „обид за поврзување со националната средина, разбрана како земја, народ, култура и уметничка традиција. Затекнатиот етно амбиент од првите децении за македонските автори (главно со експресионистички или импресионистички сензибилитет) е возбудлив со својата живописност, архаичност, едноставност. За уметничкиот субјект од третата и четвртата деценија, по замирањето на авангардистичките настојувања, повторно е значајно она што традиционално се нарскува: свет, природа, човек, секојдневни мали нешта. Откривајќи ја возбудата од блиското и познатото, се открива и локалниот амбиент.¹⁴¹

Првите ликовни поттици на првите македонски школувани сликари **Димитар Пандилов Аврамовски, Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Владимир Владимирски**, се врзуваат за средновековното религиозно сликарство. Првите ликовни професионални „начела“ тие ги добиваат од последните

¹⁴⁰ Владимир Величковски, *Пројави на медитерански сензибилитет во современата македонска уметност*, [во] Уметнички критики и есеи V, Македонска реч, Скопје, 2007, стр. 179-181.

¹⁴¹ Валентино Димитровски, *За некои критичко теоретски парадигми во македонската ликовна историографија*, Културен живот, Скопје, бр. 4-5, 1994, стр. 33.

македонски зографи. Личеноски и Мартиноски се усовршуваат во Париз (1927-29) каде одделно ги изучуваат сидните техники, па и за изработка на религиозни мурали“. **Лазар Личеноски** тоа го покажува преку низа изработени икони, фрески и мозаици за цркви во Македонија (1925-32) во селата Мали Влај, Галичник (Св. Петар и Павле) и Дељадровце (Св. Ѓорѓи), во Јајце (1935) и во Спомен-костурницата на островот Видо (1940) кај Крф. Врзани за вообичаената иконографска програма на иконостасите и сидните површини за светецот чие име го носи дадената црква, Личеноски преку својот рудиментиран и живописен ликовен израз ги сообразува и со типичниот рурално-фолклорен менталитет на средината каде се изработени. Особено се izdelува романтично-готската изразителност на малото „Христово распетие (мозаикот Албанска Голгота)“ од Видо, каде распнувањето е симбол за загинувањето на многу српски (веројатно и македонски) војници, во првата светска војна.

Со прифаќањето на модернистичките влијанија кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесетите години значењето на духовните вредности во уметничката визија нема да изостане.¹⁴² Оттука, во односот на современиот уметник спрема византиската уметничка традиција првото ниво на влијанија и релации се остварува на рамниште на личности и авторски концепти, односно оној на современиот уметник и авторот на делото од минатото. Современиот уметник селектира, се определува за одреден тип на форма и содржина која го интересира, за да ја пресоздаде и осмисли во нов ликовно-естетски контекст. Пренесувањето или асимилирањето на еден историски оддалечен уметнички образец никогаш не е непосредно и целосно туку се остварува преку одделни јазични карактеристики на делата, во нивните симболични, алузивни и асоцијативни својства. Во современата македонска уметност се обработуваат сакрални мотиви во стилски дијапазон од

¹⁴² Тоа е време во кое творците на апстрактната уметност, како што се Кандински, Малевич, Мондријан и Купка биле поттикнувани во нивната работа од искуствата и сознанијата од сферата на теозофијата, спиритуализмот и окутизмот [во] Владимир Величковски, *Религиите и религиозните аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.63.

класичен реализам преку разни видови фигурација и апстракција, до одделни примери на концептуализам.¹⁴³

Важно дело во кое го препознаваме потенцираното значење од византиските инспирации препознаваме во големата зидна композиција на **Борко Лазески** „НОВ во Македонија“ во старата железничка станица во Скопје од 1952-56 (разурната во скопскиот земјотрес 1963)“.¹⁴⁴ Фреската обработува несакрална тема со симболика, посткубистички стилски карактеристики и византиски инспирации изработена според логиката на средновековните византиските мурали.¹⁴⁵ Во неа е пренесена специфична симбиоза на елементи од западниот формализам, комбинирани со оние од средновековното сликарство и актуелните тематски определувања, со нагласен хероизам во изразувањето. Славењето на борбата и слободата преку користењето на елементи од традицијата и модернизмот означува еден вид нова религија, нов занес и верување.¹⁴⁶

Димитар Кондовски во првата половина на шеесеттите години создава циклус слики во кои ги поврзува елементите на модерната апстракција и традицијата. Основите на композициите се геометризирани орнаментални форми, симетрично распоредени, а важна улога одигрува и вредноста на пиктуралната материја. Во неговите апстрактно асоцијативни состави се препознаваат далечни секавања на предел и фолклорни мотиви, со алузија за своевидна модерна иконовидност. Тој го евоцира сјајот на византиската икона на посреден симболичен начин. Сликарот користи дрвена подлога, ја потенцира златната боја, со нејзините разновидни метафизички алузии, некогаш ја обликува подлогата (во форма на иконостас) и користи кружни орнаментални мотиви кои може да имаат потекло од византиската уметност. Во одделни творби какви што се „Самрак“ (1963),

¹⁴³ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.431-451.

¹⁴⁴ Валентино Димитровски, *За некои критичко теоретски парадигми во македонската ликовна историографија*, Културен живот, Скопје, бр. 4-5, 1994, стр. 34.

¹⁴⁵ Борис Петковски, *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр. 40.

¹⁴⁶ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.431-451.

„Големото сонце“ (1964), „Полиптих XV“ (1969) се евоцира свечената смиреност и раскошот на византиската икона или мозаиците. Врз златната основа јасно се оцртуваат плошните форми низ со метафизички алузивен карактер.¹⁴⁷ Неговите дела пак, со религиозно сакрални мотиви работени по 1970 година, како што се ликовите на светите Кирил и Методиј, Св.Климент, Петар и Павле, Св. Јован Крстител, се обработени според повеќе формообразувачки модели. Во некои од нив преобразбата на геометриско-линеарната основа посочува кон византиско-ориенталните и фолклорни модели, додека подоцна, таа се посочува релација со прарафаелистички, симболистички, сецесионистички формални карактеристики.¹⁴⁸

Во нешто поблага форма традицијата се огледа и во творештвото на **Ордан Петлевски, Ристо Калчески, Ристески** и други уметници кои творат од крајот на 50-тите и во 1960-те години. Кај овие автори, преку матриците на експресивните постапки, енформелната техника и сликарството на материјата, се препознава извесна арома на поднебјето. Во ликовните обрасци што ги поттикнуваат, доаѓа до израз темелната криза на европската култура, препознаена преку енформелскиот израз.¹⁴⁹

Геометризмот на **Душан Перчинков** од седмата и осмата деценија, кој е инспириран од делата на Малевич, Мондријан, постенформелната апстракција, Петковски го определува како „мошне префинет, спиритуален и визуелен израз, кој се конституира во свечени декоративни состави: врз простори од грижливо степенувани пастелни бои, каде се изведувани и крајно прецизни крстообразни форми“.¹⁵⁰

Траги на источната цивилизација и култура, како влијание на зен-будизмот во сликарството, како што ќе каже Величковски „се забележани во лирската

¹⁴⁷ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.431-451.

¹⁴⁸ Борис Петковски, *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр. 41.

¹⁴⁹ Валентино Димитровски, *За некои критичко теоретски парадигми во македонската ликовна историографија*, Културен живот, Скопје, бр. 4-5, 1994, стр. 34.

¹⁵⁰ Борис Петковски, *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр. 41.

апстракција и енформелот од крајот на педесеттите и почетокот на шеесетите години. Врската на зенот и сликарството се утврдува низ калиграфичноста на формата, начинот на претставување на светлината и осмисленоста на енформелната слика“.

Посебно забележливо во овој поглед е сликарството на **Родољуб Анастасов**. Во амалгам од сликарски и несликарски материјали Анастасов втиснува асоцијации на блискиот предел, како сеќавање на посебна евокативна форма на светлината. Светлината добива метафизички карактер, таа е израз на посебна душевна состојба со карактеристични психолошки белези. („Релативно количество“ (1961). Во сликата „Посветена на мајка ми“ (1969) јасен е обидот да се создаде апстрактно асоцијативна икона. Во други дела се потенцира патината и сугестијата на нешто одминато, затворено и спиритуално („Стари спомени“ 1969). Подоцна се појавува формата на крст, мотив кој добива интимни спиритуални вредности („Посвета“ (1974). Следат слики и црежи од циклусот „Човек и простор“ како што се делата „Човек и простор XX и XVII“ од 1980 и 1984 година во кои уметникот акцентот го става на светлината и светло-темните ефекти кои на специфичен начин ја анимираат површината создавајќи впечаток на надреалност. Самиот сликарски чин кај Анастасов носи белези на религиозност. Во делото „Сеќавање на еден Великден“ (1991) се препознаваат јасни назнаки на традицијата и современоста (преки претстави на крстови и човечки фигури). Тие се потенцирани и преку поделбата на композицијата на сликата во два појаси (земја и небо), на нешто што е стварност и она што е плод на човековата имагинација“.¹⁵¹

Македонската уметност познава и други видови сооднос со сакралното. Распетието или сцените од христовото страдање, како матрица за исказ на разни идеолошки, етички и религиозни пораки се предадени и во дела на други сликари, кои создаваат во духот на симболизмот, надреализмот, експресионизмот. Така на пример, според него „делата на **Владимир Георгиевски** се лична реакција на светот инспирирани од библиски теми и израз на сопствено религиозно чувствување. Во неговите дела се препознава робусна експресивна сила со

¹⁵¹ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.433.

потенцирање на грдото и гротескното. Преовладува темниот фон, цртеж со хипертрофирани форми, монументализирани фигури и пренаглаена патетичност во изразот. Основата е библиска но содржината современа, ликовите се оние од народот, наративната структура поприма белези на современа жанр сцена со извесна зајадлива и иронична црта во изразот. Фигурите во делата „Распятие“ (1987-88), „Златно тело“ (1987), „Пиета“ (1983), „Адам и Ева“ (1987) се претстави на измачен човек, разголен и остарен пред некое неодредено судбинско откровение. Во индивидуалните како и во масовните сцени користи симболичност во преставувањето, изразено како преку изборот на мотивот (гулаб, јагне итн.), како и преку акцентирање на предметот со специфичен начин на осветлување“.

Васко Ташковски е автор на надреално-фантастичен свет во кој се соединуваат техничкото и органското, како еден вид надградување на одделни религиски симболи.¹⁵² Според Петковски „изразот на тревогата од непознатото, застрашителното, апокалиптичното во неговите дела се претвора во зони на светиот ужас (таков е примерот со сликата „Вјавачи на апокалипсата“). Подоцна Ташковски создава дела кои оддаваат алузија на мир, со нереални претстави кои се сместени во прегледни грижливо насликани предели, и медитативни пози инспирирани од неговото искуство со јогата“.¹⁵³

Владимир Величковски за творештвото на **Вангел Наумовски** од втората половина од шеесетите и почетокот на седумдесеттите ќе забележи дека покажува тенденција „за навраќање кон првородното чувство за природата. Заоблените форми и топлите бои понесени од природен ритам создаваат пантеистичка претстава за светот и истоврмено евоцираат новосоздадена слика за рајската градина“.¹⁵⁴

¹⁵² Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.431-451. 435.

¹⁵³ Борис Петковски, *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр. 141.

¹⁵⁴ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.437.

Димче Коцо пак, создава таписерии и цртежи со христијански, библиски мотиви препознаени во делата „Рахела“ (1965), „Задушница“ (1970), „Пиета“ (1969), „Ангел на мирот“ (1984), „Св. Јован Крстител“ и „Салома“ (1987), или дела инспирирани од грчката митологија како во делото „Орфеј“ (1965). Истите претставуваат стилско слоевити трансформирања на човековата фигура, базирани врз фолклорни, византиски, коптски, готски, асирски импулси, со вградување на поетиките на симболизмот, експресионизмот и надреализмот. Сличен порив и интерес за загатките на постоењето и нивното пренесување во поинаков медиум-оној на уметничкото дело се јавува и кај други уметници,¹⁵⁵ каков што е примерот со делата на **Григор Чемерски** и **Симон Шемов** од седмата деценија на минатиот век, кои носат карактеристики на пантеистичка инспирација од познатото поднебје.

Осврнувајќи се кон творештвото на **Глигор Чемерски** Величковски констатира дека „тој внесува жив потез и колорит и повеќе острина во сакралните мотиви кои се најчесто работени според готова предлошка од средновековни фрески“.¹⁵⁶ Според него „во неговиот пластичен и спиритуален концепт за сакрални мотиви, византискиот (христијански) ликовен идиом е основна визуелна матрица. Чемерски создава сакрални ликови и сцени на нарочно грубо изобличените патетични светечки визији. Од деветтата деценија, следува серија прикази на слики со прикази на „Св. Ѓорѓи го убива аждејот“. Тука судирот на доброто и злото, препознаен преку виорни и метежни потези на метафизичката битка како да се поистоветува со ужасот на балканските воени драми. По 1994 година следува серија парафрази на нерешкото оплакување, во кои се испреплетува идеолатрискиот занес на авторот со вонземската естетика на ликовната градба на ова дело. Низата монументални сликарски творби (акрилични мурали, мозаици работени во периодот од 1975-/6 до 1981 година се обликувани според истата ликовна поетика. Во нив, митската сугестија (античка, јужноамериканска, фолклорна) користена за алегориско симболично искажување на епско-историски

¹⁵⁵ Борис Петковски, *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр. 41.

¹⁵⁶ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр. 439.

теми е преобразба во виртуелен трансфер на сакрални, филозофски или етички пораки“.¹⁵⁷

Близок по сродност, според Петковски, е и ликовниот идиом на **Симон Шемов**, особено препознаен во серијата „Пантеисти“ кои се претстави на „неконвенционални силуети, придружени со по некој колажен детал. Неговиот пристап е ист и кога парафразира мотиви од средновековната уметност. Така диптихот „Св. Ѓорѓи ја убива ламјата“ (1971) го предава како спој на ориентални и поп-артистички елементи. Ангелите од црквата „Св. Софија од Охрид“ се прикажани како низа лефтерни ангелски силуети изведени во кревок, прозирен, ракотворен хартиен материјал, како објект на слободни, стилски еклектички цртачки релјефни и колористички интервенции“.¹⁵⁸

Уметничкиот профил на **Жанета Вангели** Величковски ќе го определи како „неоконцептуален, со специфична вештина за работа и креативен израз во различни материјали (преку маслена техника, фотографија и видео техника), како интерес за комбинирање на различни тематски и знаковни содржини. Таа покажува посебен интерес за интегрирање на религиозни симболи и знаци со иконични и неиконични мотиви и лентристички забележувања. Сите тие елементи како засебни семантички и ликовни структури коегзистираат и партиципираат во целината на делото на аналоген, ироничен или пак противречен начин, предадени со современ ликовен јазик („Константинова победа“ (1990), „Малиот крст“ (1993), „Големиот крст“, „Искушението на св. Антониј“ (1993), „Бдение“ (1993) „Омаж на Андреј Рубљов“ (1995), „Мажи“ (1995 и други).¹⁵⁹ Триптихот како дел од инсталацијата „Портретот на Владимир Антонов“ (1995) е обид на уметничката да прозбори преку фина синтеза на сите нејзини творечки процедури (сликарски, фотографски, филмски, видео) за теолошки никогаш до крај разбраната, тројна божја природа“.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Борис Петковски, *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр. 139.

¹⁵⁸ *Ibid.*, стр. 40.

¹⁵⁹ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.449

¹⁶⁰ Борис Петковски, *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр. 38.

Групата Зеро се инспирира од религиски и филозофски матрици од далечниот исток, предадени преку традиционален медиум, со средствата на новите електронски произведувачи на слики-икони, па се до мурали, а можат да се разберат како форми на современа (синкретична) сакрална (или спиритуално-симболична) уметност.¹⁶¹ Групата е составена од уметници со различно потекло и определување, но поврзано со слични погледи на свет и восхит кон духовната традиција и мудроста од Истокот. Нивните амбиентални решенија, инсталации, случувањата и перформансите имаат привлечност на необична, неконвенционална и живо структурирана претстава низ која провејува вкусот на еден вид еклектичка љубопитност. Посетителот е атакуван од мноштво сензации, разновидни сигнали и информации во кои значајно место имаат различни религиски знаци и симболи. Погледнати издвоено тие јасно упатуваат на некоја од големите религии, меѓутоа во творештвото на овие уметници овие елементи добиваат поинаков контекст. Тие се дел од творечки проект во кои е потенцирано општото духовно чувствување во кое се влеваат разни искуства. Наместо приклонување кон една религија или филозофија тие го истакнуваат спиритуалното преку посебен уметнички израз.

