

## VIII ПОРТРЕТОТ КАКО МЕДИУМ ЗА ИЗРАЗУВАЊЕ НА МЕЛАНХОЛИЧНИ И ДРАМАТИЧНИ РАСПОЛОЖЕНИЈА

Реалистичниот приод, со елементи на импресионистичка или фовистичко експресивна лексика, на класична форма и симболичност во претставувањето, се покажува како соодветно средство или медиум за вообличување на меланхолични состојби. Меланхоличноста е многу често изразена во делата на македонските портретисти, но тука ги издвојувам оние автори и дела во кои таа добива значење на постојаност и продлабоченост во откривањето на нејзините психолошки нијанси и ликовно претставување, особени белези на творечката личност.

Портретното творештво на *Томо ШИЈАК* е обемно и разновидно во приод и достигнувања; иако не може да се опфати во целина и исцрпно тоа, во својот најголем дел, има јасни обележја и содржини кои се препознатливи и се проткајуваат и во стилски различните контексти. Во сите нив забележливи се следните одлики: способност за брзо воочување на портретните црти и постигнување изразна сила втемелена на непосредниот приод, со спонтани ефекти и сигурност во изведбата во која препознаваме извесна клиширана, рутинско-маниристичка постапка. Во неговото портретно творештво јасно разликуваме одделни периоди, или посебни циклуси со заокружени стилски белези покрај тоа што постојат повремени навраќања на некои поранешни решенија. Портретот и автопортретот се вбројуваат меѓу најраните сликарски преокупации на Томо Шијак. Тие се изработени по различни поводи; како нарачка но пред сè како творечка заинтересираност за човечкиот лик и за психолошката анализа. Увидот во неговиот сликарски портрет, како специфичен жанр ни овозможува да утврдиме некои белези кои се карактеристични за неговото творештво воопшто, поточно во одделни периоди доаѓа до совпаѓање, или вклопување,

до своевидно асимилирање на портретот од актуелниот творечки приод со авторски стилски белези. Многу често доаѓа до проткајување, или надополнување но и до разделување на портретниот жанр од другите истражувања на уметникот; првиот дел од уметниковото творештво станува затворена и интимна преокупација, а вториот дел се подведува, со одделните достигнуања, под заедничкиот именител на авангардни стремежи. Портретите најчесто не се изложувани, и останувале во приватни колекции, додека другите уметнички истражувања се претставувани на разни изложби на современата уметност. Почнувајќи од раните педесетти години портретите на Томо Шијак носат белези на точност во претставување, со нагласка на грижливата тонска моделација и на мазната и дотерана изработка. Тоа се поединечни портрети, поставени на неутрална, хроматски едноставна и воедначена позадина; вниманието е дадено на гласата, потоа на претставување во биста и допојасно, но многу ретко цела фигура. Сликарот "држи" до сличноста на моделот, но преферира темна тонска скала, а некогаш знае да се препушти на живиот колоризам; тој го истакнува живиот релјеф на лицето, но бара воедначени тонски решенија и јасно дефинирани, на пример светли и темни партии и слично. Класичниот приод е резултат на почетоци во работата како и на сликаревиот восхит од старите мајстори, кои се меѓу себе многу различни: Ф. Халс, Д. Веласкез, Г. Курбе, Е. Мане и други. Уште во најраните дела Томо Шијак покажува дарба за портретирање, впивајќи одредени влијанија не само од класичното сликарство туку и елементи на импресионистичкото, фовистичкото или експресионистичкото сликарство. Многу рано, исто така, се појавуваат белезите на неговиот линеарен, или пак илустративен стил во кој има некаква монденска елеганција; за овој сликар големо значење има самодопадливоста, држењето и облеката, особено меланхоличниот тон, во автопортретите како и во портретите.

Ваквите белези ги имаат најраните дела, сликарските портрети на неговите блиски, роднини и пријатели. Смеслата за детаљ, како и за сумарен

третман, во цртеж и боја и грижливото постигнување на сличност на оригиналот се карактеристика на творбите како што се: Автопортрет од 1946-47, Портрет на Зина Креља од 1948, Портрет на Љиљана од 1950, Портрет на Ј. К. од 1950, Портрет на шиптар од 1950-51, Портрет на стариот Биљановски и Портрет на Љиљана од 1951, потоа Портрет на една скопска дама од 1951-52, Портрет на комшијата од 1950-51 година и други. Уметникот уште во своите почетоци сакал да ја истакне допадливоста на моделот, но исто така и на сопствената сликарска изработка, особено детската привлечност и разубавеност. Од тогаш датира уметниковото настојување да ја стилизира формата и да го оформува сопствениот "модел за идеализирана млада убавина". Посебно интересен е "Автопортретот" од 1951-52 година на кој ги наоѓаме најраните црти на патетично изразена самодопадливост. Главата, со врзана "Чалма" околу челото, е благо зафрлена наназад; познато е дека уметникот врзувал крпа на челото против својата главоболка. Ликот е насликан вешто, со брзи и кратки потези, со нафрлање на дамки и мали деликатни разлевања на бојата - приод што ќе го развива и во подоцнежните дела.

Во делата настанати во наредните неколку години нагласен е стремежот за поголемо разработување и постигнување цврстина на цртежот, но забележливи се исто така неговите афинитети за скицозно третирање на портретот, како и непосредно брзо набележување на визуелната сензација - еден вид импресија во која има експресивно доживување, во издвојувањето на еден определен "момент од текот на животот". Се појавува решение на цела фигура, како што е онаа со белези на портретен лик од 1953 година, но уште повеќе се присутни портрети кои се лирски доживевани: Портрет на баба ми од 1954; Портрет на Томе Божиновски и Автопортретот од 1954 кој е претставен фронтално и во потпојасна големина; подзатскриеното лице, четката в рака и монументализираната форма се првата јасна назнака на уметниковиот тип на осамен романтичен јунак - претстава што ќе ја доразвие во некои

подоцнежни дела. Во "Портретот на Љиљана" од 1955 година уметникот ѝ дал слобода на својата четка; пред нас е седната потпојасна фигура, предадена во профил и со модилјаниевски издолжени раце и врат, на граница на карикатурално претставување. Целата фигура трепери од разиграните сликарски потези и есенски топлите бои, но со проткајување на лесниот цртеж, кои ја отсликуваат живата емоција кон моделот (тоа е всушност сопругата на уметникот). Во сличен манир е изработен "Портретот на Олгица Коробар" од 1955 година.

Враќајќи се две години порано го наоѓаме "Детскиот портрет" од 1953 година којшто може да послужи како илустрација за некои суштествени карактеристики на портретното сликарство на Шијак. Тоа е симпатичен лик (изработен по модел), со умилност во изразот и заоблена стилизирана форма, маниристички издолжена; тоа ѝ дава извесна илустративна строгост и леснотија на целата претстава. Сепак, детскиот лик е необично сериозен, а во очите му лежи тага и осаменост - израз којшто ќе го препознаеме во многу други дела. Постои еден портретен лик - "Човекот што се сеќава на Достоевски", дело со две датирања (1955, односно 1957 година) коешто се карактеризира со грозничав израз на лицето и налудничави очи. Тоа е дело на голема возбуда, на извесен трагизам во чувствувањето на животот што на свој начин кореспондира со делото на писателот Достоевски. Применета е пиктурално-линеарна формулација, со растреперени потези и живо нанесувана боја што придонесува формата да нема остри и јасни контури туку да се поврзува со растреперена неодредена позадина.

Во 1955 година настанаа неколку слики инспирирани од уметниковиот пријател-виолончелистот Барили. Во сликите наречени "Големиот виолинист", или "Големиот виолончелист" моделот е доживеан непосредно, со пренагласени издолжени форми и патетичност во изразот. Тоа е портретен лик којшто е доживеан како воопштена претстава; сликањето на портрети на конкретни личности - всушност негови блиски луѓе, претставува мотив, или повод за создавање типизирани претстави што ги

носат белезите на уметниковиот темперамент. Така, во процесот на создавање авторот тргнува од посебното и оди кон општото, од индивидуалното кон типичното - како обележје за општи црти кои ги заменуваат суштествените, индивидуални неповторливи знаци. Значи, таквите синтетизирања, обопштувања, типизирања, или пак идеализирања се повеќе непортретни ликови отколку портрети; за такви ги сметаме детските или младите дражесни ликови, како и идеализираниот модел на женски лик произлезен од портретните ликови на сопругата Снежана итн. Кон овој тип на ликови се вбројува серијата на портретни ликови и фигури направени според модел, но транспонирани во манир кој е значаен за актуелните уметнички интересирања на авторот; се работи за оние портретни ликови коишто се насликани во втората половина на педесеттите години на начин на геометризирана фигурација (стилски сродна со Б. Бифе, Л. Возаревиќ, М. Србиновиќ, Е. Пињон и други) во која ги "заробува" претставите на своите модели ("Портрет" од 1955-56, "Човекот со ангина пекторис", "Портретот во розево" од 1956 година и други). Во тој манир на стилизирана, шематично-линеарно третирана фигурација се направени и други поединечни портрети ("Портрет на Илија Џацев" од 1955-56 година - како цела фигура во амбиент, "Автопортретот" од 1956-57 година и други), како и портретни композиции во кои се претставени повеќе портретни ликови. Меѓутоа, надвор од тој актуелен "конструктивистички" тек на уметноста на Томо Шијак, се наоѓаат портрети кои се обработени во покласичен дух, блиски до еден вид импресионистичко-реалистичка постапка. Таков е, на пример детскиот потпојасен портрет на синот Ѓоко од 1958 година кој се одликува со лиризмот на една поизразена емоција во доживувањето и со белезите на уметниковиот растреперен пиктурален стил. Секако, неизбежна била и препознатливата доза на меланхолично чувство и во овој детски портрет.

Автопортретите на Томо Шијак заслужуваат посебно внимание, така што прво ќе ја следиме подоследно неговата работа како портретист-

вообличувач на портретите на разни личности. Тој, на пример го насликал сопствениот лик и во некои посложени композиции, на пример групниот портрет на пријателите од Германија Ерих Милер и неговото семејство (1961). Фигурите се поставени во доближена и скратена просторна длабочина и тоа во карактеристични и поспонтани пози - тоа е фамилија на образувани луѓе и интелектуалци. Моделацијата е спроведена со интензивен, можеби најблизок до фовистичка гама колорит но и со дискретна "конструктивност", или линеарна строгост во вообличување на формите.

"Портретот на Љиљана" од 1960 година потврдува дека емоционалната мотивираност на уметникот влијае и на неговото ликовно решение, на природот и карактерот на ликовното вообличување: во овој интимен портрет доаѓа до израз растреперената фактура и топлите колористички созвучја, присноста во нанесување и ускладување на боите и линиите, во поставување на ликот. Се издвојува, исто така "Портретот на Снешка" (од почетокот на шеесеттите години), изведен во класичен манир, со придушен пастелен колорит и нежен израз на лицето.

Од средината на седумдесеттите години Томо Шијак наслика серија портрети на наши познати личности од областа на уметничкиот, на општествениот и политичкиот живот. Тие се решавани во реалистичниот манир, но со одделни специфичности кои ги прават блиски во постапката, природот и стилските обележја. Тоа е една заокружена и впечатливо остварена серија на портрети кои говорат за насликаните личности видени во еден издвоен интимен момент, како и за расположението на уметникот и неговиот однос спрема моделите. Портретите на Јован Костовски, Тодор Николовски, Димитар Митрев, Иван Гиновски - сите од 1975 година, како и портретите на Драги Тозија, Бошко Станковски, Вера Шијак (настанати меѓу 1975-76 година), на Злате Биљановски од 1976 година и други го потврдуваат ваквото мислење. Тие се настанати по разни поводи, како интимна побуда но и како израз на добра воља и внимание спрема насликаните личности. Сето внимание сликарот го свртил на претставување

и вообличување и психолошко нијансирање на главата, поретко во биста, и секогаш без никакви украси што би го свртело вниманието од главниот предмет на обработка. Уметникот ги доближувал нивните ликови како да сакал да им сирне во душата, меѓутоа на еден необичен начин ги прави одново далечни и недостапни, на една дистанцираност од гледачот. Портретираните глави се насликани на мали парчиња платно или дрвена плоча, оставајќи мошне мал простор на плошно разрешена неутрална позадина. Често пати ликовите се поставени малку повеќе на левата страна што авторот го објаснува со еден вид биолошки условена "лева аномалија" кај него. Притоа, забележлива е пред сè физиономската сличност со моделите, коишто се карактеризираат со широки и издолжени лица, со големо чело, изразита брада и нос. Портретите на овие познати македонски личности оддаваат зрелост и интелектуална сила, живост на мислата во одреден момент. Шијак е мајстор на лесно нанесувана боја и на живописни гестови; тој не сака да го сокрие пред гледачот фактот дека сликите се прават со раката на уметникот која поседува свој вид на движење и особен ритам. Затоа слободната фактура, која претставува своевидна победа на творечката личност на уметникот, соодветствува на моменталните мимики, гестови или движења што се забележани на лицето на портретираниот. Ликот на моделот поретко е сместен на средината на сликата, а горниот дел или левата страна на рамката обично скратува дел од челото или рамото на портретираниот; на тој начин се потенцирани и најфините движења врз релјефот на ликот, што имаат психолошки карактер. Шијак е мајстор на валерите, кој умее да ја обедини сликата во општа тоналност, движејќи ја четката во еден "легато" во кој се слеваат тоновите. Бојата има жолти, некаде црвенкасти или зеленкасти но потемни валери и е нанесувана со пошироки потези и покривања што ѝ даваат на сликарската жолтеникава материја извесна флуидност. Сликарот има пред себе формални условености - ликот на моделот, но тоа не ја стеснува четката, низ слевање на бојата и покривањата, да се движи слободно и да ѝ дава вибрантност на контурата. Сликарот уверливо ги претставува цртите на лицето, но тој не се задоволува

со тоа: во тој момент почнува "процесот на отуѓување". Бојата во своите темни жолтеникави нијанси заедно со сосем ненатуралистички изведената светлина му дава на портретот извесна нестварна изделеност, белези на индивидуализирана човечка маска. Тоа го прави внатрешното забележување појасно и тоа е она што го принудува авторот да ги направи овие портрети. Целиот лик е втопен во темни нијанси на жолта, бела боја што заедно со темната позадина го потенцира впечатокот на стемнето меланхолично чувство, на осамени и изгубени личности што потсетуваат на личностите на некој роман од Достоевски. На "Портретот на Димитар Митрев" забележливо е дека сликарот бил моментално инспириран и со брзи потези и ретки намази боја го оформил овалниот лик на овој публицист и критичар. Дадена е нагласка на сјајот на очите, на израз на усните кои сугерираат момент на концентрирана мисла и говорење, а познато е дека Митрев беше говорник "со патос". Овие белези на ликот ја зголемуваат дозата на неговата портретност, на неговата индивидуална карактеристичност. Единствен "украш" е неодминливата "пеперутка машна" која исто така ја дополнува претставата за овој угледен професор. Во другите портрети е позабележливо слоевитото нанесување на бојата, со покривање и контролирани разливања како и посветлите бели или жолти акценти кои му даваат нагласена живост на претставениот лик. Применета е извесна стилизација на цртите, додека облеката е решена обично со брзи и сумарни потези. Постапеноста на ликот, кој обично се приклонува в лево, можеби е начин да му се придодаде компонента на извесна динамичност и чувство на минливост. Во спомнатите портрети е остварен спој на објективна перцепција, што значи точно регистрирање на портретните црти потоа на едно лично доживување и конечно превладувачкиот тон кој е нужна и непосредна проекција на уметниковиот внатрешен живот и духовна состојба. Оттука инкарнатот на лицето добива неприроден жолтеникав тон и духовни белези на снемоштена меланхоличност. Во нивните очи не искри радост, нивниот поглед најчесто е спуштен надолу и сугерира тажна замисленост. Се поставува прашањето на комуникација меѓу уметникот и

неговиот модел; во портретното сликарство на Томо Шијак таа ни открива определени специфичности. Шијак не може да побегне од напливот на своите емоции и затоа не си поставува задача на еден сликар аналитичар: да го изучува моделот со поистрајно внимание и задлабоченост што ќе му обезбеди поцелосна претстава за портретираната личност. Тој, напротив, умее да го долови во обликот на моделот она што може да се опфати со еден поглед, секое брзо движење и некоја незабележлива мимика на лицето што се карактеристични за личноста. Авторот не ги принудува моделите да се држат стегнато и круто, туку напротив тие седат комотно или како ќе им дојде! Тој непосредно, со брзи потези и со веќе одреден избор на бои го доловува ликот на портретираната личност често пати со мал број позирања, но и според фотографија или сеќавање (како што е тоа случај со портретот на Бошко Станковски - општествено политички работник во социјалистичкиот систем). Во насликаните портрети во кои е постигната само површна сличност, со лесно дефинирање на карактерот доаѓа до довршување со течна импастација на боената материја (со неодминливото мазнење и сјај на површината) и со жива игра на четката со што се постигнува вибрантност на насликаниот лик. Тоа воедно значи и внесување субјектив на духовната содржина во насликаниот портрет; препознатлива е дозата на "неизлечива" меланхоличност во изразот на ликовите. Се чувствува онаа специфична изолираност, патетична загледаност во себе и снемоштен меланхоличен израз во портретираните личности. Тоа се не толку пријатни ниту рамнодушни ликови, доловени со леснина и концентрирана - спонтана постапка, со нагласка на неприродниот инкарнат на лицето, на ефектите на материјата и пред сè на интуитивно постигнатата "психолошка вистина" на уметникот и уверливо предадените индивидуални црти на портретираната личност.

Томо Шијак во изработката на портрети имал различни приоди и различно расположение; на пример кога го направил "Портретот на Симон Биљановски" (од 1974 година), познатиот првоборец, тој пред себе ја имал фотографијата и направил портретен лик кој се карактеризира со тврд

академски грижливо третиран цртеж и посна фактура, извлекувајќи ги темните тонски созвучја кои веќе сами по себе сугерираат одминатост. Затоа пак, финиот лиризам избива во преден план кога ќе го наслика повторно "Портретот на синот Ѓоко" (од 1976 година). Тој е претставен во биста, на темна основа, насликан во есенски топли тонови - на окерни и црвени нијанси; поставен е во малку закосена положба кон лево со што се нагласува извесната сентиментално-романтичарска изразност на целиот лик. Наспроти оваа лирски разнежена претстава се наоѓа едно значајно дело: тоа е "Портретот на Снешка" од 1976 година. Притоа, треба да се забележи дека Томо Шијак има направено повеќе портретни ликови на својата сопруга Снежана Шијак, претставена како глава, полуфигура-портрет или пак акт-портрет. Од портретните ликови на Снешка, главно видена во една амблематична идеализирана форма, произлезе цела серија типизирани ликови, кои во својата амблематична воопштеност го претставуваат уметниковиот "идеален женски лик", ја отелотворуваат неговата претстава за женската убавина воопшто. Посебно внимание заслужува портретниот лик на Снешка претставен во 3/4 големина, или потпојасно од 1976 година. Таа е поставена во строго фронтална хиератична поза, обвиена со таинство на изолирана појавност која е на граница на идеализиран лик и во една строга и свечена меланхоличност изронува од темнината. Главното внимание е дадено на пиктуралната моделација на ликот, на мазната фактура и нестварен сјај на инкарнатот, додека фигурата и рацете се дадени во сведена форма и сумарни потези. Преодот меѓу строгата форма и темната позадина не е остар туку е направен со фини лазурни полутонови коишто го омекнуваат преодот меѓу светлиот (во потемни нијанси на жолтото) портретен лик и темната позадина насликана во темни и заситени акорди на сина, сива и зелена боја. Томо Шијак, воопшто во своето творештво, радо ја користи белата боја, како и црната боја; тој прави своевиден омаж, епифанија на белото, а на црното му дава извесна топлина, сензуалност и придушен сјај. Тоа особено е забележливо во портретите и автопортретите - така и во овој портрет на Снешка од 1976 година кој одишува со строга

елеганција и недопирлива осаменост. Притоа, неодминливи се асоцијациите на симболистичкото или сецесионистичкото сликарство од преодот на овој век но во контекст на едно лично доживување и израз, на една сопствена концепција во портретното сликарство. Токму во тоа темно во темно авторот го бара својот тембр, својот израз и содржина. Слична концепција но во мошне различно расположение е спроведена во "Портретот на д-р Кузески", кумот на Томо Шијак. Одново, тоа е нему близок човек насликан во 3/4 формат во вертикална поставеност и издвоен на монохромна неутрална позадина. Опуштените раце (покрај телото) ја потенцираат неговата вертикалност а наведнатата глава и замислениот поглед оддаваат едно специфично расположение за "проколнатите" романтичари; тој наликува на човек кому му се "сите кораби потонати". Сликаторот најмногу работел на главата, иако во сведени потези, меѓутоа облеката-темното палто и рацете се дадени во поретки и слеани стемнети бои, во сумарни речиси скицозни потези. Темно црвените тонови, но во малку посветли валери, се повторуваат и во позадината која е речиси монохромна плоштина која формира голема просторна површина зад фигурата. Притоа, нијансите на кафеави и сиви нијанси ѝ дава уште попридушена, стемнета атмосфера на сликата. Лицето е всушност средишниот "конкретен" мотив кој ги условил сите други решенија и целокупната "атмосфера" на сликата. Лицето е решено во лапидарни синтетизирачки потези со натежнати очни капаци и "симнат" поглед; на лицето, без сјај во очите, се чита меланхоличност, личноста е обземена од сопствените мисли и чувства, налик на нестварен свештеник посветен на некоја своја "религија". Портретот е соголен на својата основна форма и суштина, без никакви други украси освен превладувачкиот штимунг и духовно расположение. Основно средство е редуцирана боја и цртежот, а може да се говори за рафинирана и интелектуализирана сензуалност, едновремено сурова во својата непосредност, нежна и морбидна, опседната со идеал. Во овој портрет помалку се инсистира на индивидуалните црти и карактерот, а повеќе на извесната воопштеност, па и симболичност во претставувањето.

Во 1980 година Томо Шијак ќе го наслика "Портретот на Панче Михајлов" во манир на портретите од 1976 година. Тоа е седната фигура, во потпојасна големина, свртена косо на левата страна. Ликот е многу сличен со оригиналот (всушност портретот е направен кога моделот бил долгогодишен главен уредник на весникот "Нова Македонија"), инаку добар познаник на сликарот. Моделот е облечен во класично елегантно одело, со глава малку наведната во поза на замисленост - потенцирана со меланхолично "спуштениот" поглед. Позадината, што е вообичасно, е монохромна и неутрална и врз неа се поставува пиктуралниот релјеф на портретот, кој делува како елегантен возрасен господин од мисловна природа. Ова дело ни го потврдува мислењето засновано на примери од творештвото на Томо Шијак, дека постои варирање во природот и стилските белези, како и осцилирање во квалитетот на неговото портретно сликарство. Така, неретко рутинерското изведување на портретите значи површноост во резултатот, една сувопарна, речиси фотографска регистрација на моделот (не ретко изработени портрети според фотографија). Ако можеме да кажеме дека "Портретот на Зина Креља" (во облека на Травијата), или на Ристо Шишков се интересни примери на уметниковата "брза" техника и барокност на формата, тогаш тоа не може да се заклучи за послабите остварувања какви што се портретите на Страхил Гигов или пак за Крсте Црвенковски. Од друга страна пак, кога е заинтересиран и емотивно мотивиран уметникот знае да направи добар портрет каков што е на ќерката Арна од 1982 година, со прецизно назначен поглед, подлабок и помеланхоличен отколку што може да му прилега на младо момиче. Ликот е доближен и јасно дефиниран, помалку куклест и илустративен во цртежот. Томо Шијак во последнава деценија има направено повеќе портрети, поединечни или групни-семејни на некои познати личности кај нас и од светот (на пример првиот германски конзул во Македонија и други) во кои превладува желбата "да се види" сликарското мајсторство, да личат како "од фотографија" и да им се даде на нивните лица еден допадлив површински сјај (во мазната фактура и во изгледот). Притоа, треба да се

издвојат неколку портрети од последните години, како што се портретите на Владимир Борозанов и Владимир Величковски од 1994 година во кои авторот применил техника на брзи потези и линеарна обоена структура што на целината ѝ дава вибрантност и транспарентност. Тоа се барокизирани, флуидни портретни ликови кои делуваат и како "импресија" и како "експресија"; тие личат на оригиналот ама носат и доминантни белези на авторовиот манир. Овие портретни ликови се направени за мошне кратко време; всушност реализацијата е направена одвај за половина саат, меѓутоа не треба да се заборава на оној аспект на акумулација на наталожени доживувања и визуелни впечатоци, како и на уметниковата силна перцептивна моќ. Во овие портрети е задржана наклонетоста на авторот да создава портрети на стар-мали, и на големи деца; од една страна детските портрети носат меланхолија на постари, додека портретите на возрасни луѓе добиваат црти на детски ликови (што се гледа посебно во третирањето на малите усни и во разиграниот цртеж). Тоа го потврдува и "Портретот на Лазар Личеноски" од 1988 година, изработен како нарачка од тогашната Републичка заедница на културата на Македонија. Ликот е преземен од познатиот "Автопортрет" - сликарско ремек-дело на Личеноски од 1937 година, на кој му се додадени побели коси, понагласено руменило на образите, како и марамата околу вратот и барокизирана облека (допојасно претставен) што го прави денди "сликар од минатото", шманкан и украсен како да се појавил од некоја театарска претстава. Сликарски тој ги носи карактеристиките на неговото сликарство - сочна и стемнета тонска паста, мазна фактура и боена линеарна структура што ја разигрува формата.

Во истражувањето и обработката на портретното сликарство на Томо Шијак наидуваме на еден проблем - а тоа е проблемот на датирање. Мора да се каже дека често пати потписот на уметникот се слева, мошне нејасно, со забележаната година и ни останува според суштествените карактеристики на приодот и стилот да утврдиме во која групација, или круг на неговото сликарство припаѓа. Чести се примерите на враќање кон постар претходен

начин на обработка, што значи дека меѓу еден и друг портрет постои дистанца и од повеќе години. Сепак, можат да се утврдат, покрај одредени суштествени поврзувачки нишки, јасно заокружени периоди со препознатливи белези како и стилски поврзани целини во кои влегуваат и дела направени во различен временски период. Притоа, се издвојува и група портретни ликови кои се правени според желбите на нарачателот, допадливо и рутинерски осмислени и затоа се надвор од проблемскиот, или авторски домен, како и од вредносниот критериум воопшто.

Томо Шијак е автор и на повеќе историски портрети, особено портрети на Јосип Броз Тито, кои се решени најчесто во формат на биста или допојасно во еден реалистички идеализиран манир. Меѓутоа, постои еден исклучок: тоа е монументалната композиција "Тито јава на чело на колоната", изработена по нарачка и според песната на Владимир Назор. Композицијата е насликана на платно во 1979-80 година и тоа опфаќа површина од 2,20 x 5,60 метри. Сликата е поставена во зградата на "Пошта I" во Скопје, и се карактеризира со воопштеност и типизирање на ликовите, со една препознатлива маниристичност во третирање на фигурите, како и со забележливи недостатоци во цртежот и композицијата. Сликата е решена и како композиција на монументален фриз во кој се нагласува стемнетиот син тоналитет и извесна хероичност на претставата.

Посебно интересен блок во портретното сликарство на Томо Шијак претставува изработката на автопортрети. Својот лик, кој се труди да го направи со што поуверлива сличност, му бил честа тема на обработка; не дека не можел да има модели, туку пред сè поради една своја внатрешна потреба. Самиот уметник посведочува дека при работа на автопортретите тој не се гледал во огледало. Меѓутоа, анализата на поодделни дела ни го говори спротивното. Сепак, сето тоа не е неспоиво со изразената самољубивост во претставувањето на сопствениот лик. Така, во секој автопортрет авторот се гледа себеси како издвоена личност, со надменост во позата и еден самоуверен и прашален поглед. Главата (ретко се претставил

себеси во биста или поцелосна фигура) е во повеќето дела претставена со чувство на самосвест и со израз со кој изгледа сака да ни изјави: само моето внатрешно чувство ми изгледа вечно и единствено сигурно. Тој сака да постигне силна индивидуализација на својот лик, не толку со точно набележување на секој детаљ колку што настојува да ги извлече суштествените црти и психолошки карактеристики; тој се претставува себеси како особена личност. Што и да слика Шијак се потврдува себеси, тој креира сопствен динамизам во градењето на делото доловувајќи еден временски миг што сака "да го зароби за вечност". На тој начин се доближува до симболистичкиот начин на претставување, користејќи за тоа класична или импресионистичка сликарска техника. За да ја потенцира сопствената важност тој обично се "кадрира" од малку понизок агол на гледање со полузатворени очи (карактеристични за начинот на кој еден сликар ја гледа својата слика) кои како да му се обраќаат на гледачот со зборовите: јас ве гледам, а и вие треба да сте свесни за мојата горделивост и важност.

Томо Шијак во текот на 1955-56 година наслика неколку интересни автопортрети, што се совпаѓа со неговиот студиски престој во Париз. Едниот е изработен во акварел, во придушени и суптилни тонови, а вториот во маслена техника во кој на мошне експресивен начин е предадено личното страдање на уметникот; во неговата патетична изразност се проткајува доза на истенчена болешлива чувствителност што ќе ја најдеме и во други подоцнежни дела. Бојата е живо нанесувана, пастуозна и во бело-жолтеникави придушени акорди кои го прават неприроден инкарнатот на лицето. Претставената "глава којашто страда" може да не потсети на мотивот на Исусовите страдања, а исто така на хиперсензибилноста на еден Модилјани. Покрај неколку сјајни автопортретни минијатури, Томо Шијак го наслика и "Автопортретот со цигара" од 1958 година, во кој веќе се појавува елементот на облека (зелено палто со шамивче) како значајна компонента во креирање на својот автопортрет. Забележлива е виртуозна

реализација на ликот, со мало скратување, и со нагласка на широките површини и интензивниот колорит.

Колористичката живост многу брзо се сменува со темен хроматизам, како интимна побуда да го забележи својот лик во состојба на меланхолична болка на душата, на осаменост и тага. Постојат неколку автопортрети (глава на биста) во речиси црн тоналитет, едни во строга и крута форма, други со лирско доживување. Посебно е интересен "Автопортретот" од 1976 година насликан во едно "разнежено" расположение, речиси "до солзи"; тоа е момент на занес и на заматен поглед, со малку косо кон лево свртена глава - гест што сугерира центрифугално кружно движење. Другиот "Автопортрет" е направен во 1981 година во една строго фронтална визура и допојасно. Тој ни ги открива белезите на "противречната душевност" на авторот.