Александар Станковски кој е дел од групата Зеро, во еден дел од неговото творештво нагласено саркастично ги интерпретира библиските теми како што е примерот со „Тајната вечера“, каде наместо светителите ги прикажува ликовите на своите пријатели. Неговите дела се асамблаж од разноразни противречни слики, со инспирации од уметноста, мас-медиумите, политиката („Мостар“ (1990), „Чајцилница“ (1991), „Фотос“ (1994)).¹⁶²

Посебен удел, според Величковски има **Перица Георгиев Пепси** чие сликарство „понепосредно се раѓа од специфично религиозно чувство. Тој е следбеник на Шри Чин Мој. Во неговото сликарството доаѓа до израз фантазијата во создавањето и распоредувањето на формите и знаците, како конкретизирани верски симболи (крст, круг и друго). Класичната сликарска постапка се комбинира со колажно обработени партии остварувајќи лирско интонирано шаронелико

¹⁶¹ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.451.

¹⁶² *Ibid.*, стр.450.

единство. Во специфичниот третман на светлината се огледа духовната состојба на мир единство и блаженство. Сликите носат наслови како „Симболи на една вера“ (1980), „Светилиште“, „Сеќавање“, „Славење“ (1986). Прикажаната светлината во нив нема физичка или материјална функција туку напротив таа ги носи белезите на внатрешна духовна состојба на уметникот“.¹⁶³

б) Скулптура

Кога станува збор за скулптурата, Величковски ќе рече дека „паралелно со тенденциите на традиционализам (академски и класичен реализам, со елементи на импресионизам, експресионизам и кубизам) присутен е процес на синтетизирање, редуцирање и апстрахирање на формата што значи постепено заменување на традиционализмот со симболичност и асоцијативност на формата.“¹⁶⁴

Во услови на подобрена општествена и културна клима, отворена за нови влијанија од светската уметност, се остварува интензивен развој на истата. Седмата деценија значи творечко формирање и созревање на втората-средна генерација, со креативно вклучување на третата млада генерација скулптори. Во македонската скулптура се појавува тенденција за асимилирање и структурирање елементи од традицијата во современ ликовен јазик. Поврзувањето на традицијата и современото, на старото и новото, на националното и општото, како начин на одржување на континуитет и барање сопствен идентитет е присутно во различна мера и творечка трансформација. Во покреативните творби до сублимација на содржините доаѓа преку критичен однос со традицијата и селективност при прифаќањето на искуствата од модерната уметност.

Имајќи го предвид богатството на инспиративни извори и разновидност на изразните форми и медиуми феноменот на традицијата се појавува на два начина: како продолжување на националната традиција, и пошироко, како структурирање на елементи од светската уметничка традиција. Низ склоп на архаичното со

¹⁶³ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.436.

¹⁶⁴ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 19.

современото, на фолклорното со урбаното, се остварува творечка трансформација која ги обединува традицијата и современото, изразувајќи одредени актуелни ситуации и состојби на духот.¹⁶⁵

Во тој контекст **Борка Аврамова** поаѓа од конкретните ликови што ги среќава во својата средина, давајќи им воопштени типолошки но и индивидуални белези. Таа се сосредочува на мотивот, доловувајќи ги неговите психолошки карактеристики со дискретна стилизација на обликот. Во делата успева да најде рамнотежата меѓу визуелното и физичкото и внатрешното „конструктивното“, меѓу пластичното и иконографското. Во строгите ликови и портрети содржана е сугестија за митското, а суровата експресија што избива од напнатиот волумен, со физичките карактеристики на мотивот, укажува на нивното етно-потекло. Графичките интервенции и патината аплицирани врз формата укажуваат на експлицитен начин за асимилирани архаични елементи. Редуцираниот антропоморфизам со атрофирани екстремитети, неподвижноста и имперсоналноста потсетува на носталгијата во духот на старата индиска и малоазиска скулптура или можеби грчката архаична скулптура, етрурската и др.¹⁶⁶

Во делата на **Боро Митриќески** пак, основен и примарен материјал е дрвото. Во 1960 година Митриќески ја изработува „Коњската глава“ што го открива неговиот интерес за анимални мотиви и укажува на спонтан, едноставен и рустикален начин на третирање на формата. Издолжената архаична глава тој пластично ја обработува на начин кој се разликува од традиционалниот начин на моделирање на формата. Едно од познатите дела на Митриќески е малиот по димензии „Коњаник“ (1960) каде редуцирањето на појавното го доведува до поедноставна стилизирана форма на мотив во кој се соединуваат неколку елементи: темата, архаичните карактеристики и немир изразен во тензијата на поврзаниот круг меѓу коњот и јавачот. Во своите интимизирани претстави тој постигнува ефект на архаичност и фолклорност. Во „Жена што седи“ од 1965 година, тоа го открива низ статичноста и фронталноста на фигурата, со нејзината класична

¹⁶⁵ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 20.

¹⁶⁶ *Ibid.*, стр. 30.

каријатидна поставеност, како и со редуцираниот, наивистички третман и недовршеност на формите.¹⁶⁷

Борис Николовски работи архаизирана редуцирана фигурација. Тој ја задржува основната структура на дрвото со груба фактура и натурална боја, меѓутоа често не ги следи природните графизми и форми на дрвото. Во своевидниот арт-брут на неговите дела проткаени се карактеристики на примитивната и народната уметност со рефлексии на архаичното и митското. Николовски задржува рурална инспирација во рудиментарен облик и декоративни ефекти и предметни асоцијации. Овие творби се навестување на наредната фаза во која ги синтетизира набележаните карактеристики во скулптурата-предмет. Во неа локалното, колективното, несвесното добиваат синтетични и општи карактеристики.¹⁶⁸

Драган Поповски Дада во прво време се интересира за фигуративниот начин на изразување, меѓутоа од постакадемскиот период кај него станува забележливо постепено редуцирање на антропоморфните форми. Мотивите кои ги обработува се со инспирација од грчката митологија и темите од националната историја („Икар“ (1960-74), „Самоилови војници“ (1963-74). Во скулптурите ги задржува основните антропоморфни форми но со повод за развивање на послободни пластични истражувања. Преку обработката на митолошки и историски теми реферира кон примери од племенската, архаичната уметност.¹⁶⁹

Стефан Маневски создава фигуративни дела („Стара Мома“, „Студија“, „Селанче“, „Детска глава“ - работени во гипс) кои според Величковски се „третирали во рудиментирани форми со архаични карактеристики“. Исто така создава дела во патиниран гипс, кои само по вертикалната поставеност и општите знаци на анатомски детали асоцираат на фигура. Првите истражувања и експерименти се со напор за ослободување од фигуративното и претставното. За таа цел тој ја разорува формата претворајќи ја во организиран аморфен релјеф со асоцијативни, симболични и фантастични белези. Во раните дела се јавува

¹⁶⁷ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 31.

¹⁶⁸ *Ibid.*, стр. 33.

¹⁶⁹ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 35.

типичната фронталност на тенка вертикала која во горниот дел завршува со кружни форми, со асоцијации на био и техноморфни „направи“ („Калина“ (1964), „Наконтена фигура“ (1963), „Примитивен механизам“ (1964). Во „Скулптура III“ или „Сончев знак“, Маневски сугерира антропоморфна асоцијација, но формата е разградена, со груба гранулирана фактура и извесна енформелска структура, која потсетува на археолошка ископина. Формално тоа се тотемски концепирани дела со незначителна евокативна сила на магиски симбол. Тие се повеќе декоративно структурирани симболи на еден вид современ архаизам на граница каде не се строго дефинирани ниту старото ниту новото.¹⁷⁰

Васил Василев пак за градење на скулпторски израз изворите ги бара во неевропската уметност и во традицијата на стариот континент. Примитивната скулптура го привлекува преку материјалот – дрвото како и техниката на директно длабење, а уште повеќе со формите кои се кубични, сферични, заоблени и вдлабнати (скулптура од Африка и јужен пацифик). Егзотичното е сугерирано преку издолжување на фигурите, пренагласени делови со стилизирани кубистички форми и патина. Тој очигледно ги превзема формите на африканската скулптура кои се создадени во поинакви духовни и социјални околности. Процесот на редуцирање и синтетизирање станува нагласен и во делата „Каријатида-ателје“ (1970), „Фигура“ 1 (1970), „Тотем“ (1976).¹⁷¹

Во делата на **Петар Хаџи Бошков** работени во периодот од 1959-60 година, односно за време на неговиот студиски престој во Лондон формата станува поедноставена и ослободена од детали и има органски карактеристики. Скулптурите се длабени во дрво кое ја открива основната асоцијативна антропоморфна структура на формата. Тој ја стилизира масата, како во делата „Торзо“, „Скулптура“ (1959), „Композиција“ (1959), до поедноставени строги волумени. Облиците се третирали во широки површини, замислени во вертикални ритми на издадени и засечени вдлабнати површини. Уметникот свесно се приближува до еден вид елементарен примитивизам проткајувајќи елементи од уметноста на истокот и некои решенија од модерната скулптура (Бранкуши, Мур).

¹⁷⁰ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 52.

¹⁷¹ *Ibid.*, стр. 37, 38.

Во таканаречениот лондонски период тој создава повеќе дела во лиен цемент. Тоа се необични целини, со белези на некој вид магичен предмет, со крајно редуцирана архаична форма. По претходната полна и компактна форма која има своја маса и тежина тој преминува на искршени и отворени но компактни форми кои повеќе претставуваат конструкции составени од делови отколку органски поврзани целини со виталистички својства. Во серијата „Глави“ (десет) од 1962 Хади Бошков го користи завареното железо. Полниот волумен е заменет со отворена структура. Задржана е елементарна форма и препознатливост на појдовниот мотив-човечка глава, но таа е само повод за евоцирање структурна архаичност. Делото „Глава“ е железна лушпа со алузија на античка воена опрема¹⁷². Студискиот престој во САД од 1965 до 1966 донесува нови сознанија во неговиот пластичен израз. Настапува пречистување на формалниот израз под влијание на актуелната американска уметничка клима на минимал артот и примарните структури. Малите творби од овој период кои делуваат како пластични скици потсетуваат на испокршено и разградено ткиво, преку кои врши чин на демистификација и рушење на класичните идеали на редот, хармонијата и мерата („Симбол I“, „Симбол II“ (1964)).¹⁷³

Јордан Грабулоски Грабул во 1966 ги изработува самониците, скулптури во камен со помали димензии. Овие дела откриваат афинитет кон заоблена органска форма. Обликот е сведен на елементарни структури чии асоцијативни содржини произлегуваат од карактеристиките на волуменот и масата, а не толку од визуелните асоцијации на фигура или предмет. Потенциран е интимниот карактер на формата и нејзиниот биолошки третман што овозможува повикување кон примери со одредени архаични форми (скулптурите на Лепенски вир на пример).¹⁷⁴

Остварувањата на новата уметничка практика откриваат нова тактилна релација меѓу материјата формата и просторот. Делото се трансформира во отворена форма, просторно артикулирана пластична и боена апстракција, со што ја

¹⁷² Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 44.

¹⁷³ *Ibid.*, стр. 46.

¹⁷⁴ *Ibid.*, стр. 54.

заменува модифицира и релативизира поранешната дефиниција за скулптурата сфатена како монолитна, фигуративна и симболична претстава.

Творештвото на **Симон Шемов и Кочо Фидановски** од раните 70-ти години се карактеризира со „колористички интервенции во природна и урбана средина. Тие се залагаат за формирање слободен творечки субјект кој има активен однос кон околината во смисла на нејзино менување и разубавување, потикнати од нарушената рамнотежа меѓу природата, урбаната средина и техничката цивилизација. Автори се на „Колективна скулптура“ (1982-84) (уништено дело).¹⁷⁵

Симон Узуновски пак во кратки временски интервали изведува неколку инсталации од циклусот „Пат за Волкодери“, „Грмушка“, потоа „Струк (Парангал)“, „Градина“, „Невеста“, „Вир“ и др. Овие творби се своевидни амбиентални асамблажи составени од трошни материјали (хартија, селотејп, коноп, железо, дрво, органски материјали). Еден од суштествените аспекти на овие дела се состои во процесуалноста на нивното создавање кое провоцира непосредно вклучување на публиката во слободната креативна игра. Овој чин на социјализација треба да побуди свест за креативните можности на поединецот, како и ослободување на потиснатите содржини во човекот, неговата потреба за слобода и неизвесност.¹⁷⁶

Глигор Стефанов од почетокот на осумдесетите се интересира за конструирање на пластични објекти и асамблажи на готови предмети и трошни материјали (коноп, теракот, дрвени греди, слама, жица, памук). Неговиот скулпторски номадизам станува забележлив со изведување на првите инсталации во Кавадарци во 1981 година. Тоа се рустикални крајно поедноставени структури од греди, комбинирани со елементи од теракот и конопно платно, кои покрај тоа што укажуваат на поврзаност со изворното нудат и поинакво сфаќање на материјалот, формата и просторот во скулптурата. Карактеристичен пример за неговите настојувања се објектите од циклусот „Змаеви“ (1984-85) кои претставуваат редуцирани знакови (од слама) со архаизирани локални белези. Амбиентално осмислената целина е составена од поединечни елементи чиј

¹⁷⁵ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 64.

¹⁷⁶ *Ibid.*, стр. 65.

распоред може да се менува, а се поставени во динамични експерсивни дијагонали, или како аголни решенија, како рудиментиран вид на чудовишта кои делуваат помалку пародично.¹⁷⁷ Највпечатлива евокација на сакрална атмосфера Глигор Стефанов остварува во проектот „Серафими“ од 1991 година. Тој во Англија поставува објекти и инсталација, изведени во слама, со точно одмерени светлосни ефекти коишто предизвикуваат посебен сакрален штимунг. Овие ефермни состави содржат достатно физичко материјални означувачи за современа транскрипција на серафимската иконографија.¹⁷⁸

Истовремено, структурите на Петре Николоски во крајно редуциран вид се преведени во пластични целини кои наликуваат на грмушки или стапчесто извиени кафези. Тие се составени од врзувани дрвени црно обоени гранчиња кои линеарно го расчленуваат просторот и ја нагласуваат нивната обоена пајажинеста структура. Апстрактната организација на елементите, кои имаат различна густина сугерираат антропоморфни асоцијации. Со линеарното структурно зачувување на природните својства на дрвените гранчиња и начинот на нивно поврзување добиена е алузија на иконско и архаично, на одминато време. Тоа се еден вид пластични слики кои опфаќаат магичен простор со неодредени надреални и асоцијативни содржини.

Ибрахим Беди изработува инсталации во разновидни природни материјали (со нагласен афинитет за дрвени гранчиња и земја). Судирот на статичноста и кинетизмот како и светлосните и звучни ефекти овозможуваат да се доловат неодредени спиритуални состојби.¹⁷⁹ Тој се приклонува кон источната филозофија. Во некои дела користи огледала кои треба да го асоцираат човековиот стремеж за егзистенција меѓу двата света (делата „Хеј, воздух, чад, земја“ (1989), „Отворање на окото“ (1995) и др).¹⁸⁰

¹⁷⁷ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 65, 66.

¹⁷⁸ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.431-451.

¹⁷⁹ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 66.

¹⁸⁰ Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.432

Исмет Рамичевиќ во своите дела експлицитно го третира изворното и архаичното. Користејќи лим и камчиња тој креира скулпторски ансамбли составени од мобилни елементи, честопати патинирани и со извесни графички интервенции врз површината на поедноставените необични форми.¹⁸¹ Стреми да создаде своевиден магичен простор од пречистени форми, знаци некогаш јасно набележувајќи форма на полумесечина (како во делото „Амбиент III“ (1988-89), или пак низ фантастичноста на формата успева да извлече темни мистични тонови (препознаено во делото „Хоризонт 4“ (1995)).¹⁸²

Јован Шумковски комбинира сликарски и скулптурални елементи кои припаѓаат на конструктивистичкиот правец (како во циклусот „Чардак“, „Сандак“, од крајот на осумдесеттите). Неговиот редуциран (моно) хроматизам (составен претежно од кафеави и окерни тонови) и соединување на рамната површина на платното со делови од стар мебел, предизвикуваат далечни асоцијации на икона, од поинаков вид.

Станко Павлески креира скулптура во метал во правилни геометриски форми кои асоцираат на обредни предмети. Изведени во метал скулптурите евоцираат темна сугестија на непознатото, на енигматични простори кои допираат до дното на човечката егзистенција („Жртвеник“, „Времемер“ 91, „Архитектони обредни II и III“).¹⁸³

Томе Ациевски во делата кои припаѓаат на „циклусот „Обредни предмети“ од 1993 или пак на циклусот „Места“ (1993) на пример, сугерира одредена религиозна ситуација, инспирирана од архаичните периоди. Тоа се скулптури или скулпторски ансамбли изработени од дрво (натурално и боено) распоредени во просторот со цел да евоцираат ритуален амбиент.¹⁸⁴

Следствено на ова може да се констатира дека уште од зачетоците на македонската скулптура, и понатаму преку делата кои користат нетрадиционална и

¹⁸¹ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 66.

¹⁸² Владимир Величковски, *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век* [во] Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр.434

¹⁸³ *Ibid.*, стр.437.

¹⁸⁴ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 63.

неликовна граѓа, со индустриски создадени или извлечени од природен контекст предмети, делата на македонските уметници приклонети кон традицијата, спроведуваат значенска, семантичка организација, што евоцира духовна содржина и искуство со свети и култни места, предмети, објекти и сл.¹⁸⁵

2.2 ПОД РАСПЕТИЕ

(За творештвото на Никола Мартиноски)

Творештвото на Никола Мартиноски на впечатлив начин ги поставува прашањата за традицијата и изворот во уметничкото творештво. Инспирирано од непосредниот социјален амбиент, почнувајќи уште од делата со прикази на тема „мајчинство“, истото неминовно се врзува со поимите традиција и национален белег, како начин на поврзување и потврда на идентитетот.¹⁸⁶

Во периодот помеѓу 1921 и 1927 година Мартиноски студира на Високата школа за убави уметности во Букурешт. Покрај студиите по декоративни ѕидни техники, тука се запознал со сликите на Николае Јон Григореску, познат романски уметник кој работел на крајот на 19 век, иконописец и автор на жанр сцени со претстави на ромскиот живот. Неговите портретните фигури му оставиле силен впечаток на Мартиноски и влијаеле врз неговиот иден уметнички развој.¹⁸⁷

По Букурешт Мартиноски заминува за Париз, тогашниот центар на модерната уметност. Во Париз, тој го носи својот културен багаж (првите стекнати знаења од зографот сликар Димитар Андонов Папрадишки, македонската уметничка традиција, поуките од Академијата во Букурешт), но е сосема подготвен да ги прими и новите предлози и решенија од модерната. Во делата изработени во Париз често се мешаат и мултиплицираат елементите на традицијата и новото, во согласност со она што нему му е блиско и соодветно на сензибилитетот. Така, во прво време Мартиноски се приклонува кон елементите на фигурацијата, класична и

¹⁸⁵ Борис Петковски, *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996, стр. 40.

¹⁸⁶ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 29.

¹⁸⁷ *Ibid.*, стр. 14.

модернистички геометризирани, односно експресивно обликувана.¹⁸⁸ Тука имал можност непосредно да ги види и доживее делата на најголемите сликари на модерната уметност. Посебно значење за него имаат делата на Модилјани, Сутин, Кислинг и Паскин, меѓутоа неговото внимание ќе го задржат сликите на Пикасо од неговата сина и розова фаза, како и некои подоцнежни дела (претстави со мотиви на мајка и дете, делото „Живот“ (1903) и други).¹⁸⁹ Мартиноски особено се инспирира од темата мајчинство, во која се соединуваат елементите на стварноста и проекцијата на иконовидна форма, со определени социјални, еротски и психолошки белези.¹⁹⁰

Темата мајчинство, според Величковски „била опсесија на повеќе уметници кои се обидуваат во рамки на истата сублимираат различни елементите во претстави со симболично значење“. Во рамки на истата иконографска шема „кај различни уметници се вградени содржини од стварноста кои во процесот на преобразба на појдовниот мотив добиваат нови значења. На тој начин некои од нив се доближуваат до религиските пораки на темата Богородица и малиот Исус. Таквото спојување на елементите донесува проширени значења на познатата вечна тема на уметничка инспирација“.¹⁹¹

Мотивите „Мајка и дете“ кај Мартиноски според датирањето и стилските карактеристики припаѓаат на различни периоди и различни фази на интереси кај уметникот. Станува збор за централна тема во неговото творештвото, обработувана од доцните 20-ти па се до крајот на неговиот живот во 1973 година. Делата се сведоштво за интимна психолошка мотивација и за уметниковата чувствителност за мајчинството како света работа во животот на човекот.¹⁹² Преку елементите на умерен модернизам Мартиноски обработува тема која содржи исконски и архетипски белези внесувајќи во делата моменти на личен приод и доживувања. Во

¹⁸⁸ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 26.

¹⁸⁹ За Пикасовиот циклус на тема мајчинство (од 1922 година и подоцна) е забележано дека е издигнат на ниво на монументалност и мит [во] Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 24.

¹⁹⁰ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 9.

¹⁹¹ *Ibid.*, стр. 15.

¹⁹² *Ibid.*, стр. 14.

овие слики тој спојува елементи од византиско-словенската иконовидност (земајќи ги предвид иконите од Македонија „Богородица Пелагонитиса“, „Хвалите господа“ од 16 век и други), со сопствената проекција на определен психолошки израз, како и социјалните и еротските моменти инспирирани од реалноста. Имено, Мартиноски уште од најрана возраст имал прилика да се запознае со македонските средновековни икони, а подоцна, како директор на Уметничката галерија во Скопје ја основа галеријата на икони во рамки на истата.¹⁹³

Темата „мајчинство“ кај Мартиноски е инспирирана од луѓето од ромскиот етникум во Скопје, од светот на сиромашните, маргинализираните и нивниот начин на живеење. Неговите ликови се нималку весели туку полни со тага, несигурност и незадоволство. На тој начин уметникот создава поинаков идеал на женска убавина, која не припаѓа на канонот на класичните норми и сфаќања за убавото. Во овие дела уметникот е повеќе заинтересиран за карактерот отколку за физичката убавина.¹⁹⁴ Оттука тој создава свој тип на „Мајка со дете“ или „Доилка“ во која синтетизира хуманистички и естетски начела. Мајката е истоштена уморна ромка со нагласен мизераблизам. Во повеќето примери има издолжен врат потсетувајќи на маниристот Пармиџанино и неговата слика „Мадона со долг врат“ од 16 век и портретните претстави на Модилјани од почетокот на 20 век. Во нив воспоставува иконовидна композициска шема во која дошло до урамнотежување на материјата и духот, надворешното и внатрешното, фигурата и апстрактното, статичното и динамичното, класичното и експресивното.¹⁹⁵ Во неговиот архетипски свет лик на мајчинството некогаш, освен социјални, се проткајуваат и еротски мотиви. Фигурите на тема доилки се претставени во карактеристична поза на опуштеност. Тие се издвоени на рамна позадина ликовите се пластично обликувани, а телото има реалистичка цврстина и тежина, атмосфера и светлина. Нивната меланхолија има лирски сетилен карактер, непосреден човечки израз, иако во неколкуте платна

¹⁹³ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 32.

¹⁹⁴ На ромите како на посебна тема во уметничкото творештво им се посветува посебно внимание. Се следат примери на уметнички дела создадени од митските извори на далечните времиња (во стариот Египет и антиката) се до најновите периоди [во] Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 29.

¹⁹⁵ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 15.

Мартиноски создал израз на драма на ужасот на ликовите на мајката. Тој ја повторува истата шема изработувајќи варијации на иста тема, со видлива различност и со продлабочен израз на реалистично-експресивната интерпретација. Цртежот на фигурата често оди по закосена положба и ритам на прекршување на остри или обли линии. Во препознатливите ликови и претстави тој внесува класичен мир и хармонија или драстични деформации на ликовите кои произлегуваат од вознемиреноста и афективно-емотивниот приод¹⁹⁶.

Меѓу најуспешните дела на Мартиноски, Величковски ја вбројува сликата „Мајка со дете“ од 1934 година, „во која се спојуваат реалноста на мотивот и извесната стилизирана форма која стреми кон воопштена или симболична претстава на Богородица со Христос“.¹⁹⁷

Сликата пак „Мајка и дете“ од 1934 година, според него е исто така едно од ремек делата на овој автор. Мартиноски, како што тој ќе воочи, „насликал мотив од непосредната околина: ромка со дете. Ликот добил стилизирани црти и Модилјановски слепи очи. Целината на мотивот, преку издвојување на ликот врз рамна и монохромна основа, фронталната поставеност и стилизацијата на цртите, ја потврдува намерата на уметникот да постигне ефект на иконовидност. Крупните стилизирани слепи очи се видлив знак за внатрешна концентрација на сублимна експресивност и степен на катарзичност надвор од интелектуализмот. Положбата на зафрлено или оддалечено од лицето заспано дете го нагласува натурализмот на сликата, својствен за творештвото на Мартиноски. Иконографскиот модел како претстава на Богородица и Исус упатува кон делото „Циганска Мадона“ на германскиот уметник Ото Милер. Сепак сликата „Мајка и дете“ од Мартиноски добила извесни лирски и симболични белези што ја прават различна од сликата Циганска Мадона (1928) која се карактеризира со остра линија, аглести форми и симболични совпаѓања на елементи од конкретната реалност и иконовидност на мотивот“.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 15.

¹⁹⁷ *Ibid.*, стр. 31.

¹⁹⁸ *Ibid.*, стр. 33.

Во мноштвото изработени дела со инспирации од оваа тема Мартиноски потврдува широк дијапазон на изразните можности, почнувајќи од класични дела, се до оние кои се послободно и експересивно третирали, а кои се интересни за анализа како од ликовен, така и од психолошки аспект. Тие ја манифестираат неговата сликарска инвенција во рамките на една усвоена амблематична форма што не дозволува слобода на фантазијата, но во неговото творештво трпи мноштво интерпретации на изразот.¹⁹⁹

Во низа повоеани дела на Никола Мартиноски пак, се открива специфичен случај во однос на античкото. Тоа е особено забележливо во неговите цртежи од шестата деценија. Во нив тој со тенка, чиста линија обликува манирично елегантни или жестоко изобличени претстави на луѓе, животни, фантастично-митолошки ликови. Со делумно експресионистички (инспирирани од творештвото на Грос) кубистички (влијанија од Пикасо) и надреалистички (оние инспирирани од Шагал) постапки, уметникот предава, преку митолошки сугестии и композициона смелост, симболични, патетично-драматични, или сензуално-еротски состави, слободно динамично претставени во просторот.²⁰⁰ Разновидноста и слоевитоста на спомениците и остатоците од античката и византиската уметност е забележлив во повеќе видови македонска современа уметност. Проникнувањето во мотивите на некогашното уметничко творештво, во слоевите на традицијата, во македонската ликовна уметност е широка тема која не ја изостава и грчката митологија. Притоа елементи или иконографски шеми од истата често слободно се интерпретирани, а митолошкиот репертоар се користи како симболично значенска основа, преобликувана во современо ликовно дело со цел се соопшти некоја и денес релевантна или на нов начин согледана определба, етичка категорија, хуманистичка вредност, историска или социјално-политичка алузија и сл.²⁰¹ Оттука, Величковски пак посочува кон „опусот на Мартиноски, кој избилува со еротска тематика. Во делата работени во стилот на класичен реализам до модерен експресионизам (1927 – 1973), тој предава разни еротски теми, од смирена до

¹⁹⁹ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 13.

²⁰⁰ Борис Петковски, *Античката традиција во современата македонска ликовна уметност*, [во] *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989, стр. 283.

²⁰¹ *Ibid.*, стр. 284.

крајно вознемирена, лирична и груба еротичност (еротска фантастика и еротски натурализам)“.²⁰²

Развојот на еротизмот во уметничкото творештво, во комбинација со митолошките и антрополошки корени, се поставува во контекстот на „културниот развојот на одделен народ“ во зависност од погледите и односот на луѓето промените на верувањата и околностите. Впрочем, во обичаите и во фолклорните творби на сите, посебно на македонскиот народ од дамнина централно место заземаат дела со еротска содржина (еротски приказни, анегдоти, песни, пословици, гатанки, прашанки). Од степен на анимизам и магија кај примитивните народи се развиваат митолошки и архаични симболични претстави кои се одраз на реалниот живот. Еротизмот, кој има специфични изразни форми, создава свои препознатливи идиоми. Напредно со новите состави, според Величковски, денеска се користат и митски елементи и поранешни симболи, како општи места на паганските и христијански пораки.

Во неколку слики од седмата деценија Мартиноски понагласно изразува митолошка фантазија проткаена со наметлива и неприкриена еротика. Тоа се симболични поетски мотиви со фантастично предадени фигурални композиции. Некои од нив се трансформирани во турбулентни сцени со елементи на садизам и насилство. Фигурите се комплетно деформирани, со сатиричен и наивен третман каде се спојуваат агресивноста, хуморот и митолошката содржина (во дела како „Сатири и жени“, (1967), „Господа и нимфи“ (1966) и сл.).²⁰³

Од средина на 60-те до 73-та година Мартиноски работи цртежи, платна и слики на стакло, главно со познати теми, со навраќање на поранешните реалистички или различни експресионистички решенија и модалитети.²⁰⁴ Особено се привлекува мотивот на танц во низа дела кои датираат од 50-тите па се до крајот на неговиот живот.

²⁰² Величковски, *Срамежлива еротика, кон проучување на љубовното и еротското во современата македонска уметност*, [во] Уметнички критики и есеи V, Македонска реч, Скопје, 2007, стр. 160-164.

²⁰³ Борис Петковски, *Никола Мартиноски*, Ѓурѓа, Скопје, стр. 56.

²⁰⁴ Борис Петковски, *Античката традиција во современата македонска ликовна уметност*, [во] За македонската уметност, Наша книга, Скопје, 1989, стр. 283.

Танцот, според Величковски, „има големо значење за уметниците на авангардата кои го распознаваат неговиот јазикот и кој ќе стане вистински извор на инспирација од повеќе аспекти.²⁰⁵ Танцот има ритуална и магиска функција, тој служи да ги скроти магиските сили и да ги отргне опасностите, пренесувајќи ги неговите изведувачи во секојдневното.²⁰⁶ Кога се говори пак за присуството на танцот во ликовната уметност, тој вели дека делото на Мартиноски завзема централно место: „Мартиноски во своите дела го поминува патот од реалистичко уверливо претставување на оваа тема, како во делото „Тешкото“ (1952-53), па се до слики и цртежи со обработка на истата тема во рамки на различна поширока обработка како во делата „Селска идила“, „Радосна веселба“, „Пролетна игра“, „Игранка“, „Свадба“, „Кафеана“, „Гитари“, „Оро“, „Баханалии“. Во нив, со многу сила и слобода, тој претставува сцени на танц и свирачи кои достигнуваат степен на екстатичност и френетична изразеност. Неговите претстави се сетилни, еротски и жестоки, но без претераност и извештаченост во изразот. Неговите дела поседуваат виртуозност, сила но и грациозност во цртежот, избраност на колоритот и експресивност и разновидност во движењата што може да се споредува со силата на претставувањето еден Емил Нолде“.²⁰⁷

Препознатлива инспирација според него е „Танцот на месечина“ или „танц проткаен со светлина каде фигурите се ослободени од земјината тежа. Тие опстојуваат во имагинарен простор во кој ја нагласува поврзаноста на земјата и

²⁰⁵ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 34.

²⁰⁶ Инспирацијата на авторите од танцот задржувајќи се на територијата на Македонија во однос на некаква традиција на претставувањето на истата е очигледна. Неодминливо е да се спомене малата бронзена фигура „Тетовска Менада“ претставена во поза на божествен занес и екстатична игра која како следбеник на Дионис била веројатно учесник во хорот на сатирските игри од 6-от век. Препознаени се мотиви на танц на резбаната врата на црквата Св. Никола во Охрид од 12 век, иконостасот на Св. Јован Бигорски од 18 век („Танцот на Салома“) или во Св. Наум во Охрид на фреската на влезната врата која датира од 19 век. Посебно внимание заслужуваат и две остварувања од фрескоживописот. На композицијата „Исмејување на Христа“ во црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино од 14 век се претствени играчи со необични движења. Посебно е интересна фреската од манастирот Свети Гаврил во Лесново на која е претставена сцената „Хвалите Господа со игра“ (1341 година) каде свирачите имаат ореол на светци за разлика од танцувачите фатени во затворено оро во ритуалот на славење“ [во] Владимир Величковски, *Сликаството, танцот во македонската ликовна уметност*, [во] Уметнички критики и есеи V, Македонска реч, Скопје, 2007, стр 154.

²⁰⁷ Владимир Величковски, *Сликаството, танцот во македонската ликовна уметност*, [во] Уметнички критики и есеи V, Македонска реч, Скопје, 2007, стр 156.