Општа конотација е дека сликарскиот автопортрет на Томо Шијак ни дава примери на "обожувачка афирмација на неговото Јас" - особено еден порано насликан "Автопортрет" (1978) во елипсоиден формат. Тој се насликал во еден класичен тонски манир, со широки површини и грижлива линеарна обработка на формата. Нагласено значење авторот ѝ дал на облеката (тој е претставен во биста) која најрепрезентативно го претставува како самољубив и елегантен градски денди. Измазнетоста на површината и педантната обработка на деталите го прават овој автопортрет покласичен во општиот "изглед".

Портретното творештво на Томо Шијак има специфични обележја, внатре во својот жанр како и во однос на главната линија на неговото уметничко творештво. Меѓу нив се поставуваат одредени поврзувачки нишки, макар што се водени од логиката на сопствената и посебна развојна линија. Имено, во контекст на фигуративното, т.е. портретно и автопортретно творештво можат да се утврдат суштествени елементи на поврзување и заемни условености. Притоа, хронологијата на настанување на делото не се поклопува секогаш и со новиот став, фаза или стилска

определба; уметникот знае да се врати на некои поранешни сознанија или приоди во зависност од барањата, затоа што значителен број портрети се правени по нарачка. Оттука, авторските белези во одделни портрети и автопортрети, што значи сообразување со одредени проблемски преокупации, јасно се одделуваат од мноштвото портрети изработени рутински или маниристички. Притоа, нарачката не мора да значи априори, или постојано прилагодување или компромис; кај Томо Шијак нарачката може да претставува поттик за авторско дело. Во неговиот приод, суштествено, препознаваме различни видови на реалистичност во претставувањето, а со тоа и различни степени на сличност со моделот. Тоа е автор кој поседува силна перцептивна моќ, но исто така којшто сака да внесе, или пак наметне сопствени белези во портретот, со неговата наклонетост да креира типизирани ликови по пат на стилизирање на формата и воопштување на цртите на портретот. Во портретното творештво на Томо Шијак разликуваме, јасно дефинирани и стилски заокружени приоди. Во најраниот класичен приод реалистичноста се потпира на некои традиционални формули и којашто во педесеттите години, но и подоцна, асимилира елементи на импресионистичкото и фовистичкото сликарство, како и одделни експресионистички решенија. Потоа следи група портретни ликови и ликови третирали во духот на линеарен стил (мек или геометриски строг), своевиден фигуративен "конструктивизам" којшто е комбиниран со сообразена пиктурална обработка - некаде подредена на цртежот, но и со свои посебни вредности. Во седумдесеттите години, во зависност од интересирањата и намерата на уметникот, се обновува покласичната реалистичност во претставувањето но во еден нов иконографски и содржински контекст, како и со рефлекси од некои поранешни приоди. Стануваат забележливи одредени симболистички настојувања, како и своевидна обнова на експресивно импресионистичката постапка која е секогаш заснована на своевидниот амалгам од линеарна и пиктурална структура.

Томо Шијак им дава пренагласен сјај (во вид на мазна фактура или многу лакирани површини) на своите портрети со што тие добиваат дотераност и малку извештачен ефект на некаков "драгоцен предмет". Таквите "мазнења" им даваат една снемоштеност и понагласена дистанцираност, извесна "хигиеничност" на неговите портретни ликови кои го носат белегот на изолирани носталгично-сентиментални и меланхолични суштества. Тоа е главниот придонес на Томо Шијак во македонското портретно и автопортретно сликарство и тоа пред сè преку одделните остварувања, главно обработени во текстот.

Секој портрет има интимен и исповеден карактер, но во делата на авторите што тука се претставени таа компонента е понагласена, со внесување на нови психолошки белези на тежина и резигнација кои произлегуваат од претрпени трауми и репресии во животот. Овие автори користат форма на академски реализам со примеси на фотореализам, но содржината што ја внесуваат во своите портрети има белези на психолошко сведоштво, или документ.

*Лена СТЕФАНОВА ТУПАРЕВА* завршила француски колеџ во Скопје, а од 1924 година го посетувала ателјето на Олга Бенсон, Французинка од руско потекло. Таа е позната по прецизно изработените цртежи на народна македонска носија. Кај неа ги научила тајните на сликарскиот занает и од тогаш датираат сликарски дела изработени во маслена и акварелна техника. Нејзиниот цртеж е мек, а тонските преоди деликатни и во придушена гама. Тоа доаѓа до израз и во портретите чија вредност ја гледаме во нагласениот интимизам и психологичост. Покрај лирски доживеаните женски портрети, како што се "Портрет на девојка" (1957), "Малинка", "Портрет на Жана" и други, Стефанова наслика и неколку експресивни, психолошки осмислени портрети. Тука мислам пред сè на исклучителниот "Автопортрет" од 1945 година, кој е мал по формат но изразува насобрана оптовареност, како во него да е сконцентриран целиот товар од минатото. Меланхоличноста до плачливост ја наоѓаме и во

подоцнежните автопортрети, едниот во маслена техника, другиот во акварел, кои делуваат помалку незавршени. Такви се и некои детски портрети во чија разнеженост се изгубила изразноста. Ако портретот на Гоце Делчев делува идеализирано, "како икона", тогаш портретот на нејзиниот сопруг, познатиот публицист Цеко Стефанов делува крајно напнато; тој е згрчен и наведнат што му ги сокрива очите, но затоа ја нагласува неговата голема грижа и мачнотија изразена на збрчканото чело, во погледот депресивно насочен надолу и подотворената уста. Портретите на Стефанова се исповедни и необични, а други мислат дека нејзините портрети "Малинка", "Гоце Делчев" и "Жана" се вдахновени од нашето фреско сликарство (*Паскал Гилевски, Куќа ѝолна со сликарство, Просветена жена, Скопје, мај, 1989*).

*Портретното сликарство на Родољуб АНАСТАСОВ* опфаќа мал број дела, но е значајно по своите достигнувања во овој специфичен жанр на македонската уметност. Овој дел од неговото творештво претставува автентично сведоштво на уметникот и за средината во која што создавал. Делата имаат модерен карактер: во нив е содржан ставот на уметникот и неговиот приод кој ни открива извесни новини во македонската портретна уметност.

Портретите и автопортретите на Анастасов се насликани во периодот кој се совпаѓа со неговиот интерес и појавата на еден вид новореалистичен приод во сликарството од 1975 година натаму. Овие дела не можат да послужат исцело како модел за разгледување на целокупниот опус на Анастасов, но затоа пак посведочуваат за некои клучни елементи од кои е изграден континуитетот на неговото творештво. А пред сè, преку нив го согледуваме односот на уметникот спрема себеси; делата имаат исповеден карактер, тие претставуваат своевиден интимен дневник кој е сообразен и ги изразува неговите актуелни ликовни интересирања.

Ако се обидеме да ги утврдиме почетоците на уметниковиот интерес за сопствениот и за човечкиот лик воопшто тогаш фактите не упатуваат на

годините поминати во издржување казна-робија, заради направен "вербален деликт". Станува збор за уметниковото прво, и со трајни последици, напнато живеење на озлогласениот Голи Оток кој "функционираше" во поранешна Југославија. Првите автопортрети настанаа кон крајот на 1964 година, период кој се совпаѓа со интересот на Анастасов за апстрактно-асоцијативниот ликовен израз. Всушност, по завршувањето на белградската Академија за ликовни уметности тој остварува серија на дела кои се вбројуваат во впечатливи остварувања во духот на енформелното сликарство, и на "апстрактниот пејзажизам". Наоѓајќи се во тешките услови на Голи Оток уметникот почувствувал потреба да го забележи (во шесте цртежи направени во декември 1964 година) сопствениот измачен лик. Тој едноставно и непосредно го исцртувал сопствениот лик, истражувајќи ги белезите на своето лице, немирно и без сожалување. Врз крупниот релјеф на ликот, кој е доближен до гледачот и со мали поместувања кон десно, лево или наназад, се втиснати трагите на едно страдање. Горниот дел на главата е пресечен со горниот раб на листот и затоа повеќе доаѓа до израз физиономијата, крупните црти на лицето и особено пробивниот поглед на очите директно вперени во гледачот. Од нив избива прашање на човек кој што е онеправдан, кој упорно бара одговор за човечката совест. На лицата, скулптурално цртани, читаме различни душевни состојби: потиштеност и резигнација, сомнеж и гнев и секогаш со израз на самосвест и самопочит, внатрешна цврстина.

Уметникот пред неколку години под една фотографија на еден од овие цртежи забележал: "времето беше запрено, со неможност за духовна концентрација. Потоа, за самите цртежи, дека се "тешко-робијашки плодови полни со третата психолошка димензија и внатрешна мирна возбуда." Тоа се зборови напишани по многу години од робијата на Голи Оток и сведочат за уметниковите нови искуства и сознанија, за некои суштествени белези на неговата природа. Непосредното регистрирање на самиот себе како субјект, во посебни услови, значело втиснување на посебни психолошки белези, на

бол и пркос, на лицето на овој уметник. Притоа, неговиот приод е спонтан, но и со користење на модерни ликовни поуки: линијата е експресивна, таа ја стилизира и испрекршува формата, која е снажна и робусна. Во цртежите се соединуваат внатрешната болка и експресивната форма: во начинот на користење на сенките се препознава влијанието на Амедео Модилјани, а во третманот на очите, носот и усните, челото, наоѓаме сродности со некои решенија на германските експресионисти (Макс Бекман и други).

Автопортретот направен на 26 декември 1964 година е карактеристичен во својата поставеност: главата на уметникот е поднаведната но очите беспопштедно и директно се насочени на гледачот. Таквиот поглед "одоздола" ќе го најдеме на подоцна направената портретна фотографија на уметникот од Марин Димески-Димес. Со таа разлика што на фотографијата не е толку изразено грчевитото притискање на горната тенка усна над долната испакната усна, како што е на цртежот.

Оваа серија цртежи се први истражувања од уметникот на сопствениот лик, направени во тешки услови на робија. Како автентично ликовно и психолошко сведоштво тие делуваат уверливо посведочувајќи за една форма на современа суровост. Овој "земјотрес" во уметниковиот живот ќе остави траги и во неговиот подоцнежен живот и творештво, особено на портретното сликарство. Во портретите и автопортретите од поново време ќе го препознаваме карактеристичниот стемнет тембр, извесниот патолошки речиси морбиден квалитет втиснат на неговото лице. И кога слика портрет на друга личност Анастасов го фокусира целото свое внимание на релјефот на лицето и телото; тој не се занимава со детали или друг декор во позадината кој би можел додатно да го артикулира расположението, поточно да го одвлече вниманието од главниот предмет. Исто така забележливи се трагите на психичка напнатост, на тивок очај својствени на уметникот, кој директно до суровост се свртува спрема суштината на портретираната личност.

Автопортретите се значаен дел во фигуративното, "новореалистично" сликарство на Родољуб Анастасов, особено од половината на

седумдесеттите години. Во нив, на еден впечатлив начин се формулирани основните белези и вредности на неговото сликарство, поврзаноста на карактеристичната двојственост на емоцијата и церебралното, и на елементите на посебното и општото - предадени на прецизен и симболичен начин. Тука ги утврдуваме најдобрите белези на еден портретист: острата перцептивност, отргнување од портретниот канон, способноста да го претвори мигновеното доживување во трајна форма и мајсторско владеење со неа. Во автопортретите на Анастасов позата е во строга функција и условеност со ликовната формулација и естетска целовитост и доживување на сопствениот лик. Сепак, уметникот е во потрага по суштествените својства на својот карактер, а неговата претстава за сопствениот лик е внатрешна интроспекција, едно интимно расположение што е предмет на срцето и умот. Всушност, овој автопортрет е прв по голооточката робија и претставува директна проекција на уметниковата актуелна психичка состојба во која се синтетизирани и сите поранешни искуства и доживевани мигови. Автопортретот е насликан според одразот на сопствениот лик во огледало, но којшто во процесот на работа е комбиниран во посложена композиција која опфаќа други ликовни елементи со кои се нагласува двојствениот карактер на делото; од една страна, како централен мотив е поставен допојасниот автопортрет а од друга страна тој се поставува во корелација со елементите кои се карактеристичен мотив за уметниковата актуелна сликарска фаза. Човечкиот лик, со своите конкретни белези е комбиниран со делови од некои рамови (прозорски, сликарски и слично) кои имаат исто така предметен карактер. Целата композиција, во сите нејзини делови дава темен тембр на доживување и на содржина; изразот на лицето, распоредот на сенките и геометриската структура во кој е вплетен допојасниот автопортрет. Лицето во својот целосен ан-фас е клучната точка во композицијата. Деталниот третман на лицето, кое од десната страна е речиси целосно во темнина, ги истакнува светлите делови на долната усна, на дел од широките ноздри и левата страна на образот, окото и челото. Сите

овие делови се предадени во една напнатост и грч, а особено очите кои се длабоко концентрирани со погледот насочен малку повисоко од нормалната визура на гледачот. Очите заедно со целата грчовита конфигурација на лицето ги изразуваат темните страсти, длабочината на човечкиот амбис. Погледот на уметникот, силниот стисок на левата рака оддаваат повеќе непријателско, отколку пријателско расположение. Целата поставеност на лицето и телото изразува здржан револт, сопрена агресивна енергија, фатена во "кафезот" на геометриската структура на сликата. Хоризонталните и вертикални форми, со неодредени предметни асоцијации, разграничуваат правоаголни површини; во горниот правоаголник е кадрирана главата на уметникот, а хоризонталните пруги на маицата со кратки ракави во која е облечен го потенцираат хоризонталниот мотив - пруги кои претставуваат некој вид преграда поставена пред градите на уметникот. Пругите на маицата не потсетуваат на еден од карактеристичните мотиви во сликите на Анастасов создадени во 1969 година, но и подоцна. Вертикално поставената полуфигура кон десната страна на сликата е во втор план и единственото излегување во прв план е направено со протнување на левата гола рака и цврсто дофаќање на вертикалната рамка-греда. Благата светлина доаѓа од левата страна така што било можно десната рака на уметникот да биде "заменета", или да стане "невидлива", поточно сугерирана со нагласената вертикална форма. Во таквата поставеност на композицијата има нешто од филмското кадрирање.