небото. Овие лебдечки состави со кружни ритми поседуваат лирски карактер и експресивност на слобода од материјалните лимити. Преку нив се остварува изразот на екстатичен, љубовно-еротски занос. Уметникот предава чувство на интимност и стремеж кон идеал во претстава на танц вон земските засегнатости. Во некои цртежи на темата „танц“ се ослободуваат вознемирувачки „слики“ на нагонски или несвесните импулси. Издолжените голи тела здружени во парови сугерираат вечна игра меѓу тука и таму, она што е горе и она долу, земјата и небото, создавајќи еден вид ритмичен лебдечки простор“.²⁰⁸

За овие дела на Мартиноски Величковски ќе рече дека „само привидно посочуваат кон споредба со претставите на танц во делата на германските експресионисти, припадниците на групата Мост од 1905, во кои се проткајуваат мотиви на модерниот живот, како и на танц поврзан со примитивни ритуали, надополнет со ефектот на деформирани ликови-маски. Мартиноски за разлика од нив негувал тип на органско стилизирани форми и издолжени голи тела со карактеристични пропорции. Дела се работени со сигурен потег, жива линија и вкус што не ги исклучува маниристичките решенија. Тие се решени во духот на елегантна кореографија чија интуитивна спонтаност се разликува од примерите на механички или математички танц (карактеристичен за делата на Леже или Шлемер). Конкретното во нив ги надвладува сугестиите на невидливото. Истите сведочат за израз на внатрешен свет исполнет со таинствени ликови од регистерот на личната митологија. Емоцијата е разновидна и некаде во заедништво со други елементи добива белези на фантастичност на мотивот“.²⁰⁹

Творештвото на Мартиноски бележи и значителен број на дела изработени на стакло. Сликањето на стакло, како дел од народната традиција е познато во повеќе земји во светот, како во Европа така и во Африка, Јапонија итн. Иконите на стакло работени во Трансилванија во 18 и 19 век носат белези на „наивна“ уметност. Во нив е сочувана структурата на православната иконографија на византискиот стил, меѓутоа воочливи се некои новини, благодарение на уметниците со силен индивидуализам кои се осмелиле да наметнат нови теми и

²⁰⁸ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 19.

²⁰⁹ *Ibid.*, стр. 19.

сопствен стил. Уметниците ги споиле општите канонски религиозни претстави со локалната обоеност инспирирана и од наследството на народниот фолклор“.²¹⁰

Во еден дел слики изработени на стакло, од творештвото на Мартиноски, фигурите се речиси симболична замена на реалноста. Во некои од нив е забележлива гротескна предаденост на ликовите комбинирана со маниристичка кривка елегантија на изобличените фигури и колористичко крешчендо (такви се делата „Гитари“ (1965-66), „Концерт“ (1966), „Сатири и жени“ (1967), „Земјотрес“ (1967), „Идила“ (1969), „Свадба“ (1969), работени во техника масло на стакло). Оттука, повторно се прават споредби меѓу делата на Мартиноски и оние на германските експресионисти. Според определени аналогии или споредени разгледувања, можно е да се утврдат извесни формални сродности меѓу делата на Мартиноски и германските експресионисти, меѓутоа според содржината или некои аспекти на изразот, можеме со извесна сигурност да се потврди дека постојат суштествени разлики“. Уметниците од северот со вознемирената енергија, како што вели Величковски „биле натерани да сликаат сенишно повишена и искривена реалност, со нагласена гротескност, злокобност и фантастичност и стремеж кон вознемирена апстракција“. Вилхелм Ворингер пак пишува за трансцедентализмот на готскиот свет на изразот. Во делата на Мартиноски пак масите и волумените имаат по себе класична поставеност, со повремена нескротливост. Грдото и експресивното во неговите дела водат кон возвишеност и симболичност на визуелната фигуративна претстава. Нему сепак поблиски му се уметниците доселеници евреји од Париската школа какви што се Модилјани, Сутин, Паскин и Кислинг. Пикасо му е близок со делата од сината и неокласичка фаза, а повремено се доближува и до творештвото на Грос.²¹¹

Мартиноски е автор на неколку дела со религиозни мотиви. Величковски го издвојува платното „Под Распетието“ од 1930 г. Според него „ова дело е поблиску до сликата „Калварија“ на словенечкиот уметник Тоне Краљ отколку со делото „Распятие“ на Пикасо, насликано во истата 1930 година, кое се карактеризира со значителен степен на ликовна преобразба и симболична изразеност. На сликата од

²¹⁰ Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 34.

²¹¹ *Ibid.*, стр. 22.

распнатиот Христос се гледаат само нозете, а покрај нив се исправени нозете на Магдалена која е легната под крстот. Самиот Пикасо го толкува мотивот на распетие како примитивна ритуална жртва, блиска на култот на Митра. Конвенционалните симболи во сликата се подложни на преобразба на потсвесните импулси. Извесната демонска страна на христијанството пак му е туѓа на Мартиноски кој во својата слика „Под Распетието“ од истата 1930 година, исто така го третира мотивот на долниот дел на нозете во триаголник, но претставен во контекст на фигури во предел, третирани со рамни или благо заоблени форми, во кои е дадена нагласка на ритуално движење без посебна драматика. Станува збор за поедноставени форми, чисти бои и линеарни заоблени ритми (сродни на југенстил) кои на сликарот му овозможуваат да се изрази поекспересивно и без робување на определен стилски веризам. Постои можност Мартиноски да ја видел барем од репродукција сликата „Борбата на Јаков со ангелот“ од Пол Гоген или пак неговата слика под распетието да е своевидна преработка на сликата „Жолтиот Христос“ (1889) од истиот автор.²¹²

2.3 СВЕТО И ПРОФАНО

(во творештвото на Томо Шијак)

Уметничката биографија на Томо Шијак (1930) која опфаќа широко поле на активност како во областа на сликарството, така и во она на амбиенталното обликување, открива податоци за творештво кое на особен начин ги изразува и сублимира динамичните процеси во повоениот развој на македонската ликовна уметност.²¹³

Творечката личност на Томо Шијак се појавува на македонската ликовна сцена „во драматичните и пресвртни години на шестата деценија, заедно со првата повоена генерација македонски уметници. Неговиот креативен лик започнува да се формира во згусната атмосфера на барања, противречности, дилеми, предизвици и

²¹² Владимир Величковски, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003, стр. 29.

²¹³ Владимир Величковски, *Иновациска симбиоза со традицијата*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, 2006, стр. 205.

лутања²¹⁴ што резултира со наклонетост кон експериментирање и иновации како соодветен израз на тоа време“.²¹⁵ Тој е автор со интуитивна и импулсивна природа, ликовен занаетчија кој ја негува културата на материјалот. Тоа го прави со инвенција и досетливост, со перцептивна моќ што регистрира податоци од животот, како и со инспирација од уметничката традиција и личните искуства.

Делото на Шијак е специфичен облик на слика објект и релјеф-објект во кој уметникот ги поврзува искуствата од националната традиција и современата светска уметничка естетика и пракса, релевантни за неговите креативни намери. Творбите од втората половина на седмата деценија носат елементи карактеристични за сликарството, скулптурата, архитектурата, дизајнот.²¹⁶ Неговото творештво е со двојствена природа: од една страна уверливо користи сретства и теми инспирирани од урбаната средина, од светот на новата технологија, а од друга, во неговото духовно битие длабоко се всадени сеќавањата од детството збогатени со нови доживувања. Тој умее да селектира елементи кои му се потребни за процесот на творење, и на многу непосреден начин да ги подложува на авторска трансформација. Инвентивно ги користи и комбинира елементите од сликарството, вајарството, дизајнот и архитектурата бришејќи ги специфичните граници меѓу разнородните техники и дисциплини.²¹⁷

Друга карактеристика на творештвото на Шијак е наизменичната употреба на фигуративното и апстрактивното, принудата на сликата и принудата на предметот. Во неговата уметничка практика се препознаваат влијанија од фигуративната и предметна уметност како и апстрактната и конструктивистичка уметност. Потоа ги користи влијанијата од сликарството на францускиот импресионизам, фовизмот и експресионизмот, уметноста на поп-артот, а не му се непознати и препознавања од правците како неоодаизмот, асамблажната уметност и новиот реализам. Посебно е инспириран од Раушенберг, творецот на комбинирани слики. А секако, неизоставна инспирација за неговото творештво е

²¹⁴ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 58.

²¹⁵ Владимир Величковски, *Иновацииска симбиоза со традицијата*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, 2006, стр. 205.

²¹⁶ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 60.

²¹⁷ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 52.

средновековниот иконопис и живопис од Македонија. Првите негови дела се солидни остварувања работени како фигуративни и асоцијативни творби со линеарно конструктивно разложување на формата, со препознатливи експресионистички елементи и извесна византиска стилизација (1954-1962). Тоа е забележливо и во циклусот слики со тематика од скопскиот земјотрес. Во овие дела изведени со строг распоред на фигурите и орнаменталните апстрактни мотиви, присутна е извесна симболичност во претставувањето.²¹⁸

Фигуративното сликарство на Шијак репрезентативно е пренесено преку бројните портрети. Според анализата на Величковски „вниманието се фиксира на лицето, предадено со нагласена психолошка проникливост. Фигурата е ослободена од секакви надворешни и околни елементи, што оддава симболични карактеристики. Највпечатливи се портретите на неговата сопруга Снежана Шијак, особено оние работени од 1976 година, во кој таа често е претставена како портретна фигура или полуфигура, секогаш обвинена со таинственост на изолирана појава, на граница на идеализиран лик кој меланхолично изронува од темнината“.²¹⁹

Ликовите и фигурите работени во периодот од 1956-57 година се линеарно конструирани, со нагласени одредени делови, како што се очите, устата, прстите, облеката, шапката итн. Сите елементи се поставени во ритам на крупни и ситни површини, опфатени од една строга линеарна мрежа. Постои извесна единственост на третманот, монументалност која се надополнува со извесна декоративност или илустративен цртеж. Тоа побудува сеќавање на фреските во Македонија, но и лично вознемирувачко чувство, интимизам и таинственост на затворен простор.

Од 1958-61 година тој создава слики со понагласена стилизација на формата, задржувајќи ја, во посткубистички манир линеарната структура на нивната основа (тако е на пример делото „Брачна двојка“ (1959). Задржана е и атмосферата на темнина во која се вгнездила морничавост, страв и осаменост. Овие слики се лирски интонирани со препознатливи мотиви но и асоцијативни, некаде симболични содржини. Тие се своевиден придонес кон поетиката на магичниот

²¹⁸ Владимир Величковски, *Иновациска симбиоза со традицијата*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, 2006, стр. 205.

²¹⁹ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 6.

реализам (како во сликите „Сонлив град“ (1960), „Темно понирање“, „Гледање во темно“, „Бели штаки“ (1961) и други).²²⁰

Земајќи ги в предвид особено делата од 1964 година, Величковски говори за „затворен свет на реминисценции, темен ониризам на неговата уметничка визија“. Во овие творби („5,17 минути 26 јули“, 1963) изработени на дрвена плоча се појавува шематски сплет на линии и форми што имаат дескриптивна, но и симболична улога (сонце, розети и сл.) Формите се остро цртани, врежувани или релефно обработени и врз нив се гради една статична но вознемирена целина. Формите се заоблени и цврсти, а боите темни, со основните златно-жолти, сини, црвени нијанси. Ликовите се поставени фронтално, но и видени од грб, во наизменичен ритам на сменување. Тие не потсетуваат на ликови од народот, како и на оние претставени на средновековните фрески. Композицијата е обично поделена на две површини, просторот на земјата и просторот на небото, на јавето и на сонот. Се појавуваат асоцијации на затворен, што значи заштитен простор и темнина (рударска јама) од која изронуваат благо осветлени форми-знаци на таинственото човечко опстојување. Лаковите и патината им даваат на овие слики драгоценост, димензија на едно време кое е сегашно, но истовремено потенциран звук на митско и историско, безвремено. Нагласена е важноста на таинственото, легендата, древниот национален орнамент. Цврстината, хиератичноста и неподвижноста оддаваат илузија на вечност, но истовремено изгледаат како сублимација на страв и немир во човекот.

Апстрактните и надреалистички белези се проткаени со традиционално фолклорни и симболично легендарни мотиви, со асоцијативни својства на патина и древност. Инспирацијата е извлечена од иконата, ентериерот на македонската кука, чадот на свеќите. Сликата врз дрвена плоча е создадена како „драгоцен предмет“, кујунциски исцизелиран во секој дел.²²¹

Во 1965 година Шијак го создава циклусот „Човекот некогаш број“. Величковски и тука ќе констатира дека „општата интонација, не е драстично променета, меѓутоа се менува пластичната структура, карактерот на формата и

²²⁰ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 10.

²²¹ *Ibid.*, стр. 11.

распоредот на елементите во композицијата“. Така сликата е темно (црно) обоена со жолто-златни патинирани делови, што заедно со релјефните партии го прават цртежот на сликата објект. Преовладува геометриски артикулирана форма и простор со јасно дефинирани површини кои се касетирани, парцелизирани според една строга геометриска шема. Направени се инвентивни решенија што во себе опфаќаат стилизирани знаковно амблематични вообличени полуфигури, правоаголници површини и исто така релјефни делови и бројки распоредени во рамнотежа. Присутна е сугестија на темно време, како и одредени асоцијации на историски и идеолошки содржини од посебен, но и општ карактер. Бројката е симболична назнака на логораш, но и на современиот обезличен човек, втопен во масата. Сликите, изработени врз дрвени плочи, содржат разновидни делови, како насликани, така и составени од материјални конструирани делови, монтирани врз рамната површина на основата. Во интуитивниот или мисловниот аспект на овие дела, откриваме алузивни содржини на потонување на човекот во темнина, поставување на хоризонтална линија, која не потсетува на онаа судбинска хоризонтална линија во старата египетска уметност, со која се поделува светот на надземен и подземен. Уметникот е понесен од идејата на стареење и претворање на светлината во темнина. Покрај сета планиметрија, повторно е задржана сугестијата на согореност со алузија на патина од чад и икони.²²²

Во сликарскиот развој од 1962 до 1967 година тој во формален технички и психолошки поглед открива некои аспекти кои ќе бидат карактеристични за неговите подоцнежни дела. Преминот е направен во оној момент кога рамната површина на сликата се повеќе добива релјефни белези со кои ја укинува границата меѓу сликата и пластичниот објект.²²³

Во втората половина на истата 1965 година се случува силен преод кон изградување модерна пластична структура и нова естетска свест за урбаниот фолклор, за новите технолошки можности. Шијак креира нова слика-објект со примена на класична техника на сликање (врз бела основа на дрвена плоча или платно), лепење исечоци од весници и фотографии и нивно комбинирање со

²²² Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 12.

²²³ Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 58.

конструирани предмети. Во следната 1966 година Томо Шијак создава дела изработени врз дрвени плочи, повторно то темна инкарнација и со навраќање кон некои поранешни формални решенија и тематски преокупации (какво што е делото „Заб за заб“ од 1966 година). Исто така, во овие дела ја развива идејата за комбинирање на рамни и вдлабнати делови, на врежување букви и броеви и предметни апликации (топчиња, печати) со фигуративни насликани мотиви. Всушност, насликаното продолжува во предметно кое ја има истата функција на сликовна асоцијација, на некоја стилизирана форма-знак, или пак претставува одделна форма-знак што се комбинира со насликаниот мотив. Повторно се јавуваат асоцијации од византиската традиција (според одделни формални и иконографски решенија), но и на модерен надреалистички штимунг. Уметникот продолжува да ја раздробува целината на сликата и да ја компонира од делови поврзани меѓу себе. Оваа уметничка топологија, или поетика на фрагментот, посведочува за еkleктицизам во приодот.²²⁴

Меѓутоа, кога говори за нов авангарден пробив, тогаш тоа се однесува на делата создадени од 1967 година, општо насловени како „Мусандри“. Тоа се објекти-слики-асамблажи во кои врежувањето и апликациите се сменуват со комбинирање на рамната површина и релјефните конструкции, создавајќи во некои дела решенија на релјеф и кутија со вдлабнат простор. Основната форма на кутија е превземена од мусандрите-нишите во старата македонска куќа, која е повод за создавање нови ликовни целини.²²⁵ Тој го разработува проблемот на слика објект и наместо потрадиционалната инспирација со алузии на свеќи, чад, икона“ сега поголеми акцент е даден на строго дизајнираната форма, која содржи белези на сликарство, скулптура и архитектура, на објективност на целината („Мусандра со емисија 8652 мгх“, „Мусандра космогонична“, „Мусандра со емисија на непознати бранови“, „Мусандра со адимензионална емисија“, „Мусандра спиритуелна“, „Мусандра со вертикална емисија“, „Мусандра на галаксијата 452“, сите од 1968 година). Основниот пластичен проблем што го разрешува се однесува на вообличување на надворешен и внатрешен простор, на отворен и затворен волумен.

²²⁴ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 13.

²²⁵ Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 58.

Ако во религиозната мусандра верникот аранжира свети предмети-икони, пали свеќи, тогаш уметничката мусандра, во која е извршена замена на сакралните ритуални предмети со дрвени и метални делови, жици и цилиндри, транзисторски цевки, претставува вообличена метафора со нова духовна содржина. Во една прилика уметникот ќе рече: “Најбитно за еден уметник е тој да има повод кон кој филозофски ќе се сврти-она што некогаш било духовно и недопирливо денеска, утре е станува наука“. Тоа му го овозможуваат транзисторските цевки кои, наместо фитил од свеќа што догорува, имаат антени и емитуваат реален звук. На тој начин, секоја мусандра има свој импулс, своја фреквенција што ја емитува на неповторлив начин. Восприемачот, слично како и верникот, треба да се внесе во сликата пред него, во предметот што е поставен пред него креиран од уметникот“.²²⁶

Асоцијациите на икона или сакрален објект произлегуваат од ликовната организација, наизменичната употреба на белото и црното и користењето на дрвото и метални предмети (жици, цевчиња) како материјал од кој е изработено делото. Просторот, внатрешен и надворешен, релјефен и хроматски, е повеќе реален и артикулиран со светлина отколку илузионистички доловен. Така индустриските бои добиваат извесен рафирман, а композицијата ја сочинуваат комбинирани предмети. Нивната дизајнерски чиста и прегледна пластична организација не ја задушува сугестијата на спиритуалност па дури и трансцедентност. Духот на старото е помирен со новото, традицијата со техничкото, интимното и субјективното со рационалното и објективното. Техничката индустриска иконографија е во симбиоза со традицијата како алузивна внатрешна сугестија на предметното создавајќи синтетични симболични претстави.

Пречистен израз на овие настојувања „Шијак достигнува во делата од 1969 година, кои биле изложени на Биеналето во Сао Паоло („Хомогена мусандра“, „Космогониска мусандра, од Невесиње“, „Космичка мусандра во вибрации“ итн.). Во овие дела остварена е креативната намера за создавање нови икони.“²²⁷

Во овие дела доаѓа до израз смислата за геометриска обработка на формите, предметни во вид на кутија а исто така конструирани во вид на релјефна пластика.

²²⁶ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр.14.

²²⁷ Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 58.

Тие се резултат на една интелигибилна пластична мисла што опфаќа конкретно дело и метафизички содржини. Ако во нив го препознаеме првобитниот мит на надворешното и внатрешното, тогаш можеме да се препуштиме и на широки асоцијаци дека „надвор и внатре“ ја сочинуваат дијалектиката на растргнување, разделување. Во реалниот простор опстојуваат форми пред и зад, надворешно и внатрешно и заедно со нив се сменува она што претставува надворешна реалност, со она што го чувствуваме како интимна реалност. Мусандрите на еден специфичен начин го вклучуваат во себе делувањето на светлината, која од нив создава простор со сенки и сугестија на едно променливо но компримирано време. Сменувањето на надворешно-внатрешно ги создава разновидните асоцијации на таинствените простори, на замислување и насетување. Во нив се сменуваат сугестиите на ден и ноќ, на позитив и негатив, на битното и небитното. Опозициите на овие компоненти не се толку остри, тие дури стремат кон созвучје на своевиден нерешлив конфликт, на митско и поетско. Секавањата не се потиснати, туку се повеќе афирмирани со настојување темното да се просветли и екстравертира. Темната гама е симболично достигнување на религиското и магиското, додека белото ги отвора просториите кон метафизичкото и спиритуалното.²²⁸ Тоа се објекти во кои се означуваат алузивни целини, иако не повеќе на некогашниот мистичен туку на сосем новиот култ-култот на антени, радар, катодни цевки.

Во периодот од 1970-1971 година, Шијак го создава најамбициозниот потфат - тотален пластичен амбиент во зградата на градската конференција на ССРМ во Скопје. Во ова монументално дело ги остварува настојувањата кои се совпаѓаат со пошироките општествени потреби, за реализирање на идејата за синтеза на архитектурата и ликовните уметности. Тој прави комплетно уредување на внатрешните простории, почнувајќи од работа на сидните површини па се до мебелот во работните простории. Притоа ја поврзува својата смисла за чиста форма и дизајн со архитектонско конструирање на површините и вклопување на одделното во целина, за поврзување на националната традиција и современиот

²²⁸ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 15.

ликовен јазик. Истовремено постигнува симбиоза на симболичниот пластичен јазик и ефектот на интимност и затвореност на просторните решенија.²²⁹

Во 1975, а потоа во 1976 и особено во 1977 година настанува нова серија дела под заеднички наслови „неомусандри“. Поранешните мусандри конструирани како екстровертно затворени алузивни пластични системи се трансформираат во објекти од поинаков карактер.²³⁰

Овие дела кои во формална структурна и семантичка смисла имаат допирни точки со симболиката на нишата во старата македонска куќа исто така остваруваат специфична синтеза на нефигуративна уметност и архитектонски принцип на конструирање. Пластичната форма се повлекува во внатрешноста на правоаголните затворени кутии, сликани објекти кои ја актуализираат рационалната конструктивна функционална естетика. Поранешните предмети, антени жици сега се обоени геометриски форми организирани на неколку планови. Тие сочинуваат целина која се перцепира низ прозорецот на кутијата. Имено се работи за феноменот на затворена кутија - во која уметникот херметички го затвора својот поредок на нештата. На овој начин тој преку ликовно решение го предизвикува љубопитство и провокацијата кај гледачот.²³¹

Кутијата како предмет со симболичко и психолошко значење кај Шијак добива карактеристики на модел на интимата и таинственото, но со извесна конструктивна интелигенција на скривалиште. Концепцијата на внатрешен простор на затворените кутии ја создава таинствената атмосфера на разделен и дистанциран простор. Во него на мошне воопштен начин сугерира извесни состојби на интима, меланхолија, индивидуална митологија на простор во кој владее вечен непроменлив ред на нештата.²³² Ако во поранешните мусандри гледачот може да направи интервенција на распоредот на елементите во делото, во неомусандрите кои се застаклени, а нивната надворешна површина насликана, се остварува еден засебен тотален свет, што не е подложен на промени.²³³ За нивното создавање се користи дрво метал, стакло и синтетички материјал. Често пати е користена форма

²²⁹ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 59.

²³⁰ *Ibid.*, стр. 16.

²³¹ Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 59.

²³² *Ibid.*, стр. 59.

²³³ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 17.

на полукруг или пак насликан лак, што може да асоцира на решение од византиска архитектура. На тој начин Томо Шијак ја потврдува својата наклонетост кон она што се нарекува цивилизација на технички и колективен дух или заеднички фолклор.

Во почетокот на осумдесеттите години настанува нова серија слики наречени дозимери кои „на идејно филозофско ниво треба да го означат човековото постојано затворање во одредени простори, дозирањето и одмерувањето на се и сешто во животот“. Дозимерите произлегуваат од неомусандрите од чија внатрешност како да се издвојува еден фрагмент кој уметникот го развива и проектира во нова ликовна целина. Тоа се дела изработени од челичен лим и монохромно обоени со индустриски бои.²³⁴ Телото на дозимерите е конструирано како парче сид чија површина се намира со прецизно изведени перфорации и засеци кои повторно можат да се склопат и да ја добијат првобитната рамна површина.²³⁵ Пластичната структура на остро засечените испакнати релјефни и вдлабнати површини има деликатно одмерени пукнатини кои повторно сугерираат таинственост на внатрешен простор. Рамната површина е оживеана со разновидно композиран средишен мотив кој со прочистеното бело и сиво им дава на делата извесна стерилизирана спиритуалност. Изразните сретства се сведени на минимум што упатува на интелектуална контемплација ослободена од тактилниот и хедонистички метод во уметноста. Тој се префрла на посреден, духовен начин на комуницирање, кој посочува кон еден вид на инжинерство на духот во кое субјективното се повлекува пред објективното, интимното пред општото.“²³⁶ Во дозимерите на Шијак од една страна се препознава волјата да се произведуваат објекти со иконичен карактер, а од друга страна исто така потребата од создавање чисти пластични структури, што се наклонуваат кон уметничката автореференцијалност.²³⁷

²³⁴ Величковски, *Коцката-нова икона, За најновите „Дозимери“ на Томо Шијак*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, 2006, стр. 82.

²³⁵ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 18.

²³⁶ Величковски, *Коцката-нова икона, За најновите „Дозимери“ на Томо Шијак*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, 2006, стр. 82.

²³⁷ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 18.

Серијата објекти на Томо Шијак „Зошто?Затоа!“ пак, се решени како посебни целини, но можат да кореспондираат и едни со други. Ликовите на неговите бели невести или „мадони“ се прозирни, испразнети, низ нив струи тивкиот флуид на осаменоста, тие се претвораат во метафори на оттуѓеност. Нивните тела се оцртани со контури, нивната поставеност е грациозна, а формата кривка, како да се појавуваат од подрачјето на соништата. Тие опстојуваат во имагинарен простор во која провејува мелахоличен тон, тага, безличен копнеж кон невиноста на едно идеализирано минато.²³⁸ Фигурата е осамена, омеѓена со контура во брановидно изрежани форми, но често во одделни слики-објекти се поврзува со уште една или две фигури. Ликовите имаат исконски црти на лицето.²³⁹ Во целина тоа се стилизирани слики претстави, реализирани во класична техника и со извесно свртување кон минатото во иконографските решенија. Се работи за амблематично сведени ликови-фигури, каква што е фигуративната претстава на распнатиот Исус, разрешен во контура како читлив знак. Тој е бесполовен, светителската аура за прв пат е пробиена, останува празна. Цртежот-слика изведен врз лесонитна плоча може да содржи уште една или две фигури, недовршени или полузавршени, како и некои други предмети или мотиви од извесни просторни одредници. Ефектот на возвишеност и извесната трансцедентност е предадена преку употреба на белата, во содејство со црвените бои, употребата на златна боја, а некаде и виолетов ултрамарин.²⁴⁰

Во повие дела Шијак своите идеи ги реализира преку техниката на реконструкција и на монтажа, на бриколаж. Од поетиката на фрагментот (делови што можат да се рекомпонираат и да се осмислуваат во нови целини) како нова логика на реконструирање и доживување а нештата, од разновидните поврзувања и соодноси на овие различитости, произлегува извесен штимунг на фантастичното, се оформува една издвоена имагинативна целост што изразува психолошки состојби, и има значење на интимна исповед. Креативниот процес завршува со

²³⁸ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 63.

²³⁹ *Ibid.*, стр. 57.

²⁴⁰ *Ibid.*, стр. 60.

нагласување на оделни делови од композицијата. Делата посведочуваат за пронајдена хармонија на деловите во едно целосно ликовно остварување.²⁴¹

Со овој циклус Шијак се појавува како еден од маркантните претставници на индивидуалните митологии во македонската уметност. Конструктивниот метод што го користи сведочи за потребата од внатрешна хармонија, ред и складност што е над ефермерното, случајното и личното. Неговиот интерес е насочен кон разработка на чисто ликовни проблеми, разрешување на чисто естетски прашања, но истовремено го вклучува времето како фактор на разработка, и на откривање, на перцепирање на делото, при што не му се туѓи и одредени филозофски аспекти.

Следејќи внатрешна логика на развој тој создава модел на проширена свест за современиот урбан простор во комбинација со достигнувањата превеземени од традицијата, што овозможува да се вброи меѓу уметниците кои ги одредуваат најавангардните радикални текови во македонската уметност.²⁴²

2.4 ЕРОС И ТАНАТОС

(Анета Светиева)

Анета Светиева (1944) на почетокот на 70-тите години го формира својот особен пластичен јазик, а во наредните години таа ги назначува своите главни интересирања како култивиран вајар со посебен афинитет за директно моделирање во глина, што како материјал е најсоодветен за обликување на специфичен вид фигурација со нагласени архаични белези. Нејзината работа, се базира врз одредени антрополошки и митолошки константи: почнувајќи од старите религиозни и етнолошки традиции од раниот период на визуелната уметност на Балканот и Медитеранот, до античката, Месопотамиска и христијанската уметност, како и врз различните видови на анимистички верувања. Нејзините дела резултираат со претстави изработени под очигледна инспирација од голем број култури кои оставиле траги во Македонија и на Балканот, почнувајќи од периодот на неолитот, грчкиот и римскиот период и средниот век. Нејзината работа исто така

²⁴¹ Владимир Величковски, Томо Шијак, Музеј на град Скопје, 1996, стр. 64.

²⁴² Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 60.

се врзува за периодот на тотемско-симболичната лексика од времето на предкласичните земји, како и народната етно-култура. Начинот на кој ги предава формите е посреден, симболичен, повеќе сугестија отколку непосредна дескрипција, што резултира со изработка на архаична скулптура со автентични белези која открива сензитивитет на современ уметник.²⁴³

Соња Абациева ќе нагласи дека „во почетокот на нејзиното творештво Светиева дебитира со скулптури кои се повикуваат на ракописите на Мајол, Бурдел или Роден, а донекаде на Медардо Росо. Во оваа етапа, нејзината работа се поврзува со времето на патријархатот. Формалниот аспект на нејзиниот вајарски јазик е од семејството на фалоцентричниот ред. Оттука почнува и манифестирање на потребата од еманципација, излегувањето од машката закрила и драстично зафаќање со теми кои припаѓаат на доменот на женските елементи поврзани со македонската етно-традиција“.²⁴⁴

Во 1970 година, како што забележува Величковски, таа изложува „студиозни вајарски творби (глави, портрети, актови и полуактови) работени за време и веднаш по завршување на академијата“. Под нејзините прсти глината добива живо моделирана фактура и пренапрегнат облик. Актовите и портретите (какви што се „Глава“ (1969), „Полуакт“ (1971), „Ева“ (1978), „Амер“ (1971) и други) без оглед на тоа дали се моделирани со разбранувана или посмирена фактура, се цврсто и компактно градени форми, со вкочанети ставови и втречени широко отворени очи, со неодреден пол, кои откриваат архаична инспирација.²⁴⁵

Од 1981 година, вели тој, „таа се определува за глината како за основен вајарски материјал.“²⁴⁶ Непосредниот допир со оваа материја создава во неа потреба

²⁴³ Владимир Величковски, *Симболичен јазик, кон изложбата на Анета Светиева во Музејот на современа уметност во Скопје*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, Скопје, 2006, стр. 252.

²⁴⁴ Соња Абациева, *Гледањето како (не)бивање: Женски прилог кон методолошкиот дискурс на модернизмот*, [во] Прашања за македонскиот модернизам, 359 Мрежа за субалтерни и локални херменевтики, Скопје, 2000, стр. 162.

²⁴⁵ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 39.

²⁴⁶ Тоа се случува кога ја почувствувала привлечноста на боената земја во едно велешко село. Значаен момент за нејзиното творечко формирање претставува можноста, како соработник на Институтот за Фолклор во Скопје, да истражува и открива интересни мотиви од етнографското и археолошко богатство.

да ја искаже, според нејзино кажување, тајната на човековото устројство“.²⁴⁷ Во овие дела, Абациева ја препознава потребата „феноменот на раѓање“ да се поистовети како термиолошка замена за вајањето“. Поимот „раѓање“ експлицитно врзан за женскоста се применува во нејзината скулптура поттикнат од традициите на месење и мноштвото обичаи поврзани со изработка на обредните лебови кои се помалку ги среќаваме во чиста форма. Од широкиот дијапазон на форми на обредни лебови авторката ја избира гулабицата, анимистички означена со слоеви на верување поврзани со плодност, со апотропејска моќ и иницијација. Во овие скулптури неминовно се појавуваат биномите: обреден леб – архетип/скулптура, индивидуално/колективно, култура/природа, како и тројството анима-анимус-јаство. Целиот овој регистар на спротиставености и премрежувања јасно ја освојува територијата на архетипските форми, каде од интерес е да се долови целовитоста на психата, биолошкиот ред и космичкиот човек.²⁴⁸

Играта со архетипови е заложба за постигнување на интегралноста. Заедничкото претставување на анималните, флоралните, човечките означености и нивните постојани метаморфози ја аргументира потрагата по целото: „формалната претстава на гулабиците упатува на модели користени за претставување на големата мајка (главно женски ликови со богати орнаменти).²⁴⁹

Така, во делото „Високиот град“ се исчитува семантиката на првото женско време (жената како столб на куќата и семејството со сите реперкусии по нејзината слобода), но едновременно и се исчекорува во просторот на второто време, во кое постоечката женска посебност се објавува како упатство за духовно возвишување. Високиот град е фокусно светилиште во кое се обединуваат горниот и долниот свет, раѓањето и видовите на неонтолошкото. Во циклусот „Река“ пак, на кој и припаѓаат и серијата „Капачки“ повторно се среќаваме со женски означености на елементите на водата и на земјата кои се во прилог и во име на единството.²⁵⁰

²⁴⁷ Владимир Величковски, *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 39.