Анастасов црта со ригорозна точност и притоа ги сака извесните посебности и неправилности во сопствениот лик; тој не сака да се допадне, туку пред сè јасно да ја дефинира својата позиција, во еден психолошки силен израз. Цртежот е силно изразен, а валерските односи се строги и точни, со мошне суптилни преоди во моделирањето на формите. Неговиот цртеж, и неговата боја - во карактеристичните бели, кафеаво-жолтеникави и сиви нијанси, не се априорни во однос на надворешната реалност; тие се всушност сообразени со визуелната стварност и се вистински функционални

и во однос на внатрешната човекова реалност. Уметникот се придржува строго кон реалистичкото претставување, особено во третманот на ликот и раката (кои се сменуваат со поапстрактните решенија од геометриската структура), меѓутоа го наметнува мошне сигурно и уверливо својот тембр кој е вистински медиум и средство на неговиот израз, ликовен и психолошки; боената материја е нанесувана во тенки слоеви, таа има посна и мазна фактура со нагласка на рафинираните светло-темни преоди и партии. Највпечатлив е релјефот на главата и неговата силна психолошка артикулација; доближеноста на ликот, кој како да се втурнува и го напаѓа гледачот, и неговата едновремена попреченост да ја помине преградата, создаваат впечаток на тегобност но и изразена внатрешна сила која сигурно го контролира бесот или пркосот. На уметниковото лице читаме поминати ужаси и силна желба да посведочи за својот протест; мускулестата рака и цврстиот фат на вретенестите прсти му припаѓаат на лицето, на неговиот "внатрешен облик", поточно ја следат грчовитоста на лицето и на тој начин му даваат единствено значење на движењето. Анастасов му дава големо значење на видениот факт, во случајов на огледалниот одраз на сопствениот лик но тој проникнува и во своето внатрешно лице - соединувајќи го физичкото и духовното. Полноста на формата оди заедно со силната напнатост во изразот, а грозничавиот поглед како да е упатен од некој темен дел на неговото битие. Тој се покажува од една страна чувствителен, од друга тврд и затворен, самоироничен, тој е бунтовен но и помирлив. На ова место треба да се потсетиме на една забелешка на Вера Хорват Пинтаркиќ запишана по повод автопортретите на хрватскиот сликар Мирослав Краљевиќ: за "двозначноста во изгледот" и за определеното "поместување од надворешниот изглед во ,внатрешна' слика". Уметниковата способност е прецизно да го исцрта ликот, но исто така проникливо да го долови внатрешниот психолошки лик, својот или на портретираната личност. Ликовното решение и психолошката содржина на "Автопортретот" од 1975 година на Родољуб Анастасов ни овозможува да направиме аналогија со

делото "Автопортрет со црвена марама" од 1917 на Макс Бекман. Покрај евидентните посебности, паѓаат во очи сличности во неколку битни аспекти: поставување на крупната полуфигура кон десната страна на сликата, давање значење на движењето на раката, која го дополнува карактерот на ликот, геометриското разрешување на просторот и вознемиреноста на личноста во тој затворен, стеснет простор. Токму таа сила на психолошкиот израз, тегобноста на човекот во нашето време претставена на сопствениот лик, и сообразена со личното искуство ги прави овие две дела блиски. Родољуб Анастасов, кој се соочил со вистинската состојба на работите - тогаш и сега, го направи возможно своето безмилосно откривање на душата. Ова дело ја отсликува во исто време дистанцата, но и желбата да се комуницира со сите негови сомнежи, страхувања и храбрости. Во секој случај евидентна е неговата потреба, дури сурово, да ги забележи своите сопствени кризи, да ја вообличи, кодира сопствената страст. Ова платно сведочи дека сликарот не може да се задоволи само со неосредноста на претставага туку напротив дека се обидел да симболизира една општа состојба на денешниот човек, чиј живот е многу често исполнет со страхувања и фрустрации. И ова платно можеме да го гледаме како начин да се отстранат тие страхувања. Цртежот е сигурен и цврст, суптилен, а бојата е рафинирана и сведена на блиски тонски вредности. Ваквите белези претставуваат добра основа и средство за да се истакнат обликувачките и психолошки белези на овој автопортрет; нагласката не е толку на изразот на чудење или самосожалување колку на пркос и на револт, на исправеното, нелесно достоинствено држење. За сликата "Автопортрет" од 1975 година Анастасов ја доби големата награда на изложбата "Југословенски портрет" во Тузла.

Во 1978 година Анастасов го завршува вториот "Автопортрет" кој е покомплексно замислен. Форматот на сликата е нагласена вертикала, а во стеснетиот простор е поставена крупната фигура на уметникот, малку поместена кон левата страна. Затоа, дел од десната рака на уметникот е пресечена со рамот на сликата којшто го нагласува необичниот висок

стеснет формат на сликата. Избраниот вертикален формат ја диктирал всушност композицијата на сликата. Делото е составено од три делови, кои се меѓусебно поврзани и се дополнуваат со своите различни иконографски и содржински значења. Уметникот, како резултат на новите сознанија си поставил сложена задача: да направи автопортрет во кој ќе ги соедини различните, но комплементарни компоненти во една целина којашто на поинаков, или нов начин ќе ја интерпретира оваа тема. На тој начин се дефинира и новиот однос на авторот спрема себе. Автопортретот е студија во која речиси нема непосредност, туку пред сè една ригорозна точна и суптилна обработка која е посвојствена на церебралниот приод. Ако од "Автопортретот" од 1975 година можеме непосредно да го почувствуваме гласот - "Ќе ви покажам јас сега" (мислејќи на присутниот бес на уметникот спрема своите осудители) тогаш од аналитички осмислениот "Автопортрет" од 1979 година повторно ја утврдуваме опсесивната тема: тегобната исправеност на уметникот пред нечие претечко присуство, или пред светлина која треба да изнуди некој одговор, да биде ново измачувачко искушение. Авторот тука се решил на непосреден израз, но и посреден исказ, поврзувајќи го тактилното чувство, емоцијата и речиси документаристичкото претставување. Оваа своја "осуденичка" поза уметникот ќе ја "замаскира" со одреден свој концептуален приод. Тој ќе придонесе за извесно смирување и непатетичност но претставувањето на содржините. Сепак, превладувачкото чувство е она на драматизмот, на извесна придрушена тага и празнина. Психолошка експресија, всушност се утврдува во три делови, се исчитува низ три предметни кода. Телото на уметникот, претставено од малку пониска визура, го зафаќа средишниот макар што не и најголем дел од сликата. Во држењето на телото, поточно на уметниковото торзо и квалитетот во доловувањето на "супстанцата на ткивото" авторот ја открива својата чувствителност за сетилните факти. Тоа е тело на средовечен човек, со сите оние карактеристични заоблувања и здебелувања. Телото е насликано во супериорна техника, доловено е во

неговата вибрантна живост. Со една перцептивна јасност сликарот ја претставил контурата, со една просирна расгредперена аура што континуирано ја опфаќа и главата. Телото сугерира придвиженост, особено со поткренатите раце, а пак начинот на осветлување сугерира исто така поместуван извор на светлина кој фрла една потемна сенка на десната страна од ликот и друга помала од левата страна. Со сликањето на телото уметникот го потврдува својот став на игнорирање на било каква идеализација во претставувањето, давајќи акцент на објективноста и јасноста на визијата. Во оваа слика, која претставува своевидна самоаналитичка снимка, се сретнуваат суровото и нежното, надмоќноста на самосвесна личност и ранлива придушена болка, со една стемнета мисла. Сетилноста, или "конкретноста" на телото се поврзува со идејата на имперсонализација на ликот; ликот на уметникот е фатен (како со чувствителен фиксиран објектив) во момент на сопрено брзо движење кога се бришат конкретните црти на ликот и тој се обезличува, станува модерна "инсинуирачка" маска. Тоа е "слика" на една душевна напнатост, поттикната од поривот да се обезличи, прикрие себе наспроти исто така силната потреба (мазохистички) да се втурне пред погледите на набљудувачот. Психолошки осмислениот анти-автопортрет го покажува отпорот кон дефинирањето на "храбрите херои" и навлегува во просторот на "ноќните мори". Јасно изразениот психолошки мотив е вообличен со употреба на искуството на фотографијата. Тонските валери применети на доловувањето на тактилните вредности на телото се пренесени и на ликот, а тоа значи: воедначена изработка на боената материја, придушена тонска скала од кафеави до окерно-сивкасти и белузлави тонови. Целата композиција, и нејзината изразна сила, се базира на едно претечко доживување, вознемиреност која е внатрешна мотивираност, но исто така може да биде мотивирана и од некој надворешен настан. Симболичноста на оваа претстава е комбинирани со еден вид документаристички предаден автопортрет-портрет на уметникот. Имено, рацете држат платно на кое е

отсликан портретот на уметникот што наликува на забавено филмско расчленување на сопствениот лик (модулиран од наборите на ткаенината). Платното затскрива, но и дополнува, а ликот врз него посведочува за посредно остварена идентификација: преку едно сериско умножување на разни делови на уметниковиот лик, оној лик што го нацрта самиот уметник на робија, (а подоцна направи сличен портрет на уметникот фотографот Марин Димески-Димес). Тоа се десет автопортрети во кои само очите се појавуваат во секој од нив. Тактилните вредности на телото, остварени со меките преоди на светлината му даваат волуминозност, материјална и просторна присутност. Мајсторската моделација не потсетува на мислата на Леонардо да Винчи, запишана во "Трактатот за сликарството" - дека "моделацијата е душа на сликарството". Претставувањето на голото тело го разбираме како предизвик и лична слобода на уметникот, со извесни еротски импликации. При тоа, значајно е чувството за процес на менување на телото и душата. Уверливата тактилноста на ова голо тело не потсетува на други слични решенија од порано (на пример на "Автопортрет со чаша" од 1907 година на германскиот експресионист Ловис Коринт), меѓутоа постои значителна различност во поглед на контекстот во кој се поставува тоа голо тело. "Автопортретот" од 1979 година на Анастасов сведочи за уметниковиот однос спрема самиот себе и за неговата вештина да вообличува претстави во согласност со својот сликарски јазик. Во доживувањето на придушените тонови (главно на кафеавата боја) и од самото устројство на делото произлегува некоја вознемирувачка енергија, извесна напнатост меѓу повлеченоста и нападноста, доближеноста и на двата плана кон гледачот и едновремено дистанцираност во психолошка смисла. Платното што го држат рацете (исто така пресечено со левиот раб на сликата) го покрива долниот дел на голото тело и е носител на сосем конкретен лик, во еден сукцесивен след што го потенцира филмскиот ефект на сугерирано движење и кадрирање на деловите на композицијата. Телото е речиси доближено до рамната и монохромна видна површина која

придонесува да се истакне крупниот волумен на фигурата. Просторот е стеснет, а цртежот е надополнет со бојата, во нејзините бледожолти вредности; материјата на бојата е разлеана во одмерени широки и покривни површини, таа е степенувана и добива мазна текстура, која се менува некаде со видливи траги на четката. Сликарот ја мазни, ја гали површината на грижливо нанесуваната боена материја, која има стемнет тембр. Ако може да му се забележи на ова сликарство извесна строгост и тврдост во обработката, тогаш може да се истакне способноста да создаде сопствена просторна замисла (на извесен начин фотографско чувствување на просторот). Вродената склоност на цртање поединости и за вредностите на предметното, се надополнува со потребата да ја изрази емоцијата, наблицните внатрешни судири и фрустрации притоа потенцирајќи ги "грдите знаци" како една од карактеристиките на новиот, современ сензибилитет. Анастасов сигурно ги поставува елементите во сликарската композиција, секој негов дел е стегнат за да се изрази што посилно, набивајќи го со енергија секој дел и предмет во делото. Тој го сака менувањето на превладувачките мазни слоеви боја. Промислувањето на композицијата оди до таму што поредокот и односите во неа би можеле речиси и нумерички да се изразат.

Комбинирањето на мотивот на обезличување со расчленета композиција со прецизно претставениот лик на авторот не потсетува на стариот образец на сакрален мотив, што значи да се биде во "потрага по сопствениот идентитет". Тоа оди со длабоката вознемиреност на телото и душата, низ еден јасно вообличен симбол на комплексната криза на индивидуата, која е оневозможувана и раскршена. Ваквото симболично претставување на двојственоста е надополнето со своевидна "иконографска реминисценција на еден детаљ од легендата за Христовото страдање", меѓутоа со "потсетување на некои модерни композициони шеми: од Дишан и футуристите наваму" (*Борис Пејковски, За делото на Родољуб Анастасов меѓу 1972-1984, Ликовна уметност, 10-11, Скопје, 1985*). Анастасов го откри

телото, како знак на својот идентитет и присуство, претставувајќи го во крупен волумен блиско до видот но и до чувството за допир. Сопствениот лик уметникот го фиксирал во момент на движење кога се бришат индивидуалните црти, симболизирајќи на тој начин длабока вознемиреност. За да го потврди сопствениот идентитет тој прибегнува кон едно необично решение: долниот потпојасен дел од своето тело тој го сокрива со платно врз кое се насликани десет портрети-автопортрети кои се откриени само делумно и на кои само очите се постојано присутни и така умножени ја засилуваат директната загледаност во набљудувачот. Тој поглед, во кој има траги на огорченост и жолчност поради несреќната судбина, сега малку посложено претставен, постојано не следи и опоменува. Всушност, на интимното чувство на огорченост сега му е дадено општо симболично значење. Показана е висока свест за двојственост и контрапункт на значења, за еден вид нова анаморфоза која е дел од модерната хуманост. Изолираната фигура, во еден сосем стеснет простор со вешто распоредени ефекти на светлина и сенки ја потенцира осаменоста и отуѓеноста, фотографското чувство на простор и над сè оној карактеристичен за уметникот егзистенцијален екстракт, многу близок до денешниот човек.

Трето значајно дело е "Автопортрет со птица" насликан во 1985 година. Тој донесува нова духовна содржина и порафиниран, посреден начин на претставување на уметниковиот лик. Уметниковиот автопортрет добива нови елементи и значења: уметниковата фигура и во ова дело не е целосно претставена; тој се гледа во профил и само делумно, како да е седнат на некое мало столче коешто си го замислуваме во продолжение на цртежот. Наместо во гледачот уметниковиот поглед сега е свртен кон пилето кое е клучен мотив во делото. Форматот на хартијата е правоаголен и во висина е поставен, а целата композиција на настелот-слика е разрешувана во геометриски правилни соодноси. Полуфигурата на автопортретот ја почитува вертикалната правоаголна форма на сликата, а кафезот за птицата, поставен во левиот агол на композицијата има форма на

правоаголна кутија. Во структурата на делото распознаваме линии на два триаголника, едниот помал, другиот поголем: поголемиот е повлечен од врвот на главата на уметникот и од нозете кон левиот агол на кафезот, чија лева страна е пресечена од листот хартија, а помалиот е формиран од замислените линии на рацете и главата и одат до пилето кое стои на показалецот од десната рака на уметникот. Високиот степен на духовна концентрација сугериран е со кружно фокусираната светлина која е поместена од десната страна на пилето и го опфаќа најголемиот дел од уметниковиот профил. Сепак, цртежот на профилот е мошне ригорозно спроведен, со речиси фотореалистичка прецизност, но со голема суптилност и деликатни преоди на светлината и засенчените делови. Во секој дел на цртежот линеарната структура е густа и хомогена, така што само со поголемо внимание се распознаваат кратките линеарни потези. Оттука произлегува оној впечаток на слика, карактеристичен за цртежите во пастел и моливи во боја, или пак за акварелите на Анастасов. Мотивот на светлина ѝ дава посебна одуховеност на "сцената" која е нем дијалог меѓу сликарот и пилето. Тоа е лирски мотив кој во својата оформеност на икониичните знаци добива и други суптилни значења и сублимирани содржини. Всушност, минатото повторно проговорило низ потсвеста на уметникот: ликовно вообличените предмети и нивните определени соодноси претставуваат знаци на една внатрешна вознемиреност и неразрешена дилема за слободата и неслободата (за што сведочи и домашниот џемпер со кратки ракави во што е облечен уметникот). Интимизмот на оваа случка, и покрај сета своја реалистичност, се преобразува творечки во духовно повисока стварност, давајќи му значење на несекојдневна свеченост на обичното. Авторот, зад кој веќе стои повеќегодишно практикување на јога вежби и соодветна исхрана, со супериорност влегува во повисоки духовни сфери. Тоа е всушност надоградба на неговата силна творечка природа која му овозможи да ги надмине животните незгоди. Оттука целата "сцена" е проткаена со светлина која има различен интензитет и од која е создадена надреалноста

на претставата. Сликарот во овој автопортрет спровел суптилна замисла; тој нема потреба повеќе да им се обраќа на луѓето и како да ни вели: позначаен ми е сега дијалогот со пилето! Кафезот, поставен во долниот лев агол е празен и затворен, спиритуализиран со сопствено поле на светлина; се повторува стариот мотив на решетки - сега во мала форма на кафе - или затвор кој е нешто веќе одамна минато. Пилето со отворено клунче реагира на дигнатиот прст-показалецот на левата рака на уметникот; пилето е слободно и како да ја отелотворува двојствената природа на уметникот, поточно неговото второ Јас во метафора на човечката слобода едновременно и на неговата отуѓеност. Дигнатиот прст го свртува вниманието на една друга стварност, стварноста на светлината, на духот и таинственоста, кон илконските духовни простори. Значи, специфичната повлеченост во себе, односно интроспективноста на уметникот не ја оневозможила комуникацијата, туку напротив тука е остварена на повисоко духовно рамниште. Цртежот-слика не привлекува со совршената техника, со рафинираните тонски преоди, со сигурната моделирација на формата, пластично и живо доловената "реалистичност" на мотивот. Ова дело навистина претставува една одредена стварност, или пак ја сугерира таа стварност но во истиот миг содржи и некаква длабока структура на некаков дел од вистината, на одредена духовна суштина или на имагинарното. Во овој автопортрет уметникот достигнал висок степен на самосвест и на продуктивеност со што се наоѓа над-стварноста и му се отвораат суверените простори на духовното, настојувајќи да ја долови духовноста на "конкретниот" свет.