²⁴⁸ Соња Абациева, *Гледањето како (не)бивање: Женски прилог кон методолошкиот дискурс на модернизмот*, [во] Прашања за македонскиот модернизам, 359 Мрежа за субалтерни и локални херменевтики, Скопје, 2000, стр. 163.

²⁴⁹ *Ibid.*, стр. 168.

²⁵⁰ *Ibid.*

Афинитетот кон формата кај Светиева е очигледен. Тој е резултат на психолошки дијаграм кој укажува кон универзалните вредности, вродени или наследени психолошки структури, кои како еден вид на колективна свест се изразени во специфични и индивидуални симболи, како и на огромното количество на личен арсенал на акумулираното знаење и посветеноста кон различни видови на скулптурални форми, од кои таа ќе ги избере, преку процес на асоцијација, оние форми кои секогаш се стремат да станат јазик, па дури и стил. Сепак, овој арсенал, исто така, е условен од нејзината релација со она што е постојано, а кое со оглед на променливиот карактер на нештата, е сублимирано во архетипот, како најсложена симболична претстава.²⁵¹

Човечката фигура на Светиева е амбивалентна со неодредени облици и на маж и на жена, нагласено архаична и поради строгата фронтална поставеност, втреченост, необични скратувања и атрофираност на формите. Посебна изразност на нејзините фигури им дава контрастот на природната и мазна фактура, некаде со бели и обоени површини, како и врежани линии на површината на обликот.²⁵² Прото-појавите на хибридни соединувања на разни видови постоење во теракотните скулптури на Светиева кореспондира со светот на неолитот кој ја мислел егзистенцијата како интегритет на живите структури. Ликовите се таинствени во нивната гротескност на митски суштества, потсетувајќи на фигурите од сумерската уметност како и на антропоморфните ликови од неолитските жртвеници пронајдени на тлото на Македонија.²⁵³ Некои од нејзините наречници кои се директно инспирирани од археолошкото богатство на Македонија, го воведуваат неексплицитно и поимот на андрогинот.²⁵⁴ Телото на овие необични антропоморфни ликови во некои дела добива свое продолжение во анимална претстава потенцирајќи го содомскиот карактер на целината, како што е примерот

²⁵¹ Viktorija Vaseva Dimevska, *Aneta Svetieva*, [во] Aneta Svetieva, La Biennale du Venezia, Уметничка галерија, Скопје, 1997, стр. 39.

²⁵² Владимир Величковски, *Симболичен јазик, кон изложбата на Анета Светиева во Музејот на современа уметност во Скопје*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, Скопје, 2006, стр. 252.

²⁵³ Владимир Величковски, *Пројави на медитерански сензибилитет во современата македонска уметност*, [во] Уметнички критики и есеи V, Македонска реч, Скопје, 2007, стр. 184.

²⁵⁴ Соња Абациева, *Жена и машина*, [во] Големото стакло 12-13, Музеј на современа уметност, Скопје, 2000/2001, стр. 28.

со „циклусот „Капачки“ (1978), амбиенталниот проект „Река“ (1985), „Убавицата и сверот“ (1993).²⁵⁵ Таа го гради сопствениот Пантеон, во кој поставува митолошки суштества: богови, идоли, обични луѓе, сфинги-капачки, гулабици капачки, грлици, божици со змии, убавици и сверови, наречници.²⁵⁶

Потретите на Светиева во боен гипс и мермер ја потврдуваат нејзината способност за сензибилно и широко третирање на збиената форма, како и за фино психолошко нијансирање.²⁵⁷ Она што доминира во претставите, се рацете, главата и цртите на физиономијата. Тие не враќаат кон далечните извори на цивилизација кога лицето се идентификувало со претставата на култот. Меѓутоа, фацијалноста на портретите дава податоци за недефиниран пол и вид, бидејќи претствува збир на машко женски, зооморфни, антропоморфни, биоморфни (изоморфни) белези, кои повторно не водат кон Јунг и космичкиот човек. Тој е токму таков: полово недиференциран, женско-машки, андрогин.²⁵⁸ Човечката фигура како што пишува Васева Димевска „се јавува и како духовна врска со божеството и претставува микро верзија на универзумот каде што човекот е јазол на космички врски. Симболичното значење на судбината е исто така вметнато во оваа форма; се јавуваат асоцијативниот форми на Питија, најзначајните од пророчиците, од гулабите, посредниците, капачките (...) претставување на реката како божество, Светиева го користи за да воспостави врска со наведените божества“.²⁵⁹

Зооморфните форми преку претстави на змијата и крокодилот (Тифон или Левијатан) како како типични хтонски битиствувања, аморфни во нивната двојна природа, како духовно така и физички се симболи на смртта, злото, но исто така и на плодноста и на мрачното и агресивно однесување на колективното несвесно. Змијата е симбол на сексуалноста: безвременска, постојана и неподвижна во

²⁵⁵ Enzo Di Martino, *Aneta Svetieva: Myth and Skulpture*, [во] Aneta Svetieva, La Biennale du Venezia, Уметничка галерија, Скопје, 1997, стр. 34.

²⁵⁶ Menka Karapashovska, *Aneta Svetieva, Future, present, past*, [во] Aneta Svetieva, La Biennale du Venezia, Уметничка галерија, Скопје, 1997, стр. 37.

²⁵⁷ Владимир Величковски, *Фолклорно-архаични скулптури*, [во] Уметнички критики и есеи IV, Монмар, Скопје, 2006, стр. 150.

²⁵⁸ Соња Абациева, *Гледањето како (не)бивање: Женски прилог кон методолошкиот дискурс на модернизмот*, [во] Прашања за македонскиот модернизам, 359 Мрежа за субалтерни и локални херменевтики, Скопје, 2000, стр. 170.

²⁵⁹ Viktorija Vaseva Dimevska, *Aneta Svetieva*, [во] Aneta Svetieva, La Biennale du Venezia, Уметничка галерија, Скопје, 1997, стр. 39.

нејзината комплетност, гулабот е симбол на чистота на духот, сублимиран Ерос, симбол на плодноста, додека флоралните елементи (растенијата) изразуваат универзална симболика (особено карактеристична за верувањата на Словените) на виталноста на природата, која се регенерира, разеленува и постојано се обновува. Светот на растенијата е симбол на цикличниот тек на животот: раѓањето, зрелоста, смртта и трансформацијата.

Предметните форми пак „поединечно или целосно се препознаваат во претставите на таинствените предмети: фенер (симбол за бесмртноста на душата), потковица (симбол на среќа, благосостојба и безбедност), трonoжец (иницијација на божјата желба, симбол на пророштво), рогот (гласник, предвесник на божјата волја), огрлица (симбол на обединувањето на мноштвото во единство, воведување на ред во хаосот и симбол со еротско значење), количка (симбол на физичката природа на човекот, неговите желби, двојството на неговиот инстинкт за заштита и уништување, сите сили на несвесното). Изборот на овие форми - освен изборот според нивните симболички значења кои го комплетираат мозаикот на митски простори кај Светиева — зависи и од едноставноста на самата форма, која, презентирана одделно, може да се интерпретира и како апстрактна форма.²⁶⁰

Неколку аспекти на пластиката укажуваат на планираното вметнување на есхатолошката димензија која опстојува како друга составка на архетипските форми и предцивилизацииската ера.²⁶¹ Зад вкочанетиот поглед на физиономиите во портретите или зад нивните маски, кои не изразуваат ниту страст ниту возраст ниту пол, демне прашањето за смртта. Значењето на водата (реката) и земјата (глината) во делата на Светиева имаат мајчинска конотација преку кои се реализира преминот од умирањето кон новото раѓање, како израз на панкосмичкото сфаќање на смртта (бескрајност, сеопфатност, внесување на човечка посебност во општоста). Ликовите во скулптурите се наоѓаат во состојба на екстаза: не постои ниту простор, ниту време, ниту пол или вид, се се изедначува, се заборава, се

²⁶⁰ Viktorija Vaseva Dimevska, *Aneta Svetieva*, [во] Aneta Svetieva, La Biennale du Venezia, Уметничка галерија, Скопје, 1997, стр. 39.

²⁶¹ Enzo Di Martino, *Aneta Svetieva: Myth and Skulpture*, [во] Aneta Svetieva, La Biennale du Venezia, Уметничка галерија, Скопје, 1997, стр. 34.

стопува во космосот.²⁶² Екстазата претставува победа над Танатосот. Ваквото поимање на смртта авторката не го забошотува со еуфемизми. Напротив, таа отвора хоризонти кон поимање на смртта како природен феномен и логичен дел од космичкиот поредок. Митот за Танатос е во тесна врска со двојникот (алтер егото) на човекот, а кој, според верувањата, по смртта останува да живее во некој друг. Верувањето во двојници, особени за анимизмот, покрај антрополошката предлошка и традицијата од паганството имаат морфолошка конкретност во скулптурите на Светиева (автореференцијалноста во портретите која сега може да се определи како двојник на авторот; зообиоморфната лексика која може да се детерминира како двојник на предокот или на некоја природна сила).²⁶³

Целата морфолошка и симболичка структура на нејзините дела е изградена врз принципот на другоста, на дихтомијата, односно на конфликтот меѓу грдото и убавото, меѓу телесното и анимата, човечкото и бестијалното, болката и страста, стравот и храброста, привлечното и одбивното.²⁶⁴ Така практично се навлегува во новата фаза на хибридизација. Циклусите „Убавицата и сверт“ и „Ерос и танатос“ отворено декларираат конституција во која е содржана решеноста да се разградат и отворат до крај темите што соопштуваат невообичаени за средината испреплетувања на паганското, архетипското и современото. Храброста да се манифестираат чудните споеви на жените со крокодили, на змејовите со убавици, на љубовта со смртта, навидум делуваат шокантно, но во основа припаѓаат на истата „мајчинска“ идеја за припитомување на радикалните опозиции.²⁶⁵

Во исто време Светиева го поставува битното прашање за односот меѓу сликата и јазикот. Всушност, архетипските аспекти на скулптурата на Светиева се лесно читливи и сликовно препознатливи; Тие се занимаваат со визуелно препознатливи слики кои таа ги конвертира во мит. Сепак, овие фигури,

²⁶² Соња Абациева, *Гледањето како (не)бивање: Женски прилог кон методолошкиот дискурс на модернизмот*, [во] Прашања за македонскиот модернизам, 359 Мрежа за субалтерни и локални херменевтики, Скопје, 2000, стр. 169.

²⁶³ *Ibid.*, стр. 168.

²⁶⁴ Menka Karapashovska, *Aneta Svetieva, Future, present, past*, [во] Aneta Svetieva, *La Biennale du Venezia*, Уметничка галерија, Скопје, 1997, 37.

²⁶⁵ Соња Абациева, *Гледањето како (не)бивање: Женски прилог кон методолошкиот дискурс на модернизмот*, [во] Прашања за македонскиот модернизам, 359 Мрежа за субалтерни и локални херменевтики, Скопје, 2000, стр. 169.

истовремено го предизвикуваат значењето на појавното, бидејќи, како што знаеме, едноставните слики "не алудираат и не означуваат". Јазикот од друга страна, пак, оди понатаму. Делото на уметникот произведува еден вид на додадена вредност, и преку интеракција на набљудувачот со овие фигури нивното значење е неповратно променето. Таа не принудува да превземеме одговорност која секој од нас треба да ја има при препознавањето на уметничко дело.²⁶⁶

Во слоевите пак кои се наоѓаат под зоната на одредена дефиниција и јасност постојат форми кои се претставуваат преку вториот сегмент во делото на Анета Светиева - духовните слоеви на нејзината личност. Сликите, кои произлегуваат од животното искуство, знаењето и спомените создаваат животна приказна полна со митови, метафори, метаморфози, амбиенти и тонови кои делуваат како автентична, лична митологија. Богатството и нијансите на мистериозната дијалектиката на духот и сложените емотивни вибрации и помагаат да создаде суптилни дихтомии од претстави кои истовремено претставуваат предупредување, спротиставување, утеха и охрабрување; уживање во забранетото; самоказнување и страв од казна, и целосна посветеност на драматична внатрешна духовна содржина.²⁶⁷ На крајот, ќе заклучи Величковски „Светиева со своите скулптури потсетува на мноштво подзаборавени хумани вредности. Преку автентичен и современ израз таа гради субјективна митологија со која успева да допре до колективното и „археологијата на потсвесното“.²⁶⁸

2.5 СВЕТЕЦ

(Петар Мазев)

Петар Мазев е парадигма и духовен предводник на голем број македонски сликари родени во четириесеттите, педесеттите и шеесеттите години на 20-от

²⁶⁶ Enzo Di Martino, *Aneta Svetieva: Myth and Skulpture*, [во] Aneta Svetieva, La Biennale du Venezia, Уметничка галерија, Скопје, 1997, стр. 34.

²⁶⁷ Viktorija Vaseva Dimevska, *Aneta Svetieva*, [во] Aneta Svetieva, La Biennale du Venezia, Уметничка галерија, Скопје, 1997, стр. 40.

²⁶⁸ Владимир Величковски, *Симболичен јазик, кон изложбата на Анета Светиева во Музејот на современа уметност во Скопје*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, Скопје, 2006, стр. 253.

век.²⁶⁹ Станува збор за уметник со дионизиска природа кој интуитивно го осознава светот, создавајќи сликарство на експлозивни сензации, нагласен гест, во основа хедонистички, анти-интелектуален пристап, несводлив на било какви норми на рационален систем и обработка. Во неговото сликарство се содржани разни поттици и расположенија, од лирски до демонични, кои рушат и обликуваат во рамки на променливата граница меѓу апстрактното како нефигуративно, и асоцијативното фигуративно сликарство, во сооднос со моменталните расположенија.

Делото на Мазев органично е вткаено во модерниот развој на македонската уметност, препознаено преку особениот експресионистички јазик, користењето на интензивна боја, немирен потег, слобода во изразувањето, извесен примитивизам на формата и доживувањето, ненамерен во суштина. Станува збор за сликарство сочинето од хроматски контрасти и динамична рамнотежа, кое се смирува не толку со распоредување на неутрални површини колку со црна широка линија која ги обработува површините. Тоа се аморфни, поретко фигуративно конкретизирани целини во кои се соединуваат гестот и знакот, физичката и духовната напрегнатост, егзистенционалниот немир и ведрата ритмизираност. Површината на платното или хартијата е покриена со дводимензионална поетска флуидност надвор од секаква идеологија.²⁷⁰

Развојниот пат на Мазев започнува со фигуративни композиции во педесеттите. Една деценија подоцна, тој го прифаќа енформелскиот израз за по неколку години да дојде до идеја да ги состави паралелно во исто дело овие два ракописи. Постои силна врска меѓу сликите „Селанката од Скопска Црна Гора“ (1953), „Белата земја“ (1964), „Зујот во Раштена“ (1968) и „Мазохизам“ (1987) колку и да изгледаат стилски различни. Заедничкиот именител во сите овие слики е материјата. Тоа е онаа енергија, или граѓа, со која авторот и скулпторски и сликарски, во вистинска смисла на зборот, го гради својот ликовен свет.

²⁶⁹ Соња Абациева, *Сликата како жртвен објект или крварење на сликата*, Блесок, бр.44, 2005.

²⁷⁰ Владимир Величковски, *Петар Мазев – или сликарство со ритам на животот*, [во] Уметнички критики и есеи V, Македонска реч, Скопје, 2007, стр. 346.

Материјата во неговото сликарство за Абациева „станува алфа и омега, суперструктура на енформелски третирана фигурација“.²⁷¹

Долго време, во делото на Мазев најпрво се согледувале националните односно фолклорните конотации. Сепак, неговата вештина се состои во способноста критички да селектира сегменти од византиската и светска ликовна иконографија но и да ги претстави во согласност со личниот сензибилитет и интуиција, означено како индивидуална визија.