Овие три значајни автопортрети, кои сведочат за еволуција во изразно психолошка смисла, инсистираат всушност на една вознемиреност, откриена и латентна. Оттука произлегува одредена доза на таинственост која што е сугерирана како пукнатина што ја нагризува личноста и ја обојува со извесен иреализам и му наложува одреден тонски третман, ригорозно и доследно спроведуван од којшто е составен еден не-индиферентен свет и се

конституира една сосем лична вистина. Притоа, начинот на кој го интерпретира лицето, ставовите и поставеноста на автопортретите јасно ни дава до знаење дека Анастасов не ги направил за да бидат одобрувани туку за да посведочи за одредени психолошки состојби, да ја претстави сопствената интимна драма како и своите актуелни уметнички преокупации. Анастасов е пластичен, тој поседува чувство за тактилност на претставувањето настојувајќи што поуверливо да ја предаде својата емоција или доживување, како и да ѝ даде на својата замисла соодветен ликовно-естетски и психолошки контекст. Неговото доживување на сопствениот лик, или на стварноста има проширени граници, но сепак: класичната постапка (техничка и вообличувачка) не значи конвенционално гледање на ликот туку претставува настојување да се пронајде нова сугестија на сопствениот човечки лик. Анастасов настојува да понуди сликарско гледање на поцелосниот човек и затоа е близок, покрај врските со фотографијата, до денешниот поим на реализам којшто опфаќа извесни концептуални и надреални барања. Сите елементи во сликата се осмислени низ една внатрешна поврзаност. Автопортретното творештво на Родољуб Анастасов добива посебни белези во неговите фигуративни композиции на историски теми. Настанувањето на ваков вид групен портрет е врзано со општествена нарачка, а многу поретко приватна. По ослободувањето од 1945 година се појавуваа конкурси и се организираа изложби на дела со историска тематика, портрети и композиции. Овој вид ликовно творештво беше негуван по повод одредени годишнини од историски настани од поблиското или подалечното историско револуционерно минато, какви што се Илинденското востание, Народноослободителната борба и други. На Анастасов, како и на другите значајни уметници, зададената тема не им пречеше како предизвик да ја интерпретираат неа на свој начин, со средствата на својот ликовен јазик. Затоа можеме веднаш да го препознаеме реалистичниот приод на овој уметник, со сигурниот цртеж кој ги респектира деталите и со деликатната тонска и светло-темна моделација на формата. Во сите историски композиции тој си поставил сложена задача: прво, низ точен

опис да постигне сличност со историската личност и секако да разреши композиција која е составена од повеќе фигури. Притоа, значајно е да се потсетиме дека портретите на историските личности се изработени според некоја сочувана, карактеристична фотографија. Личноста ја препознаваме многу лесно зошто фотографиите се често користени и публикувани. Во тој случај не може да се говори за вистински реалистичка сличност и затоа сите портретни ликови имаат рамноправно место во сликарската композиција. Анастасов сепак не останува на "ропско копирање" на портретните ликови од фотографија. Тој изработува бисти, полуфигури или цели фигури според друг модел а надворешниот аспект на портретниот лик го збогатува со еден внатрешен живот кој е израз на уметниковата емоција и доживување. Задржани се битните црти на ликот од фотографијата, што значи да се спроведе извесен "објективизам" во портретирањето. Меѓутоа, уметниковата субјективна интервенција се забележува во внесувањето на некои одвај забележливи автопортретни црти во портретниот лик на историската личност, и пред сè во внесувањето на сопствени психолошки карактеристики во него. Уметникот низ поставеноста или начинот на држење, со костимите и типизацијата на ликовите евоцира една историска стварност. Тој, со неговата портретна надареност може уверливо да ни ја открие епохата, иако не му е современа. Историските личности, без оглед дали се претставени ан-фас, или завртени на страна по правило гледаат директно во гледачот, и тоа ги прави изолирани еден од друг. Таквата поставеност, особено побледо насликаниот инкарнат и малите, само некаде спроведени "замаглувања" околу ликовите прави нив да ги доживуваме како минатост и ни се обраќаат од некоја историска епоха. Тие претставуваат сведоци на едно време, додека вкомпонираниот автопортрет на уметникот се izdelува според неколку елементи: тој е насликан според жив модел, што значи понепосредно, потоа гледа на страна и со живо внимание како да присуствува на важен настан. Уметникот се идентификува со улогата на насликаните личности: тој е рамноправно поставен со другите личности, кои сепак дискретно создаваат "круг" што го изолира автопортретот од другите

насликани портретни ликови. Платното "Заточениците од Диар Бекир", од 1968 година, е прв забележителен пример. Тоа е композиција од четири, пирамидално распоредени портретни ликови, а средниот од нив има автопортретни црти. Оваа група заедно со вертикалната фигура на турскиот стражар од десната страна е насликана во кафеави и црвени тонови, со строг распоред на мазната и енформелна структура на бојата. Оваа фигуративна композиција е видена од малку подигната визура со што уметникот можел да им даде поекспресивно значење на ликовите, низ третманот на бојата, светло-темните делови и посебно на очите. Портретните ликови имаат индивидуализирани црти, и како затвореници ја носат уметниковата психичка тежина, и затоа на нивните лица читаме неизвесност и безнадежност, трагови на согорен трагизам. Уметниковиот лик се наоѓа меѓу тие страдалници, тој сочувствува, поточно ја дели својата (голооточка робија) со нивната трагедија (на македонските осуденици кои во 1903 година од турскиот аскер биле пренесени со многу тешкотии преку пустинските предели во Мала Азија, до затворот во Диар Бекир). Постојат фотографии на солунскиот и битолскиот затвор од тоа време кои му користеле на уметникот, но тој создал сликарско дело со многу лични белези. Така, се издвојува психолошката продлабоченост на портретните ликови, изработени по примерот на Рембрант, потоа композициското решение кое подразбира одреден вид фотографско кадрирање; меѓу другото се појавува мотивот на вертикални затворски решетки - еден од лајтмотивите во неговото творештво. Темата на преден и заден план, што значи надворешен и внатрешен простор заедно со контрапунктот на вертикални и хоризонтални линии ќе биде развивана и во подоцнежното творештво на Анастасов. Портретните полуфигури, или бисти имаат нагласена контура, потенцирана и затоа што е поставена на жолто окерна основа, што од своја страна асоцира на дел од пустинските предели на Мала Азија. Втора значајна фигуративна композиција, во која е вметнат автопортретниот лик на уметникот е големото по формат платно "Епопеја на Ножот" од 1971 година. Повторно се работи за сликарско преведување на историски настан

според сочувана оригинална фотографија. Црно-белата фотографија е повод, и главна визуелна предлошка според чија основна структура авторот презел креирање на сликарска композиција на која се истакнати индивидуалните барања. Мотивот, регистриран на автентична фотографија и на платното насликано според неа се состои од голи тела - всушност масакрирани македонски борци (припадници на востанички, анархистички расположени чети) од страна на побројниот турски башибозук. Тоа се случило, како што забележува историјата, на врвот Ножот, кој се наоѓа на планината Бабуна, на 14 јули 1907 година. Доловен е моментот кога македонските борци извршиле колективно самоубиство расфрлени на ридот, трагичен чин пред кој и непријателот останал вчудовиден. Уметникот во својата работа тргнал од основните контури на мотивот, од неговите јасно читливи белези и назначувања; тој ја задржал основната композициска шема од фотографијата, но на платното ја доближил глетката до набљудувачот. Претставување голи тела барало добро познавање на човечката анатомија и уверливо доловување на мртви тела. Затоа уметникот презел несекојдневен чекор: направил повеќе студии на трупови во салите на Судска медицина во Скопје. Тоа до сега го направил уште еден македонски уметник - сликарот Владимир Георгиевски со поинакви или различни креативни намери. Во платното на Анастасов се вкомпонирани поголем број голи тела-вкочанети трупови, со пресечени грклани и слично. Акцент е даден на цртежот, со рафинирана тонска моделација и ефектно распоредени партии на светлина и темнина. И во ова дело е користена карактеристичната колористичка гама на Анастасов, а тоа се разните кафеави, жолти, како и зелени, сиви и црвени тонови со нагласување на грозоморноста на претставата. Во таа ридеста маса мртви трупови уметникот се насликал и себеси - во долниот лев агол на композицијата, во биста или полуакт свртен надолу. Дел од челото е пресечен со долната рамка на сликата, а на неговиот лик е насликана тенка округла брадичка, што во тие години ја имал уметникот. Горниот дел на композицијата е составен од група на шест фигури - жени и мајки кои се исправени, завиени во црно и со свеќи во рацете. Сивата грозоморност на

мртвите трупови и овој компактен фриз од фигури во црно, строго фронтално поставени ја прават драматичноста на оваа слика. Контрастирани се живите лица на жените и мајките, на кои се чита болка и жалост, и лицата на убиените кои го имаат добиено вкочанетото студенило и изгледот на смирена маска на мртви луѓе. Женските фигури се третираани во стилизирани форми и со сумарни потези редуцирана боја, нанесувана во поретки намази. Затоа пак фигурите во долниот дел на композицијата се обработени со суптилна тонска моделација, во попридушена гама бои, и со понагласена студиозност во третирање на деталите. Силниот контраст на композицијата, нејзиниот стемнет општ тон е ублажен со звукот на жолто-портокаловата позадина, која што ни сугерира мугра, раѓање на нов ден или пак надеж. Сепак, превладува впечатокот на еден вид колективна Пиета, на една помалку сценичко претставена "свечена тажачка" која има еден локален тон, но едновремено и општо симболично значење. Силните контрасти и драматизмот не потсетуваат на некои историски композиции, на пример на романтичарскиот "Сплав Медуза" од Теодор Жерико, или пак на некои рембрантовски или каравацовски решенија. Автопортретот на уметникот според малку издолжените извиени форми и неговата бледа тоналност ме потсетува на шпанскиот сликар Ел Греко. Токму со овие елементи композицијата на Анастасов се разликува од фотографијата, а се афирмира како специфична ликовна творба со посебни белези, содржини и значења. Автопортретниот полуакт се втопува во масата голи трупови, меѓутоа со повнимателен поглед може да се почувствува дека е создадена пожива претстава на ликот на уметникот, со доза на самосвест изразена на полуотворената уста и впечатокот на лесен сон на целото лице.

Човечката фигура за Анастасов е постојан предизвик и главен субјект во неговото творештво. Освен, се разбира во краткотрајниот, но со мошне вредни остварувања исполнет период на енформелното сликарство. Неговото дело секогаш е детерминирано од вредностите на цртежот и тонската моделација и валерските односи. Неговото дело, филозофски кажано, открива една автобиографски осмислена визија кон човечкото

искуство како борба, помеѓу архетипските сили на спротивставување: меѓу разумот и инстинктот, меѓу редот и хаосот. Низ автопортретите, како и во некои други портрети Анастасов ги открива сопствените внатрешни конфликти, детерминирани од неговите искуства, односно автобиографски импулси. Неговите слики и цртежи, поединечни автопортрети и автопортрети во некоја групна портретна композиција ни откриваат психолошки комплексности, драматизам на едно лично искуство, но сепак со еден лиризам кој ги ублажува "темните страсти". Делата на овој уметник јасно се проткајуваат со животот, тие во себе ги спојуваат обичните факти со повисоките настојувања, односно внатрешните доживувања и метафизичкото. Анастасов со ова дело не потсети на еден трагичен настан од македонската историја, давајќи му општи белези и значења; во најново време сведоци сме на многу примери на колективни катастрофи. Темата на пропаст и уништување ја обработувале повеќе современи уметници, во зависност од нивните барања и творечки приоди, од средините во кои работат. Еден од нив е и американскиот сликар Гудман кој го наслика големото платно "Спектакл" во 1993-95 година. Сличноста на основната тема е евидентна: претставување на маса натрупани мртви трупови-актови насликани во сиво. Централниот мотив е препознатлив кај обајцата автори, меѓутоа значењата и содржинските конотации се многу различни. За делото на Анастасов може да се говори за претставување на човечка катастрофа "сама за себе", поточно за трагичен настан од нововековната национална историја; тоа платно е евокација, со општи симболични значења. Дотогаш Гудман воспоставува друг однос спрема мотивот; тој ги контрастира сиво насликаните трупови со живите фигури насликани со јарки бои - од лево е фигурата на камерманот, врз труповите лежи љубовен пар кој општи и во преден план се маж и жена кои стојат заедно "изгледајќи глупаво развеселени како да позираат за фотографија пред статуата на слободата". Платното на Анастасов посведочува и опоменува, сака да предизвика или да ја рабуди човековата совест и морал, да не вознемири. Во делото пак на

Гудман доаѓа до израз бесчувствителноста на современиот човек пред вакви сцени на ужас, претставувањето на цинизмот во начинот на кој живите се однесуваат спрема ваков вид на "сцени". Затоа со право се забележува дека "тие (луѓето) и не се потполно заборавни за пропаста, тие се хранат од неа, користејќи ја за профит или за порнографски уживања" (*Ken Johnson, Portraits and portrents, in Art in America, september, 1996*).