Мазев работи по принцип на одземање, додавање или замена. Така на пример, од византиската естетика го отфрла мазното сликање и згуснатиот колорит, а го прифаќа плошниот принцип и благото искривување. Познатото мазно прозрачно нанесување на бојата во византиското фреско сликарство Мазев го супституира со груба, пастуозна структура. Дводимензионалноста ја сведува на степен подолу-на плакат; нејзината деформираност ја растегнува во сите правци до сеопшто изобличување, на границите на препознатливоста; воздржаната византиска хроматика ја заменува со раздражувачки спектар на македонскиот конотиран колорит (географски, климатски, фолклорен, етички, историски). Геометриските шари од македонските ракотворби ги трансформира во немирна слободна контура на една нова арабеска.²⁷²

Византија не ја восприма директно, туку едноставно сите слоеви кои ги нарекуваме традиција се населуваат во неговото сликарство. Постојано се навраќа кон сеќавањата од детството, како на пример на сеќавањето на старата македонска куќа во која живеел. Затоа ќе рече: - „Ако сакаш да бидеш модерен сликар треба пред се да го отиснеш своето време, но преку своето национално битие. Сегашното време е диво споредено со минатото на мојот народ. Јас го припитомувам, му давам топлина“. Постапката со која создава е обратна: прво го разградува старото, а потоа од таа разградба прави современа градба.²⁷³

²⁷¹ Соња Абациева Димитрова, *Петар Мазев*, Музеј на современа уметност МСУ, Скопје, 1990, стр.17.

²⁷² *Ibid.*, стр. 18.

²⁷³ По прашањето по однос на традицијата тој ќе изјави: „Ние немаме традиција во современото сликарство. Не мислам на византија која била оддамна и ако денес се потпираме на неа како да почнуваме одново да ја разработуваме „Деветтата симфонија“ од Бетовен. А таа е толку совршена чиста и невина. Византија низ селекцијата на времето дошла до најдуховното. Ми изгледа недопирлива. Византија е нешто што го сакам но не го мислам, кај мене е тоа спонтано природно.

Во едно интервју со Абациева самиот ќе каже дека „по дипломирањето, во годините помеѓу 1953 и 1954, кога сеуште нема атеље одел по манастирите во Западна Македонија, особено во манастирот Св. Јован Бигорски. Во тие години настанува и белата фаза во неговото сликарство. Се што доживува таму, концентрацијата, мирот во манастирите, веројатно оставило трага врз енформелските платна. Белата фаза ја доловува материјата, густината. Кога слика бела површина ја бара структурата, максимално го храни платното, ги вметнува монистрата и дрвото. И сето тоа ја освестува, ја буди статичноста. Во овие слики препознатлива е свечена атмосфера блиска до духот на манастирските простори. Белите платна ги слика одеднаш, сосема спонтано без повикување на некоја теорија или филозофија, чисто интуитивно. Откако почувствувал дека белата монохромija го исцрпува и му треба чиста и јака боја со јасен звук, повторно се враќа на неговиот експресионизам почнат во педесеттите“.

Потеклото на енформелот во сликарството на Мазев не е чисто апстрактен, не е не-геометриски, не е непредметен, зошто делото не е за него гол момент на постоење. Неговиот енформел претставува јазик, зошто воспоставува комуникација. Тој ја третира човечката фигура како да е материја, и уште повеќе како да е расипана и одбојна материја.²⁷⁴

Величковски смета дека „тој никогаш суштински и целосно не бил припадник на чистото апстрактно сликарство не само поради неможноста од неговата историска појава кај нас, туку и заради карактерот на неговата уметничка природа“.²⁷⁵

Во некои слики, како во „Пејзаж“ (1962), „Изгорен пејзаж“ (1963) и покрај неоспорната телесност на материјата, дозволени се можности за евоцирање на одредени значења. Петковски укажува дека „овие слики со нивните рапави

Мене ме возбудува мексиканското сликарство можеби повеќе од византиското“ [во] Соња Абациева Димитрова, *Петар Мазев*, Музеј на современа уметност МСУ, Скопје, 1990.

²⁷⁴ Соња Абациева Димитрова, *Петар Мазев*, Музеј на современа уметност МСУ, Скопје, 1990, стр. 18.

²⁷⁵ Владимир Величковски, *Експресивни арабески; кон самостојната изложба на Петар Мазев во Уметничката галерија во Скопје*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, Скопје, 2006, стр. 61.

површини понекогаш испресечени со пукнатини можат да изгледаат всушност како факсимил на вистински пејзажи видени од птичја перспектива“.²⁷⁶

Аспектот на односот кон традицијата е воочлив при толкувањето на овие слики: „во нив се нагласува националното, атаквистичкото, древното што се манифестира со знаковниот потенцијал на ликовните елементи (манастирски сид, порти, конаци). Димензијата на традиционалното се однесува не на идејата на авторот новата слика да ја доближи до иконата, до сидот, вратата, туку пред се на поетскиот сензибилитет и естетските намери во градењето на сликата што се распознава во самата структура на текстурата на бојата и на аплицираните материјали (песок, нагорено дрво, срма, стакло, апликации од народни везови). Телесноста на материјата не недостасува, но тука таа го означува знакот наместо самата себеси, а живите и топли бои предизвикуваат блесок на материјата.“²⁷⁷

Во 1968 г. Мајзев ја изработува сликата во почетокот наречена „Светец“, а потоа „Македонка“. Тоа е клучно дело според Абациева со кое завршува апстракцијата а почнува фигурацијата: „тоа е преодна слика која во извесен поглед е резервирана и во однос на енформелот и во однос на фигурацијата“.²⁷⁸

Во сликарската материја на Мазев, како што ќе посочи Величковски „се втиснати прекршените и дисконтинуираните линии на фигури и ликови кои потсетуваат на луѓе инсекти и луѓе чудовишта“. Потегот е широк и решителен, брз и нервозен во неговата силовитост, а бојата е интензивна. Слика со широка четка и крупни форми. Во хаосот настојува да внесе ред, да и даде своевидна живост на целината. Лавиринтот и конфликтот во човекот се пренеле на платното во немирни сликарски целини и сурови арабескни форми со специфични пропорции и автобиографски белези. Преку силните колористички акорди ги реализира спротивностите на неговата лична драма како израз на немирот во современиот свет.“²⁷⁹

²⁷⁶ Лилјана Неделковска, *Енформел: 1959-1966 (кратка историја на енформелното сликарство во Македонија)*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2009, стр. 81.

²⁷⁷ *Ibid.*, стр. 82.

²⁷⁸ Соња Абациева Димитрова, *Петар Мазев*, Музеј на современа уметност МСУ, Скопје, 1990, стр. 43.

²⁷⁹ Владимир Величковски, *Таинствени внатрешни поттици; кон ликовниот настан на годината – за изложбата на Петар Мазев*, [во] Уметнички критики и есеи 1981-2005, Македонска реч, Скопје, 2006, стр. 374.

Мазев го набљудува и човекот и светот во дијалектика, во циклично сменување, во нивната севкупност како монтажа на противречности. Обединувањето на реалниот и имагинарниот, на националниот и универзалниот код е во служба на едно повисоко ниво на тензија на темата во просторот меѓу две крајни точки: меѓу пеколот и рајот, како краен исход на судирот меѓу „принципот на задоволство“ и „принципот на релативноста“. Антагонистичкото натегање на овие две синтагми раѓа конфликтни ситуации во кои Мазев не настојува децидно да се определи. Напротив, општата конфигурација на платното, на сите феноменолошки нивоа (растргната композиција, разјадена фактура, разнебитени фигури, жестока хроматика и немирна мрежа на линеаризми) главно ги поттикнува антиномиите како основна храна на динамичноста во самата слика, зад кои стои „светот во кој денес живееме, кои за некои е ден, за другите ноќ, иако времето е исто“.²⁸⁰

Според Абациева „паралелната разработка на есхатолошкиот и еудемонистичкиот принцип во неговите дела зборува за неделивоста на почетокот и крајот, доброто и злото, љубовта и омразата, културата и хаосот, космосот и природата, епифанијата и Луцифер. Смртта како конечен негативитет на времето се потврдува преку раѓањето и обратно“.

Системот на визуелните трансформации во противречностите упатува кон митолошка конотираност. На платната на Мазев се раѓа одново грчкиот митолошки свет. Луѓето се претвораат во животни, животните во растенија. Сликарската материја на Мазев манифестира свет близок до метаморфозите, трансформациите, и борбите во грчката генеалогичка на божествата и полубожествата. Но овдека не станува збор за свесна референциелност кон грчката митологија, зошто проблемите што ги допира Мазев не се митолошка епистемологија, туку нужно испреплетување на ривалството помеѓу доброто и злото, пријатното или непријатното.²⁸¹ Од емпириска гледна точка, ликовниот јазик на Мазев раскажува една прасостојба на едновременост на машкото и женското. Размислувањето за првиот дел од опозицијата Ерос - Танатос е само привидна дигресија. Простор во

²⁸⁰ Соња Абациева Димитрова, *Петар Мазев*, Музеј на современа уметност МСУ, Скопје, 1990, стр. 14.

²⁸¹ *Ibid.*

кој дејствуваат со своите крајности Ерос и Танатос е основа супстантивност на делото. И белото пишување од шеесеттите години и црвениот ракопис од седумдесеттите и осумдесеттите години и калиграфската мрежа на графизми во кои се вплеткуваат фигурите и воопшто раздвиженоста и раширеноста на композицијата му се подредени на овој принцип. Имињата на неговите слики се „Љубов,, (1978 и 1980), „Ева на плажа“ (1979), „Љубовна игра“ (1981), „Заљубеници“ (1982), „Радост“ (1984). Сепак, Мазев се определува и за наслови како „Пеколен пејзаж“ (1969), „Крст“ (1971), „Мазохизам“ (1974 и 1987), „Предел од пеколот“ (1986), „Старост“ (1978 и 1982) како дела со некрофилско-дијаболична назнака, а и во првата и во втората група на слики ракописот е идентичен. Заклучокот може да биде она неколку пати повторувано проникнување на љубовта со смртта.²⁸² Сфаќајќи ја љубовта како голема обединувачка сила што го одржува животот, Мазев и дава конотации на вечност, како категорија што го брише времето или ги обединува времињата: минатото како болно сеќавање, иднината како нешто што сеуште не ни припаѓа, признавајќи ја само конкретната сегашност, она што се случува овде и сега.

Величковски смета дека пак дека „деформирањето на фигурите укажува на една изразена еротичност во кое има драма и агресивно чувствување на љубовта. Концизната мисла „дека еротизмот е потврдување на животот дури и во смртта упатува на размислувања во насока на побуна против минливоста, додека еросот е „општа природна состојба“ подложна на влијанија и промени“.²⁸³ Екстазата е заедничка и во молитвата и во жртвувањето и во еросот. Оваа поделба е мошне корисна при анализата на последните слики на Петар Мазев. Ако во неговите дела до 1980 година, вели Абациева, „доминираат еротизмот на телото и на срцето, во сликите направени во годините пред неговата смрт доминантен станува изразот на еротизмот на светото. Сликата „Курбан“ (1978) го содржи занесот од жртвениот

²⁸² Соња Абациева Димитрова, *Петар Мазев*, Музеј на современа уметност МСУ, Скопје, 1990, стр. 15.

²⁸³ Владимир Величковски, *Срамежлива еротика, кон проучување на љубовното и еротското во современата македонска уметност*, [во] Уметнички критики и есеи V, Македонска реч, Скопје, 2007, стр. 160- 164.

ритуал на животните во весела, разиграна форма, позната од сликите од типот на „Адам и Ева“. Љубовта постепено се заменува со религиозен занес“.

Во тажните физиономии (со констерниран поглед и со назабени вилици) е претставена ироничната насмевка, пркосењето на смртта, како последен предизвик на стварноста. Галеријата на не-лица, не-глави, не-портрети, на психолошки диверзитети, е концентрирана, пред сè, врз очите што демнат од сите агли на платното, расфрлани како симулација на сопствената изгубена моќ да се господари со нештата.²⁸⁴

Оттука, уметноста на Мазев е субјективна зашто податоците од реалноста со кои ја напојува својата творечка имажинација пресоздава своја реалност. Тој е чувствителен на се што се случува околу него. Мазев е сликар на инстинктот, спонтаноста и интуицијата, меѓутоа изразувањето низ медиумот на сликарството кај него добива морална димензија на креативен чин во кој се ослободуваат често агресивно потиснати или свесни намери и потреби. Фигуративното кај него е уште еден начин да се збогати пластичната структура и иконографскиот тематски слој во неговото сликарство.²⁸⁵

Споредбите на неговите дела, особено од последните години, со оние на групата „Кобра“, на сликарите Пикасо, де Кунинг, Бејкон или Полок, претставуваат исчитување на сликите само на горниот, површински слој. Факт е дека Мазев раскинува со линеарното сфаќање на историјата на уметноста. Во неговите користења на цивилизациската традиција се вкрстуваат различни култури. Методологијата на нехронолошко селектирање на културни предизвици од различни страни на светот е во функција на сврзник меѓу ендемската семантика и нео постапките на модерните правци каков што е експресионизмот. Тој создава наднационално сликарство, во кое вградува одредени форми на националниот дискурс (елементи од фреско сликарството, иконописот, паганските ритуали и морфолошки аспекти на поднебјето).²⁸⁶

²⁸⁴ Соња Абациева, *Сликата како жртвен објект или крварење на сликата*, Блесок, бр.44, 2005.

²⁸⁵ Владимир Величковски, *Експресивни арабески; кон самостојната изложба на Петар Мазев во Уметничката галерија во Скопје*, [во] *Уметнички критики и есеи 1981-2005*, Македонска реч, Скопје, 2006, стр. 62.

²⁸⁶ Соња Абациева, *Сликата како жртвен објект или крварење на сликата*, Блесок, бр.44, 2005.

III. ДЕЛ

ЗАКЛУЧОК

Оттука, истражувањето покажува дека значителен дел од модерната уметност своите корени ги има во тип на мисловни преокупации кои се повикуваат на примери од архаични култури. Секоја од деветнаесетте теми прави преглед на творештвото на соодветно селектирани уметници и претставува и анализира избрани дела од модерната, со што аргументирано ја потврдува продолжената актуелност на овие прашања.

Истражувањето ја „следи“ употребата на терминот „архаизам“ во релација со модерната уметност, кој се препознава во мноштво уметнички правци почнувајќи од симболизмот, експресионизмот, арт нуво-то, надреализмот, дадаизмот, американскиот апстрактен експресионизам, минимал и ленд-артот, концептуалната уметност и перформансот, па сè до скорешните уметнички практики. Во првиот дел, насловен „Резонанци на архаичното“ се обработуваат делата на модерните уметници припадници на стилските правци постимпресионизам, фовизам, набизам и експресионизам кои често се осврнуваат кон архаичните (митски) извори на Европа препознаени во рамки на специфични современи заедници како единствен „преживеан“ репрезент на архаичното историско минато. „Стилскиот примитивизам“ е препознатлив во делата на германските експресионистите, припадници на групата „Мост“, и руските уметници, кои остваруваат релација со раните антрополошки претпоставки кои се однесуваат на племенската креативност. „Митолошката нарација“ се однесува на автори кои директно превземаат митолошки мотиви, додека релацијата меѓу „модерната и народната уметност“ укажува на интересот на авангардните уметници кон народната уметност и занаетчиството почнувајќи од 2/2 на 19 век како симбол за потребата од радикална обнова на минатото, а кој резултира со појава на стилот арт-нуво стилот кој еднакво се „применува“ и ги синтетизира делата на ликовните уметности, дизајнот и архитектурата. Делата пак кои условно припаѓаат на правецот „нов примитивизам“, упатуваат кон независен

модернистички стил развиен преку синтеза на новите развојни правци и фолклорната и религиозна традиција препознаено особено во творештвото на руските уметници. Односот кон архаичното се препознава и во делата настанати за време на првата светска војна како резултат на критички однос кон стварноста - препознаени преку современиот сликарски правец во Германија наречен „нова објективност“. Паралелата помеѓу анимистичките верувања и делата кои припаѓаат на виталистичката традиција во модерната уметност (особено во правците магиски витализам и дадаизам) исто така е очигледна, исто како што во голем број од творештвото на уметниците кои припаѓаат на уметничкиот правец надреализам се препознаваат влијанијата од племенската уметност. Шаманистичките ритуали биле инспирација особено за делата на циришките дадаисти, како и уметниците припадници на правецот апстрактен експресионизам. Низа архаични инспирации се манифестирани во делата на минималистите и концептуалистите од 60-те и 70-те години на минатиот век, додека дел од истражувањето се осврнува и на периодот од модерната, уметноста на уметноста на ленд-артот во кој се очигледни влијанијата од марксизмот, феминизмот и еколошкото движење. Истовремено истото укажува и на уметноста на перформансот која стереотипните видувања за пасивизација на уметноста се обидува да ги замени со поактивни модели, и тоа преку искористување на интерактивен „медијатор“ каков што е "ритуалот". Истражувањето го следи развојот на перформансот до 80-ите години кога во потполност се заокружува и повторно се приближува до изведувачките уметности и "театарот".

Оттука, заклучокот е дека се препознаваат мноштво комбинации и подваријанти на сообразување на митските аспекти во нова визуелна содржина, која не го исклучува естетското како примарна компонента на една современа уметничка творба, но која истовремено дозволува модификација на ликовните елементи ставајќи ги во функција на носители на различни семантички содржини: современи остварувања кои тргнуваат од едноставно превземање мотиви од традицијата и фолклорот, и нивно директно тематско претставување (почнувајќи од едноставен фактографски пристап во ликовната интерпретација, па сè до дела кои ги усвојуваат оние глобални надворешни стилови во рамки на дадена локална

или национална ситуација); употреба на веќе познати интерпретативни сликовни форми од минатото кои претрпеле визуелни варијации на формата и кои би можеле да се толкуваат како обид за воспоставување на врска со културните вредности од минатите епохи; преземање на позната иконографска шема која добива нови алузивни својства во рамки на субјективно идејно редефинирање како и лична интерпретација и носталгично навраќање кон минатото и традицијата; синтеза на веќе утврдени ликовни шаблони од фолклорот и традицијата кои еклектички се комбинираат и искористуваат во создавање на нова симболична целина како преносител на нови значења, што не претставува носталгично навраќање кон минатото туку можност да се учи од традицијата; целосно преиначување на духовна содржина превземена од традицијата и минатото во поинаква сликовна целина во која конечно се губи врската со означувачот и која станува носител на нови естетски и духовни значења.

Ликовното преведување и модифицирање на спецификите на архаичното наследство подразбира конечна манифестација преку различни модели на уметничко делување, условени и од различни општествени, временски и територијални варијабилности. Конструкцијата на "архаизмот" се препознава и преку процесот на продукција и циркулација на политичките и културни идентитети. Делата создавани според вакви примери потврдуваат дека "архаизмот" мора да се изучува во контекст на конкретни социјални и политички контексти, и се повеќе подразбира дека не постои универзален стил на "архаизам". Често, обидот да се избегне европското влијание и да се изрази уникатно искуство резултира со адаптирање на "локалното" и претставување на истото како дел од автентична национална култура. Таков е случајот со развојот на македонската модерна уметност каде традицијата се третира како средство за историска ревалоризација на националната хронологија, како инструмент што ќе го воспостави националниот континуитет.

Оттука, вториот дел од истражувањето насловен „Архаизмот во македонската современа уметност“ во две посебни поглавја, со осврт врз сликарството и скулптурата, го испитува односот помеѓу традицијата и националното, кој како извор на перманентни влијанија и инспирации е

неодминливо присутен како најраширена критичко-теоретска парадигма во македонската историографија. Понатаму во четири одделни теми, истиот е прикажан преку анализа на делата на македонските уметници Никола Мартиноски, Томо Шијак, Анета Светиева и Петар Мазев. Ставајќи ја традицијата во функција на уметничкото, се отвараат низа прашања и се даваат можни одговори поврзани не само со различните начини на нејзино транспонирање во современото уметничко дело, туку и со специфичниот однос на уметникот, односно неговиот личен став кон архаичното во функција на традиционалното, потоа, можноста за реутврдување на елементи од митското во рамки на определени временски или стилски детерминанти кои се дефинирани од одредени социјални-општествени случувања, и неговата употреба во функција на одредена идеолошка позадина, или пак разгледување во контекст на пошироки релации во односот национално-глобално.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Argan, Giulio Carlo, *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982.
- Argan, Giulio Carlo; Oliva, Achille Bonito, *Moderna umetnost 1770-1970 -2000*, Clio, Beograd, 2005.
- Arnason, H.H. *Istorija moderne umetnosti*, Beograd, 1975.
- Avis, Paul, *God and the Creative Imagination: Metaphor, symbol and myth in religion and theology*, Routledge, New York, 1999.
- Barry, Jackson, *Art, Culture and the Semiotics of Meaning*, St. Martin's Press, New York, 1999.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, The noonday Press, New York, 1991.
- Bihalji-Merin, Oto, *Prodori Moderne Umetnosti: Utopija i nove stvarnosti*, Nolit, Beograd, 1962.
- Bottici Chiara, *A Philosophy of Political Myth*, Cambridge University Press, New York, 2007.
- Buchholz, E.L., Zimmermann, B., *Pablo Picasso*, Bonn, 1999.
- Campbell, Joseph; Moyers, Bill, *The power of Myth*, Anchor Books, New York, 1991.
- Chadwick Whitney, *Women, Art and Society*, Thames and Hudson, London, 2002.
- Coupe, Laurence, *Myth*, Routledge, New York, 2009.
- Cruz, Laura and Frijhoff, Willem, *Myth in History, History in Myth*, Library of Congress Cataloging-In-Publication Data, Leiden, 2009.
- Crepaldi, G., *Matis*, Beograd, 1999.
- Descharnes R., *Salvador Dali*, Beograd, 1977.
- Elkins, James, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge, New York, 2004.
- Goldberg RoseLee, *Performance Art, from Futurism to Present*, Thames & Hudson, New York, 2001.
- Haftmann, W., *Marc Chagall*, Beograd, 1976.
- Harrison Charles, Wood, Paul (ed.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford, 1992.

- Heller, Sophia, *The Absence of Myth*, State University of New York Press, New York, 2006.
- Hendy, Andrew Von, *The Modern Construction of Myth*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.
- Herrera Hyden, *Frida Kahlo*, New York, 1991.
- Hiller, Susan, *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, Routledge, London, 1991.
- Graham, Gordon, *The Re-enchantment of the World: Art versus religion*, Oxford University Press, New York, 2007.
- Jaffé, L.C.H., *Pablo Picasso*, Beograd, 1967.
- James, David, *Art, Myth and Society in Hegel's Aesthetics*, Continuum International Publishing Book, London, 2009.
- Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key: A study in the symbolism of reason, rite and art*, The New American Library, 1954.
- Levi-Strauss, Claude, *Myth and Meaning*, Routledge, London, 2001.
- Lippard Lucy R., *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*, Pantheon books, New York, 1983
- Marzona Daniel, *Conceptual Art*, Taschen, 2005.
- Merkur, Dan, *Psychoanalytic Approaches to Myth*, Routledge, New York, 2005.
- Midgley, Mary, *The Myths We Live By*, Routledge, New York, 2003.
- Moffitt, John F, *Inspiration: Bacchus and the Cultural History of the Creation Myth*, Library of Congress Cataloging-In-Publication Data, Leiden, 2005.
- Moi, Toril (ed.), *The Kristeva Reader, Julia Kristeva*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Napier, David A., *Foreign Bodies: Performance, Art and Symbolic Anthropology*, University of California Press, California, 1992.
- Nyenhuis, Jacob E, *Myth and the creative process: Michael Ayrton and the myth of Daedalus*, Wayne state university press, Detroit 2003;
- Petrović, Sreten, *Umetnost i simboličke forme*, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1989.
- Stroker, Wessel, *God, Master of Arts: On the relation between art and religion*, Ars Disputandi, Volume 7, 2007.
- Rhodes Colin, *Primitivism and Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1994.

- Svetieva Aneta, *Macedonia prima di Giotto-Macedonia oggi*, La Bienale di Venezia, 1997.
- Trifunović Лазар, *Slikarski pravci XX veka*, Beograd, 1982.
- Vangeli Zaneta, *Integralism*, Campo Santo Stefano, Venezia, 2003.
- Vernant, Jean-Pierre, *Myth and Society in Ancient Greece*, Zone Books, New York, 1990.
- Vernon Hyde Minor, *Art History's History*, New Jersy, 2001.
- Wiseman, Boris, *Levi-Strauss, Antropology and Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- Žilijan, F., *Simbolisti*, Beograd, 1978.
- Žižek, Slavoj, *The Plague of Fantasies*, Verso, London, 1997.
- Žižek, Slavoj, *O vjerovanju*, Algoritam, Zagreb, 2005.
- Žižek, Slavoj, *Znak/Označitelj/Pismo: Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, 1976.
- Šuvaković Miško, Erjavec, Aleš (ur.), *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoća, Beograd, 2009.
- Абациева Димитрова, Соња, *Спасе Куновски*, МСУ и Македонска книга, Скопје, 1979.
- Абациева Димитрова, Соња, *Борко Лазески*, МСУ и Македонска книга, Скопје, 1979.
- Абациева Димитрова, Соња, *Јордан Грабулоски*, МСУ и Македонска книга, Скопје, 1988.
- Абациева Димитрова, Соња, *Петар Хаџи Бошков*, МСУ и Македонска книга, Скопје, 1989.
- Абациева Димитрова, Соња, *Петар Мазев*, Музеј на современа уметност МСУ, Скопје, 1990.
- Абациева Димитрова, Соња, *Антологија на македонската ликовна уметност*, МСУ, Скопје, 1994.
- Абациева Соња, *Нарцизми, Текст(ури) на (его) лицето во ликовните претстави на македонските авторки*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1999.

- Абациева Соња, *Преобразби I – Модалитети на македонското модерно и современо сликарство*, МСУ, Скопје, 2000.
- Абациева Соња, *Преобразби II – Модалитети на македонската модерна и современа скулптура*, МСУ, Скопје, 2000.
- Абациева Соња, *Длабоко дишење – Аспекти на женското писмо во македонската ликовна уметност на 20 век*, Скенпоинт, Скопје, 2001.
- Абациева Соња, *Идеја-тека, Избор на документи за концептуалниот дискурс во Македонија*, Скопје, 2003.
- Алексоска Бачева, Захаринка, Бочварова Марика (ур.), *Азбучник на колекцијата на Музејот на современата уметност*, Музеј на современа уметност, скопје, 2002.
- Алексиев, Емил, *Димитар Кондовски*, Сигмапрес, Скопје, 2001.
- Алексиев, Емил, *Димитар Кондовски*, МАНУ, Скопје, 2003.
- Белтинг, Ханс, *Крајот на историјата на уметноста*, Култура, Скопје, 1997.
- Бидерман, Х, *Речник симбола*, Београд, 2004.
- Бочварова Плавева, Марика, *Аспекти на пиктуралното - Ристо Калчевски*, МСУ, Скопје, 2001.
- Васева Димеска, Викторија, *Лазар Личеноски 1901-1964*, МСУ, Скопје, 1998.
- Величковски Владимир, *Ликовен меѓупростор, Нови тенденции во македонската ликовна уметност*, Млад борец, Скопје, 1986.
- Величковски Владимир, *Современа македонска скулптура*, Скопје, 1989.
- Величковски, Владимир, *Васко Ташковски*, Македонска книга, Скопје, 1989.
- Величковски, Владимир, *Родољуб Анастасов*, Табернакул, Скопје, 1995.
- Величковски Владимир, *Томо Пијак*, Музеј на град Скопје, 1996.
- Величковски Владимир, *Геометризмот и современата македонска уметност*, Епоха, Скопје, 1997.
- Величковски Владимир, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998.
- Величковски, Владимир, *Фолклорните импулси во македонската уметност-тематски колаж*, Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век: 431-451, МАНУ, Скопје, 1999.
- Величковски, Владимир, *Васко Ташковски, Ѓурѓа*, Скопје, 2000.

- Величковски Владимир, *Монументална уметност во Македонија по 1945*, Филозофски факултет и печатница „Софија“, Богданци, 2002.
- Величковски Владимир, *Никола Мартиноски, 100 години од раѓањето*, Уметничка галерија, Скопје, 2003.
- Величковски Владимир, *Уметничките групи во Македонија*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003.
- Величковски Владимир, *Уметнички критики (1999-2004)*, Скопје, 2004.
- Величковски Владимир, *Уметнички критики и есеи 1973-1980*, Македонска реч, Скопје, 2005.
- Величковски Владимир, *Уметнички критики и есеи (1981-2005)*, Скопје, 2006.
- Величковски Владимир, *Уметнички критики и есеи IV*, Скопје, 2006.
- Величковски, Владимир, *Танас Луловски – Тане*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2006.
- Владимир Величковски (ур.), *Нови појави во Македонската уметност*, Центар за визуелна уметност, Скопје, 2006.
- Величковски, Владимир, *Современа Македонска Уметност*, Филозофски факултет, Скопје, 2009.
- Величковски Владимир, *Уметнички критики и есеи V*, Македонска реч, Скопје, 2007.
- Вилиќ, Небојша (ур.), *States of Changes? Постмодернизмот и уметноста на осумдесеттите*, Феникс, Скопје, 1994.
- Вилиќ, Небојша, Н.О.А., *Рефлексии на новата објектна уметност*, Horisons Unlimited LTD, Скопје, 1996.
- Вилиќ, Небојша, *Anamorphosis, Готовиот предмет во уметноста на 20 век*, Horisons Unlimited LTD, Скопје, 1998.
- Вилиќ Небојша, Валентино Димитровски и Лазо Плачевски (ур.), *Прашања за македонскиот модернизам*, 359°, Скопје, 2000.
- Вилиќ Небојша (ур.), *House 'Chaos. Куката-хаосот, жената и обновениот дискурс за уништениот дом*, 359°, Скопје, 2003.
- Ганева, Валентина, *Тоталното произведение на изкуството*, Монографии 4 МИФ, София, 2006.

- Грчев, Кокан, *Интерактивност и поливалентност на македонската архитектура: традиција-фолклор-модерна*, Прашања за македонскиот модернизам: 119-147, 359, Скопје, 2000.
- Дамјановска, Љубица, *Современа македонска таписерија*, Ликовна уметност, Скопје, 1973.
- Дил, Пол, *Симболика у грчкој митологији*, Нови Сад, 1991.
- Елијаде, Мирча, *Аспекти на митот*, Култура, Скопје, 1992.
- Елијаде, Мирча, *Слике и симболи*, Нови Сад, 1999.
- Елијаде, Мирча, *Свето и профано*. Београд, 2004.
- Елијаде, Мирча, *Историја на верувањата и на религиските идеи*, Табернакул, Скопје, 2005.
- Илич, В, *Митологија, идеологија и уметност*, Београд, 1987.
- Јунг, Карл, *Човекот и неговите симболи*, Табернакул, Скопје, 1996.
- Кандински, Василиј, *За духовното во уметноста*, Култура, Скопје, 1995.
- Касирер, Ернст, *Есеј за човекот: увод во филозофија на човечката култура*, Култура, Скопје, 1998.
- Колаковски, Лешек, *Метафизички ужас*, Култура, Скопје, 2001.
- Лосев, А, *Дијалектика мита*, Београд, 2000.
- Мелетински Е. М, *Поетика на митот*, Табернакул, Скопје, 2002.
- Неделковска Лилјана, *Енформел: 1959-1966 (кратка историја на енформелното сликарство во Македонија)*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2009.
- Павлески Станко, *Книга над Кориците, Моја антологија-македонската уметност и критика 1954-2004*, Скопје, 2004.
- Петковски, Борис, *Никола Мартиноски* (монографија во каталог за ретроспективна изложба), Музеј на современата уметност, Скопје, 1975.
- Петковски Борис, *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981.
- Петковски, Борис, *Никола Мартиноски*, Култура, Скопје, 1982.
- Петковски, Борис, *За творештвото на Глигор Чемерски, или кажување за животот и смртта*, Уметничка галерија, Скопје, 1987.
- Петковски Борис, *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989.

- Петковски, Борис, *Димче Коџо*, Македонска книга, Скопје, 1995.
- Петковски, Борис, *Никола Мартиноски*, Уметничка галерија, Скопје, 1997.
- Петковски, Борис, *Никола Мартиноски*, Ѓурѓа, Скопје, 1997.
- Петровиќ, Сретен, *Уметност и симболичке форми*, Сарајево, 1989.
- Пирковска, Конча, *Петар Хаџи Бошков*, Ѓурѓа, Скопје, 2006.
- Протиќ Миодраг, *Скулптура XX век, Уметност на тлу Југославије*, Београд, Загреб, Мостар, 1982.
- Старделов Георги (ур.), *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Македонија: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија*, Македонска академија на науките и уметностите МАНУ, Скопје, 1996
- Фојербих, Лудвиг, *Предавања о суштини религије*, Београд, 1974.
- Црвенковска, Билјана, *Митски Лавиринт*, Скопје, 2004.
- Чанкуловска-Михајловска, Маја, *Томо Шијак*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2015.
- Чаусидис, Никос, *Митските слики на јужните словени*, Мисла, Скопје, 1994.