Автопортретниот лик на Анастасов е насликан уште на една композиција: платното наречено "Македонија" е насликано за конкурсот распишан од Македонската академија на науките и уметностите 1976 година во Скопје. Композицијата е фигуративна и поделена на три тематски целини меѓусебно поврзани: претставени се портретни ликови на револуционери и настани од Илинденското востание 1903 година, од Народноослободителната војна и од периодот по ослободувањето. Во средишниот дел на сликата, а како карактеристичен мотив на уметниковите актуелни интересирања е вкомпирирана структура на вертикални линии и форми омекнати со магличести преоди. Во тоа треперење дискретно се оцртува картата на Македонија, а од флуидните рабови се појавуваат делови или цели фигури на илинденски комити. Токму во централниот дел на композицијата е насликана кружна форма-медалјон, а во него се наоѓаат група луѓе кои со својата поставеност и колорит во црвена и оранжова гама ја симболизираат слободата и младоста. Платното е поделено на тематски "парцели" така што композицијата долу лево е посветена на Илинденското востание. Во тој дел се претставени шест "слики" со портретни ликови на револуционери како што се Димо Хаџи Димов, Јане Сандански, Питу Гули и други, изработени според подобрите сочувани фотографии од почетокот на овој век. Погледите на овие познати личности, без оглед на нивната поставеност - анфас или свртени косо на страна, гледаат право во набљудувачот. Некои пак востаници од групата гледаат малку надолу, или во правец на десната страна, како што тоа го прави Јане Сандански, а меѓу другите и нашиот уметник. Тој е претставен гологлав, оќелавен и со елипсоидна брадичка и

мустаќи. Како и другите тој носи комитска облека и реденица куршуми, покажувајќи пожив поглед за разлика од другите ликови. Имено, автопортретот на уметникот се диференцира според неколку елементи: околу неговиот лик се правилно групирани ликовите на револуционерите, цртите на лицето се појасно дефинирани и индивидуализирани, а погледот му е поприсутен и поживо насочен косо кон левата страна на платното. Мотивот на магличесто облаче кое има неодредени и променливи меки форми има улога на поврзување и на евоцирање на одредена минатост на претставените ликови и теми. Така, темата на Илинденското востание е поврзана со горната композиција, која е исто така поделена на шест делови, со фигуративна тема на демонстрации и почеток на Втората светска војна (толпа луѓе кои носат пароли и оружје итн.). Во овој дел на сликата се вкомпонирани, како смирен ритмизиран контрапункт со правилните форми на паролите и оружјето, хоризонтални геометриски линии кои потсетуваат на стилизирани форми на ролетни и слично на тоа. На целата површина на платното се насликани 124 портретни ликови и фигури кои со карактеристиките на облеката, белезите на темите и начинот на нивното обработување ни евоцираат едно историско минато, макар што треба да се забележи дека тоа го постигнува со нагласка и на илустративно-документаристичките содржини.

Автопортретите на Родољуб Анастасов имаат јасни автобиографски белези и нагласен психолошки карактер. Неговите портрети, кои се повеќето направени како општествена нарачка, се интимно мотивирани и со искрена заинтересираност за личноста; тие носат извесни автобиографски белези, со низа психолошки нијанси кога се работи за блиски личности.

Уметниковите автопортрети соединуваат мисла и емоција; кога го издвојува сопствениот лик авторот не вознемирува и изразува пркос против понижувањата на неговите затворачи, а кога се наоѓа во група заедно со Димо Хаџи Димов, Јане Сандански и други тој е воден од искрен сентимент кон својот народ и својата земја. Автопортретот ни го открива уметникот

како субјект, *par excellence*, кој се вцарува во нас; тој изразува лична состојба, конвулзии на душата и со горделива дрскост остварува дијалог со гледачот. Неговото напнато лице значи не-индиферентен и отворен акт на осуда, изразува несфатеност од луѓето отелотворувајќи ја модерната идеја за "осамен и намачен гениј". Платната со историска тематика се мозаични композиции од видот на портретен жанр кој вклучува цела група востаници и револуционери и меѓу нив автопортретот на уметникот. Неговите црти се поиндивидуализирани, но се појавува во улога на соборец и приврзаник на идејата за слобода на својот народ. Портретните ликови и автопортретот се групирани околу заедничката идеја не толку со израз на некаква романтичарска реторичност туку повеќе како омаж или интимен албум на историска тема. Тоа е собир на избрани но и на анонимни лица, при што се подвлекува значењето на идејата, историскиот фон и композицијата на делото, неговото евокативно значење.

И во портретите, работени според фотографија, сеќавање или жив модел, уметникот внесува дел од себе не само во психолошка смисла или во изразот, туку и со одделни црти на своето лице. Во изработката на портрети Анастасов е селективен, а најчесто се определува за личности кои му се блиски и нив ги познава, на кои може живо да се сеќава. Всушност, во секој насликан, или нацртан портрет на жива или историска личност, уметникот внесува сопствена духовна проекција, дел од себе но секако поттикнат и условен од конкретната задача: да го пренесе уверливо физичкиот изглед на моделот и да го долови неговиот психолошки лик и карактер. Притоа, тој остварува извесна дистанцираност или објективизиран приод во текот на работата што му овозможува докрај да го контролира оформувањето и одуховувањето на портретот, да ги одмери неговите составни елементи. Затоа, портретите на Анастасов имаат една рафинирана довршеност, меѓутоа и забележлива примеса на воедначена тонска гама, дури и извесна студена аналитичност. Имено, кафеавите, жолти, зеленкасти и бели тонови добиваат некој потеман лазурен намаз со што сликата добила пофина тонска воедначеност.

Родољуб Анастасов во портретите ја бара психолошката вистина на портретираната личност, но исто така и психолошката вистина на уметникот. За постигнување на оваа цел тој користи прецизен цртеж, доследност во регистрирањето на деталите и постигнување уверлива сличност со моделот. Врз една ваква основа, ригорозно спроведувана, се гради психолошкиот лик на портретираната личност, како своєвиден амалгам на "конкретна" перцепција, стилски најблиска до реалистичноста во претставувањето, и на сопственото доживување, како проекција на својата емоција со белези на својата духовна природа. Оттука, ја препознаваме карактеристичната смиреност, или повлеченост или пак голема напнатост на портретираните личности. Уметниковата наклонетост кон сеќавање и евокација доаѓа до израз најмногу во делата (платна и цртежи) во кои се обработува портрет на личност која не е жива и затоа се бараат документарни материјали кои имаат посреден карактер (според фотографија и друго). Во таа светлина на интимно доживување е претставен портретот на сопругата Јусти насликан во 1975 година. Цртежот, редуцираниот настелен хроматизам и особено изразот на очите оддаваат благост и присност на моделот. Во "Портретот на Јусти" е вкомпириран геометриски мотив сроден со елементите карактеристични за актуелните истражувања на Анастасов (на пример од типот на "Катедралите" - слики во кои превладуваат вертикалните линии). Во наредната 1976 година тој го наслика "Портретот на П. Пепини" во еден сосем подруг манир, својствен на некои слики направени во 50-те години; сообразувајќи се на моделот сликарот применил немирна потег и интензивен колорит, грижливо одредувајќи ги индивидуалните црти на ликот и карактеристичното движење на целата фигура.

Почнувајќи од 80-те години Анастасов изработи серија цртежи инспирирани од некој значаен ликовен творец во светот, по повод изложби со кои биле одбележувани годишнини или се негувал портретниот жанр. Тоа се дела во кои се синтетизираат елементите на портретен лик и

уметниковиот концепт кој ги опфаќа неговите најнови сознанија и творечки преокупации. Следејќи одредена хронологија во настанување на цртежите може да се забележи континуираниот интерес на авторот за необични творечки личности, судбински поврзани со својата дејност, чиј живот носи белези на извесен трагизам. Оваа серија цртежи, меѓусебно неусловени по кои ги поврзува уметниковата творечка природа, е навестена со делото "Четири споени животи" од 1980 година. Тоа се портретни ликови кои се распоредени во пирамидална композиција; нивните индивидуални црти се менуваат под необичната светлина која ги засилува црно-белите односи и ги прави сенишни во изгледот. Тука доаѓа до израз карактеристичната психичка оптовареност на уметникот, неговиот "затворски синдром" изразен во стравот што се чита на лицата на овие портретни ликови, пред неочекуваната светлина што ги заплиснува и во еден простор којшто притеснува клаустрофобично. Ваквото доживување превладува пред симболиката на бројот четири и пирамидалниот распоред на портретните ликови. И цртежот "Посветено на Казимир Маљевич" од 1982 година го има тој темен тембр, извесниот трагизам во чувствувањето на животот кој е интониран со ликот на овој авангарден руски уметник од почетокот на овој век. Портретниот лик на Маљевич е претставен во горниот лев агол (изработен е според една од неговите последни фотографии) и со силата на профетскиот поглед ја определува смислата на неговите сликарски знаци и симболи; заедно со неговиот лик се претставени, во суптилна дискретност формите на крст, квадрат и круг со нивните конкретни но и општи значења. Од портретниот лик на Маљевич се повлекуваат, во една закосена перспектива, линиите на пат кој се шири колку што се симнува кон долиниот раб на цртежот. По патот се распоредени мали човечки фигури - силуети претставени од висок агол на гледање. Остварена е поврзаност на една историска личност, со белезите на портретен лик, и посебните ликовни знаци и симболи, заедно со мотив кој е карактеристичен за актуелното творештво на Анастасов; поврзани се универзални знаци со мотив на

денешен урбан амбиент. Овој цртеж има белези на визија, или на сон кој добил и извесни конкретни назначувања. Во 1983 година Анастасов се навраќа на својата омилена тема: тој изработи два цртежа под наслов "Од фамилијарниот албум". Секој посебно содржи по три портретни ликови, како допојасни фигури распоредени пирамидално што на композицијата ѝ дава извесна стабилност. И двата цртежа се работени според стари фотографии што е убав повод уметникот да создаде сугестија на патинирана претстава, како своевиден дијалог со една минатост, со личности кои живеат во неговото сеќавање. Описот на конкретните личности е обоен со интимното чувство на блискост и симпатија на уметникот. Сепак, подвлечено е дистанцираното претставување, воспоставен е извесен простор на одделување, на она што значи тука и таму, на паралелни стварности. Притоа, задржана е карактеристичната поставеност на "позирање пред фотограф", потоа превладувачките кафеави тонови и фините сфумата. Во еден од цртежите посебно е акцентиран еден печат во горниот десен агол на делото, една лента вкомпонирана на левата страна и поскурник во долиниот десен агол. Сите овие елементи говорат за потеклото на уметниковата фамилија, за нејзината традиција и припадност.

Оваа серија евокативни цртежи продолжува дури по пет години; во 1988 година настанува цртежот "Сликарката со своите модели - во спомен на Кете Колвиц" во кој доминира моќниот профил на уметничката. Во средишниот дел на композицијата се претставени голи тела - без глави кои наликуваат на академски модели; тие се закрилени од раката на уметничката оформувајќи го делото кое има концептуално симболично значење. Во истата година е изработен цртежот "Посветено на Бојс" на покана од Музејот на Јозеф Бојс во Германија. Анастасов го претставил овој авангарден концептуалист во неговиот карактеристичен изглед: во профил кој се издвојува врз темната основа на шеширот со нагласка на еден редуциран сиво-зеленкаст хроматизам. Од 1990 година датира цртежот "Школски денови во уметничкиот живот - посветено на Ван Гог" настанат

по повод годишнината од смртта на големиот уметник. Главното внимание е фокусирано на Ван Гоговиот автопортрет, еден од последните во неговото творештво. Тој е претставен во преден план, додека позадината е композирана од два цитата: од лево, дел од платно на Модилјани и од десно, дел од Пикасовата "Герника" кои претставуваат симболи на една човечка и уметничка судбина. Авторот направил колажна слика составена од суштествено различни мотиви, но кои се поврзуваат во смисла на еден суштествено внатрешен аспект во неговата имагинација. Поентата ја наоѓаме во извесната сродност на еден лик - автопортретот на Ван Гог со други делови од слики кои имаат општо и симболично значење.

"Портретот на Димитар Пандилов" е насликан по нарачка од Републичката заедница на културата во 1988 година. Пандилов, кој се вбројува меѓу основоположниците на модерната македонска уметност, му бил професор на Анастасов во средното Художествено училиште во Скопје. Уште тогаш мирниот професор, наречен "чичето", стекнал симпатија кај својот ученик, така што долги години потоа се нафати да го наслика неговиот портрет, со фина симпатија и почит. Портретот е претставен во широка биста, допојасно, во силуета која е смирена и пластично оцртана врз плоска еднобојна позадина. Во него уметникот ги избалансирал елементите на сличност, на објективност во предавање на деталите (видени од фотографија), на цртите и пропорции кои ни овозможуваат да ја препознаеме веднаш портретираната личност. Грижливоста и сосредоточеноста при сликањето на портретот се огледа во скрупулозната обработка на секој дел на лицето и облеката; подвлечена е конструкцијата на челото, носот и брадата, на целиот релјеф на лицето. Пандилов е претставен во седната положба, опуштено, со шешир во десната рака. На рацете им е дадена волуминозност и цврстина, но со меко паѓање што оддава благост на карактерот. Моделот со фина дистанца му се обраќа на гледачот, со изразена самосвест и блага иронична насмевка во очите и на усните. Левата рака е пуштена надолу, а главата благо наведната на лево, што

заедно со кафеавата боја на палтото и општиот придушен смирен хроматизам ја потенцира сталоженоста на портретираната личност. Авторот внел извесно количество на субјективност, пред сè во изразот на очите и усните, во силната брада.

Портретот на "Маестро Ловро Матачиќ" од крајот на 1990 година е исто така работен според фотографија и сеќавање; Анастасов го познавал маестро, присуствувал на неговите концерти во раните повоени години во Скопје. Во овој портрет доаѓаат до израз црно-белите односи, крупниот волумен на диригентот чија фигура и поглед се насочени кон гледачот. Неговото тело е косо поставено и пресечено со долната рамка на сликата; дел од челото и потпојасниот дел се скратени така што до израз доаѓа крупната фигура и впечатлива глава на Матачиќ. Нагласената контура на темно обоениот волумен се издвојува на монохромната позадина така што целото внимание ни го зазема маркантната потпојасна фигура. Црните, сиво-бели валери, измазнетата боена материја произлегуваат од црниот фрак и белата пеперутка машна на диригентот и ја подвлекуваат неговата достоинственост и елеганција. Погледот е концентриран, а телото доловено во момент на запрено движење, со извесна напнатост и неудобност. Сугестијата на движење е особено изразена во гестот на левата рака која што ја врти партитурата и го држи диригентското стапче.

Портретите на револуционерот Стив Наумов и на поетот и борец Мите Богоевски од 1977 година се направени по нарачка и според готова предлошка - една од најдобрите сочувани фотографии од нивната младост. Уметникот, сообразувајќи го сопственото доживување и барањата наслика портрети "од фотографскиот албум". Имено, тој ги задржа кафеаво-сивите, бели валери предадени во посветлите, пастелно суптилизирани нијанси. Погледите им се насочени кон гледачот меѓутоа дистанцирани, повлечени што ја подвлекува нивната евокативност, или "минатост". Според некои сеќавања за насликаните личности (на пример на сега покојниот Драги Тозија и други), а и според нивното значење, портретите добиле првиот

извесна војничка строгост и сериозност, а во вториот извесна благост во таинствената насмевка. Главното чувство што овие портрети го предизвикуваат е сепак една коректна сликарска реализација која ги споила прифатливата сличност и здржаната емоција на авторот.

Анастасов негува посебна љубов и интерес за обработка на теми поврзани со Илинденското востание 1903 година. Платното "Прогласување на Крушевската република", насликано во 1979 година, е поставено во Музејот на Илинден во Крушево како дел од постојаната музејска поставка. Авторот тргнал од познатите историски факти и од сочуваните фотографии на одделни историски личности. Притоа, си поставил задача: да евоцира историски настан, многу значаен за македонскиот народ, со нагласка на значењето и свеченоста на чинот на прогласување на, инаку краткотрајната Крушевска Република. Насликан е токму чинот на прогласување за кој не постои автентична фотографија и затоа уметникот се потпрал на својата имагинација. Никола Карев, клучната личност во настанот го зазема средишниот дел на композицијата; тој е претставен во карактеристичниот профил со поглед свртен кон лево. Неговата полуфигура е стабилно поставена со еден значаен гест - испружената десна рака прави една решителна косина потенцирана со силна светлина којашто го одредува и нагласува средиштето на настанот. Светлината е најсилно концентрирана околу раката и градите, рефлектирајќи се на најблиските фигури. Треба да се подвлече: нагласената темна контура на фигурата на Карев, неговата поставеност изразуваат решителна присутност. Ликот на Карев е решен во посветли тонски нијанси што е во согласност со основната идеја на оваа сликарска реконструкција: евоцирање на настан за кој постојат само пишувани документи. Во таа смисла, посебно се издвојува мотивот на "мртва природа" која е поставена под раката на Карев мошне пластично предадена. Насликани се, уверливо реалистички еден свиток од хартија, мастилница и неколку расфрени листови давајќи ѝ живост на сцената. Во својата композиција сликарот поставил група портретни ликови, всушност

целокупниот состав на министрите на Привремениот извршен совет - Теохар Нешков, Ѓорѓи Чаче, Николаки Баљу, Христо Ќурчиев и Димитар Секулов. Уметникот тргнал од фотографскиот документ и цртачки мошне верно ги предал нивните портретни ликови. Притоа си дозволил еден субјективен удел: да ги модулира нивните ликови со внесување психолошки израз којшто му е нему својствен. Уметникот користи меки сфумата во обработката на портретните ликови, така што покрај сличноста, споредена со фотографиите, постигнал ефект на дистанцирана присутност, или пак на документарност, на личности "од минатото". Забележлив е напорот да се подвлечат индивидуалните црти, а со живото вообличување на секој лик да му се обезбеди присутност во тој историски чин; нивните изрази покажуваат заедничка свест за важноста и свеченоста на чинот. Групата портретни ликови се претставени допојасно и во една фронтална поставеност; тоа е направено без едноличност туку напротив во жива релација со централниот мотив. Имено, секоја претставена личност реагира и е поврзана на свој начин со личноста на Никола Карев, со свечениот чин на прогласување република. Овие насликани личности се свесни за својата историска улога, но едновременно нас не прават свесни за значењето на чинот. Композицијата на портретни ликови, претставени допојасно, завршува во горниот џеб со црвено знаме на кое е испишано револуционерното: "Слобода или смрт". Црвеното знаме ја потенцира вертикалната поставеност на групата, тоа ѝ дава извесна живост и јасни белези на една историска стварност. Во оваа група на инспиратори и предводници на Илинденското востание се наоѓа и портретниот лик на таткото на уметникот (изработен според фотографија исто така), кој е подаден надвор од строгата вертикала. Сите овие личности имаат граѓанска облека, што им дава елегантност на една свечена пригода. На десната страна на сликата, а како противтежа на композицијата е насликана група востаници во оригинална облека; всушност тоа се претставници на воениот штаб кои биле само присутни во владата, но не како нејзини членови. Овие фигури се детаљно и пластично претставени

така што се уверлива противтежа на групата ликови од левата страна на сликата; меѓу нив е насликана светлината која во горниот дел добива црвеникава обоеност нагласувајќи ја нејзината средишна поставеност како и симболично значење.

Со оваа творба се заокружува портретното творештво на Родољуб Анастасов, опфатено во целост што може да се спроведе само кај мал број македонски уметници.

*Танас ЛУЛОВСКИ* е уметник кој од седумдесеттите години се вклучи во најактуелните и најзабележителни текови во модерната македонска уметност. Првите творечки обиди на Луловски се во духот на модерната лирска апстракција, кон крајот на шеесеттите години. Потоа, од почетокот на седумдесеттите години следат фази на лирска интерпретација на предметното од непосредниот животен амбиент приопштувајќи им не само интимни туку и поуниверзални, социолошки, морални и естетички значења. Во неговите дела се сменуваат мотивите (од мали глумарки, суви цветови, предмети од секојдневието - од молив, чаша, сметка, хартија, тонка и друго), но секогаш опфатени со едно посебно доживување и осмисленост; тоа се однесува на промената на распоредот во композицијата, на ракурсите во претставувањето на предметот и во нагласка на одделните содржини - во значењето на самиот предмет и поставеноста на тој предмет во одреден контекст. Луловски својата рафинирана постапка и поетска перцепција ја гради врз визуелниот податок и предметното; неговата перцепција е јасна а неговата техника прецизна, со голем удел на чувството за преобразување и сублимност во ликовниот израз. Сликите на Луловски се композирани со математичка прецизност и со давање подеднаква важност на празниот простор и светлината каква што е дадена на предметот во неговиот визуелен интегритет. Доближените визури се сменуваат со илузии на просторност која не се поврзува едноставно со реално доживеаниот простор, туку добива белези на необична лична интерпретација. Во неговите дела не ретко се контрастираат две стварности, кои добиваат и изразита еколошка содржина и "ангажираност" (чиста "природа", загадена "атмосфера", отсушок и

цветови итн.); исто така среќаваме поврзувања на поетски текст кој е "прошаран" меѓу редовите со деликатно нацртани нешта, едно визуелно интелектуално промислување кое се доближува до еден вид "класичен концептуализам", кој е повеќе медиумски отколку нетелесен. Постапката и резултатот на Луловски не се ни во близина на хиперреализмот или на радикалниот реализам туку му припаѓа на еден посебен, нов вид на "поетски реализам". Човечкиот лик не е вклучуван во тие композиции, но човечките траги се присутни и многу изразителни. Сепак, Луловски во тој негов контекст на "лирско сублимирање на малата реалност" најде предизвик за посебно претставување на човечкиот лик. Така, во 1975 година во момент на голема концентрација го нацрта својот лик од огледален одраз. Во овој цртеж изработен со молив уметникот се покажа како прецизен набљудувач и забележувач на исклучителните нешта кај човекот. Емпириските детали се мошне прецизно и деликатно нагласени, а сепак неговиот лик, претставен во строг ан-фас, делува на извесен начин над-стварно, идеализирано. Всушност, тој на својот лик сакал да му даде трајност и универзални белези и оттука неговата "Христоликост", сродна со Диреровата претстава на сопствениот лик. Овој цртеж произлегува од неговиот суштествен ликовен став: со примена на методот на мимезис во претставувањето на физичкиот лик и духовното зрачење (материјалното и духовното) на моделот, на огледалната слика на сопствениот лик. Целото внимание е фокусирано на ликот, на неговата експресивност претставувајќи го фронтално, со белези на хиератичност и свеченост. Уметникот не сакал да ги модификува реалните форми, туку пред сè низ една минуциозна и точна цртачка постапка настојувал што појасно и подобро да се оствари себеси. Постапеноста на главата е математички точна и симетрична во основа, но треба да се истакне дека постојат мошне деликатно набележани разлики меѓу левата и десната страна на ликот: долниот лак на левото око е поснуштен, во малата неправилност на носот во горниот дел, потоа различност во третирањето на веѓите, косата и брадата. Усните се малку пособрани, подзасушени како после жед или внатрешен оган, но уметникот се претставил со отаков изглед

каков што тој сакал да го има - како одраз на свеста кој што е издигнат врв темелите на обичната реалност.

Овој цртеж му послужил на Луловски да го наслика својот лик во цела фигура, но крајната варијанта се состои од автопортрет на мал формат платно кој е директно произлезен од спомнатиот цртеж. Ликот е мошне пластично моделиран, со редуциран избор на разредени тонови со кои создал тактилен впечаток на "живо лице", многу поблиско до нас, но сепак со моќна изразителност. Усните се споени, а напнатоста се продолжува на раширените ноздрви, во очите особено, како и на веѓите и челото. Првиот автопортрет, изработен во цртеж, делува како "опуштеност по бура", со извесна тага (мала насолзеност) во очите што во насликаниот лик добиваат поконкретизиран, или понасочен поглед, едно пообично човечко расположение. Ако во првиот лик има широчина на погледот, извесно визионерство на свечено издигнат лик, во којшто има повеќе нешто свето отколку профано, тогаш во вториот лик е изразен концентриран поглед и висок степен на самосвест, напнатост која произлегува од некоја тревожна мисла.

Создадена е визуелна и ментална илузија на реконструирана стварност; автопортретот бил еднашка нацртан на лист хартија, потоа искинат и пронајден за да биде повторно претставен - сега како целина споена од искинати делови. Се појавил егзистенцијален сомнеж, со наоѓање процеп во ткивото на менталниот и физички идентитет; поставицата образложена со деликатен цртеж и привлечности во смејувањето на илузионистичките ефекти, како и на една рафинирана вивисекција во уметниковата самоидентификација и анализа на различните рамништа на кои се восприема и толкува. Овој автопортрет е "цртан процес на мислење" во кој превладува насетувањето и алузивните содржини.

Ако првите асоцијации пред цртежите на Луловски се движат од Диреровата прецизност, како и на некои други "стари" мајстори или "класичари" сè до современите мајстори Дејвид Хокни и други, сега сè повеќе препознаваме личен ракопис и смисла за деликатен цртеж, со особен

начин на "концептуализирање" на ликовните содржини, на експериментирање и истражување кое има современ карактер но се користење на класични ликовни средства. Тоа значи извесно изместување и прекомпонирање на релациите меѓу предметите и значењата во едно дело. Се појавува спој на спротивни сили и настојувања во себе, а образложени се на еден деликатен ликовен начин; тоа е спој на психопатолошкото и нормалното, на овостраното и оностраното, додека целината претставува спој на разложени делови кои посведочуваат за целината на поинаков начин.

Луловски наслика уште еден автопортрет (комбинација на масло и маслени бои) кој е датиран на 31.12. 1983 година. Ликот е третиран со слободни линии но кои прецизно ја определуваат физиономотската особеност на уметникот; тој има големи очи, високо чело со долга проретчена и мрсна коса, како и мустаќи и долга неуредна брада. Притоа, торзото на ликот е само назначено со широки потези на четката во една сива маслинеста обоеност. Пластичноста на цртежот на ликот, издвоен на монохромна едноставна заднина му овозможува да се подигне психолошката изразност на уметниковиот автопортрет кој е претставен со мало свртување кон лево но чиј поглед е директно вперен во гледачот. Пред нас е силна фацијална експресија, една гротескна насмевка како препознатлив знак на невротичен судир во себе. Тоа е гримаса на запрен крик, израз на егзистенцијален комир и еден карактеристичен демонски аспект во човековата природа. Посинстите очи, подотворените црвени усни, со неговиот изглед на Источен мудрец доволно силно не уверуваат во едно подлабоко психолошко значење на смеата.

Во наредните години Луловски ја потврдува својата определба на внимателен набљудувач, на упорен трагач и себеиспитувач кој умее со едноставни линии да забележи одделни автобиографски состојби и ставови. Во функција на барањето своја вистина, и согласно на актуелните уметнички определувања, Луловски го користи пред сè цртежот како свој непосреден и чист израз. Впрочем, неговата вистинска сила и лиризам се

наоѓаат во неговите цртежи во кои има прецизност и во кои се реализира уметниковата неспоредлива перцептивна способност. Тој го нацрта својот лик врз платно, на два пати, во две посебни дела, поставувајќи го во различни контексти. Во едниот автопортрет (од 1983 година) уметникот го нацртал сопствениот лик со молив врз насликан лист од блокот за скицирање; првата страна, обоена во кафеав тон, е префрлена, а од белиот лист, кој има правоаголна форма малку накосо поставена, не гледа левиот полупрофил на уметникот. Тој има испитувачки поглед насочен кон гледачот, но од една дистанцираност која произлегува од начинот на посредното претставување - уметникот ни сугерира можност да се проектира сопствениот лик "во другост", во нешто кое може да претставува негово поинакво, или преобразено претставување. Ова невообичаено поместување на сопствениот лик "еден чекор потаму", му дава изменета, или повлечена не-директна комуникација на "Автопортрет-од блокот". Оваа желба "да се биде анонимен", или човек-творец "од другата страна" говори за едно продлабочено и страшно трагање по идентитетот. Вештината на постигнување илузија на материјалност, уверлив *Trompe l'oeil* е постигнат и во другиот автопортрет кој не е датиран; автопортретниот лик е скициран врз бел лист и прилепен со ленти на четирите страни, и сето тоа е насликано на негрундирано платно, со неговата природна бледо кафеавкаста боја. Уметникот нашол провокација во видоизменување на сопствениот лик, негово поставување во друг контекст; всушност, уметникот имал намера да се самоанализира низ претставување на неговиот лик како објект којшто е подложен на определени преобликувања.

Со овој автопортрет Луловски се вбројува меѓу оние автори кои ја претставиле смеата на човечкото лице како израз на една гранична состојба во себе, како на пример Рихард Герстл во "Насмеан човек" (Автопортрет) од 1908 година и така натаму (За психопатолошките содржини во уметничкото творештво, за доближување и проткајување на тие две подрачја пишувале повеќе автори, како што се: *Ernst Kris; Ellen Winner,*

*Invented words the psychology of the arts, Harvard University Press, 1982; Владееџа Јероџиќ, Лудилоџо и креацијаџа во уметноџта, Сџекџар, број 9, 1987, Скопје и други.*

И во создавањето на портретни ликови, изработени според модел, Луловски го поминал истиот еволутивен пат; тој ретко се задржува на интегралната натуралистичка варијанта, каде применува прецизна техника и деликатен цртеж, туку повеќе се определувал за "концептуализирани" приоди, како што е на пример "Фамилијарниот портрет на Красимир Трајков" од осумдесеттите години, во кој користел разгранета "мрежа" од јажиња на чии завршетоци се наоѓаат кружни полиња-медалјони во кои се нацртани ликовите во еден фотореалистичен манир. Во 1983 година, по нарачка, тој го изработи "Портретот на Бјанка" во еден суптилен контекст на поетско реалистичен дух што опфаќа: портретен лик на дете претставено во десен полупрофил и со венче на главата, лик кој се капе во бела светлина распоредена по целата површина на платното, кое има квадратести плоштини како заднина. Во овој портрет се споени невиноста, играта и супериорната геометриска организираност на формите, една светлина која има исконска чистота и сеопфатност. Ликот има индивидуализирани црти но добил контекст со поуниверзални значења.

Во 1987 година за Друштвото на писателите на Македонија Луловски го изработи "Портретот на Ацо Шопов". За да го евоцира ликот и сензибилитетот на овој поет-лиричар уметникот се решил на една поинаква постапка, што ја гледаме во контекст на неговите уметнички истражувања воопшто. Така, врз ненасликано платно, со една цртачка и сликарска техника создал илузија на мошне веристички доловен поглед - всушност го претставил само оној дел од лицето на поетот што ги опфаќа очите и веѓите, а наместо цртите на лицето насликани се облаци во сино сива гама. Потоа, сликата е композирана од уште неколку елементи: од левата страна е насликано парче сино ливче на кое е испишан текст од Ацо Шопов, и веднаш до него, од десната страна празно бело ливче преку чиј долен десен агол е

поставена црна лента. Овој портрет претставува уште еден пример за комбинирање на повеќе елементи, разнородни по својата природа и значење, но кои учествуваат во креирањето на сложениот поетов портрет, како мозаично композирана целина. Уметникот, притоа, сака да создава илузии, да игра со претставување на нештата, со внесување загатки но и збрки, сè со цел на еден поинаков начин да создаде претстава за портретен лик на една позната поетска личност, наш современик. Затоа, можеме да го препознаеме оној масковиден дел на очите и густите веѓи на Ацо Шопов, чија лирска природа е сугерирана со облачињата кои ја прекриваат целата површина предвидена за можно претставување на целиот портретен лик. Како "концептуална" дополна служат стиховите на Ацо Шопов, кој ја напиша песната "Очи", додека траурното прекривање на белиот лист метафорично сугерира прекинат творечки процес, празен лист со ненапишани стихови. Овој портрет е портрет на сеќавање, на една можна уметничка евокација на неговата поетска личност, не преку натуралистички елементи кои ја создаваат комплексната симболична претстава за него. Во тој контекст делуваат хипнотички загледаните очи на поетот.

Портретното творештво на Луловски е мало по обем но значајно во своите достигнувања, најчесто поставени во контекст на уметниковите актуелни истражувања и ликовни преокупации. Тој создаде портрети и автопортрети со една прецизна техника на цртање и суптилизирање на линијата, формата и бојата имајќи јасна визија и ставови кои имаат нагласено лични белези.

*Газанфер БАЈРАМ* изработува слики во техника мозаик, и се вбројува меѓу неколкуте македонски автори коишто што имаат насликано најмногу автопортрети. Тие се неизлагани, за разлика од автопортретите од другите негови колеги, и затоа имаат едно строго интимно значење. Автопортретите на Бајрам не се датирани (како што впрочем авторот не ја кажува годината на своето раѓање) така што можеме да го разликуваме сликарскиот и композициски приод и возраста на авторот кога го правел автопортретот.

Сликарот својот лик го посматрал од огледало и користел различни формати на платно - од минијатурно до нешто поголем галериски формат. Автопортретите на Бајрам имаат исповеден автобиографски карактер во кои ја открива противречната душевност на современиот човек, неговите дилеми од најразличен вид. Авторот внесува во своите дела свест за силна индивидуализација, толкувајќи ги психолошките аспекти на својата личност од агол на нарцисоидност. Тој не само што сакал да посведочи за сопствените дилеми и превривања низ една строга анализа на сопствениот лик, туку и да го спаси него "за вечност". Во шеснаесетте автопортрети следиме впечатлива објективизација на постапката на регистрирање на семожни фацијални промени, од смиреност до поизразени гримаси во изразот - секогаш со извесна студена аналитичност во претставување на цртите на лицето и извесните психолошки нијансирања. Општа карактеристика е дека од дело во дело се менува светлината, позата и позадината на ликот или фигурата, затоа што на тој начин секогаш се создава различен впечаток и се откриваат нови страни на човечката природа. Авторот се гледал од разни страни, движења и поставеност во просторот, со разни елементи и светлина од што се чита неговата потрага по разни чувства и мисли, состојби кои ги пренесол на своето насликано лице. Тој го доближува до нас своето лице, со брада и долга коса, гологлав или со баретка, со наочари или без нив секогаш ставајќи акцент на директниот поглед кој е откриен или таинствен, прашален, ироничен, смирен и замислен, меланхоличен; гримасата на насмевката која е втисната на целото лице не покажува ведрина туку ја затскрива вистинската мисла и расположение. Бајрам се насликал во строг ан-фас, во лев или десен полупрофил, со поднаведната или крената глава, потпрен на едната рака, или во рацете држи (три) пиперки, со лула во устата. Во неговите студии се регистрирани пози на актер кој се замислува како господин, пророк, зајадлив шегобиец во кој има повеќе сомнеж и психолошка изделеност, надменост на која не ѝ треба комуникација. Главно средство за изразување

на сопствените доживувања се ефектите на светло-темното распоредени околу лицето, рацете, поставувајќи го својот лик (осветлен или стемнет) на светла или темна позадина. Инкарнатот ја сугерира природната боја на лицето на уметникот, но често пати е поинтензивно осветлено и затоа добива друга, не-природна обоеност, извесна сновиделичност, нестварност, некогаш налик на маска која прави гримаса на мекфистофеловска насмевка или со поза на замисленост. Бајрам црта остро, но исто така ги омекнува контурите создавајќи со техниката сфумато ефект на лирско доживување и поврзување на фигурата со позадината. Блиските тонови, а тоа се најчесто кафеави и жолти нијанси, ја придушваат целината и затоа сликарот користи црвени, сини или зелени акценти кои му даваат пожива претстава на ликот кој е поставен на едноставна позадина, но исто така и во редуциран отворен или затворен простор. Сепак, превладува впечатокот на интроспективност, на интимизам во доживувањето што ја "корегира" или облагородува до некаде строгоста на природот во кој емоцијата почесто се повлекува пред разумот. Уметникот постојано си го поставува прашањето - "Кој сум јас" и затоа постојано се самоанализира, за да осознае нешто повеќе за уметничкиот феномен на реалцијата меѓу Јас и Ти, да ја сугерира бесмислата. Ликот на уметникот се трансформира од цинична дистанцираност до помирливост на "сведок" на една човечка егзистенција, од прикриеност до замисленост над "човечката судбина".

Бајрам е автор на "Портретот на Зина Креља" од 1970 година, оперска певица која е претставена со чувство на горделива тага, во манир на построг импресионизиран реализам.

## IX ПОРТРЕТИ СО ПОЕТСКО-РЕАЛИСТИЧКИ БЕЛЕЗИ

Авторите опфатени со овој наслов тргнуваат од реалистичната основа но во творечкиот процес таа се преобразува со извесни стилизации, барокизирање или пак класично вообличување на портретот во дела со понагласени поетски белези и содржини.

*Ана ТЕМКОВА* негува пет сликарски теми: ентериери, портрети, куќи, цвеќиња, плодови. Тие се менуваат една по друга, како различни теми кои се проткаени со единствено лирско доживување, со единствена љубов кон предметното, затворениот простор и тишината. И портретите за неа се израз кој е во согласност со нејзината ликовна естетика како еден вид "изразна стварност" која има свои специфични белези: Темкова се формираше како "поетски реалист" со индивидуално осмислена лексика и изразност. Самата уметничка, по повод самостојната изложба во 1992 година, ќе запише некои свои мислења за дотогашниот творечки пат, за начинот на кој се сменуваа нејзините одделни преокупации. Меѓу другото забележува: "...така дојдоа ентериерите, а по нив и портретите, како да имав потреба некој да седи во тие ентериери." И потоа следното: "Долго работев на женски портрети. Околу осумдесет женски портрети имам направено до сега. Потоа прекинав, правев простори со портрети и почувствував некоја замореност од тоа. Така на портретите се надоврзаа сидовите. По нив дојде флората, поставена во пејзаж. Излегување на еден мој начин." (*Ана Темкова, Да се открие совршениот ред, Современост, 9-10, Скопје, 1992*).

Темкова по вокација е сликар интимист, носталгичар кој ја открива атмосферата и душата на затворените старински предмети и простори во кои времето запрело и се згуснало. Портретниот жанр го негува од своите самостојни почетоци, пасионирано и доследно, со една јасна определба. Така, во 1967 година Темкова ја доби едната од седумте подеднакви први

награди, за сликата "Стара балерина" од 1965 година, на изложбата "Југословенски портрет" во Тузла. По тој повод Темкова ќе изјави во еден интервју: "Не можам да работам измислени ликови. Оној лик што ќе го пренесам на слика мора да ме привлекува, па затоа тоа се обично луѓе што ги познавам." Потоа, на забелешката дека во нејзиниот опус превладуваат женски ликови, таа ќе одговори: "Женските ликови повеќе ме инспирираат. Во нив можам полесно да работам. Впрочем, и на портретот му приоѓам како на предмет. На пример, окото го третирам како дел од предмет и не се трудам ликот само да личи на моделот, туку и да има ликовна вредност. Затоа моите портрети не се "фотографии" (*Победи "Ситарата балерина", Вечер, Скопје, X. 1967*). Оваа изјава едноставно посведочува за рано развиената свест и креативна намера на уметничката во доменот на портретното сликарство. Темкова го разви својот интерес за привлечноста на предметното, за взаемните колористички односи од кои создава слики со карактеристичен израз. Тие настанаа можеби како реакција на заситеноста од безпредметното сликарство, по пат на приклучување кон "новата фигурација". Бојата има улога и на линија, со неа уметничката го опишува предметот, но пред сè таа стана "средство на интимниот израз" (Анри Матис). Темкова ги забележува необичните и атрактивни предмети, или фигури, особено "женската убавина", таа ги сака арабескните форми. Слободан Марковиќ, во една пригода ќе забележи: "Ана Темкова преку своето лице ги чувствува другите, блиски лица на пријателки и другарки, расеани по светот и во Македонија." Всушност, тој ќе ја почувствува "тивката меланхолична музика", нејзиниот свет којшто лебдее меѓу сонот и јавето. Потоа низ еден поетски запис точно ќе забележи: "А на крајот да ви ја опишам Галилеја, девојка од Верона, во чиј лик Ана Темкова внесе и елементи на својата физиономија, макар што ѝ даде цвет и небесно-сини тонови кои ја опфаќаат нејзината невина црна блуза со чивитни линии, така што посматрачот и не гледа добро дека очите на Галилеја меланхолично го посматраат додека водат имагинарен осаменички разговор со тишината."

(Слободан Марковиќ). Споредбата со српската сликарка Милена Павловиќ Барили е умесна дотолку повеќе што овие две уметнички ги поврзува типично "женскиот сензибилитет" во кој богатата меланхоличност го освојува секој елемент од стварноста. Освен тоа Ана Темкова е творец на своевиден портрет, особено женски портрет со "цветен аранжман", како негова дополна и имагинативна оформеност. Сликаратка има посебен афинитет кон старите реликвии и простори, од некој црковен или граѓански ентериер, извлечени од својата средина и поставени во нов контекст на уметнички создадената хармонија и изразност. Нејзините портрети настанале од позирање на модел, но таа работи и според фотографија; чинот на работа добивал свечени белези; уметничката евоцира впечаток на позирање пред фотографирање, со извесна патина и стишан звук на изминато време, израз на "осаменост, взалудност" како што вели самата уметничка.

Приодот и стилските белези во портретна уметност на Ана Темкова се менуваат, но останува она проткајувачко и постојано чувство на интимизам и меланхоличност. Почетоците се обележени со таква "ментална клима", но во рамките на една поедноставена форма во која превладува повеќе интересот за придушени колористички созвучја и изразување на личното доживување отколку за наоѓање на индивидуалните психолошки белези (Портрет на тетка Борјанка, 1964, Портрет на сликарката З. Ч., 1965, Старата балерина, 1965, Девојче, 1967 и други). Доаѓа до израз барањето свој стил во портретниот жанр, со извесни лутања но и со навестување на одделните специфичности во нејзиниот приод. За време на студирањето на белградската Академија за ликовни уметности Темкова изработила многу цртежи со молив и туш на кои се забележани ликовите на нејзините пријатели и познати, потенцирајќи ја класичната инспирација и претворајќи ги во "боголики суштества" (Портрет на Марија-од Кавадарци, 1960, Портрет на Зира-Албанка, 1965 година и други). Во друга серија портрети, насликани во маслена техника, уметничката целото внимание го насочила

кон вообличување на портретниот лик со сумарни потези и синтетизирана форма, со нагласка на линеарно-колористичката арабескност во третманот на ликот и фигурата. Во една редуцирана форма извлекувано е карактеристичното во моделот, во неговиот изглед и во облеката, во движењето, со подеднакво внимание на елементите на актуелниот ликовен интерес. Сличноста и индивидуалните психолошки карактеристики не се во преден план на нејзините интересирања, туку развивање на едноставна позадина на која се издвојува фигурата сфатена во нејзината плошност и линеарни и колористички вредности (во Портретот на Бранкица-сликарка од Белград доаѓа до израз класичната форма со потенцирање на линијата и плохата, на контурата која ја опфаќа формата. Во портретите на Адела и на моделот (некоја Швеѓанка) на Академијата повеќе го развива орнаменталниот смирен барокен принцип во обработката. Во "Портретот на мајка ми Ленка" од 1965-66 година повеќе е водено грижа за реалистичното претставување, но повторно со извесна робусност, и поедноставеност на формата која се допира до извесниот наивизам во претставувањето. Забележлива е нагласката на извесна тага во изразот на придушените окерни, кафеави, темно сини и бели тонови. Истражувањето се огледа во разновидна поставеност на ликот и фигурата (ан-фас строг профил или три четвртен профил), во облеката и амбиентот во кој ги поставува. Темкова реализираше, во блиски временски периоди, различни приоди: од едноставното речиси скицозно решение на Портретот на Алтана од 1965 година, или "Во чест на Луи Баро", преку синтетизираната до гротеска "Госпоѓица Мила" од 1967 година, до поедноставените лирски доживевани портретни ликови на пријателки и познанички кои добиваат белези на бели призрачни, масковидни претстави ("Портрет на Љиља-клавиристка од Штип", од 1966 година и други). Во тој ран период, кон крајот на академското школување и по завршувањето на Академијата, Темкова навести уште две карактеристики на своето портретно творештво. Тоа е создавањето на имагинарни ликови, настанати според конкретни

моделите но кои во текот на работата добиле нов амбиент и контекст, од надреалистичен до поетско-реалистичен израз. Меѓу другите тоа е серијата "Дама со ладало" од 1968 година, како обезличени претстави на женски фигури поставени во амбиент на "цветен аранжман". Тие се изработени според фотографии од некој стар албум. Секој дел од композицијата има подеднакво значење, во која ликот и цветовите се "предмети" коишто подеднакво го задржуваат вниманието на сликарката. Женскиот лик е "составен" од млека емоција и од молчење, некој вид на апатично повлекување во себе. Тие делуваат како своевидно "сеќавање на еден меланхоличен ден во животот". Од тие години Темкова почнува со една нова идеја - да реализира две и повеќе верзии на еден портретен лик, најчесто во различни временски периоди (Портрет на Весна од 1967 е изработен во пет верзии и други). Стануваат забележливи евокациите на старите мајстори (италијанската ренесансна уметност, шпанските барокни мајстори).

Меѓу 1968 и 1970 година, но и потоа Темкова оствари серија портретни ликови кои се вбројуваат меѓу нејзините најдобри остварувања во овој жанр. Тоа се совпаѓа и со организирањето на самостојната изложба на слики и мозаици во пролетта 1970 година во Уметничката галерија во Скопје. Голем дел од изложените дела беа портрети, изработени во пореалистичен но и во послободен манир, што значи дека се интимистички и лирски доживевани, носталгични во својот општ израз. Тука се издвојуваат портретите на Нена од 1968, Мариза од 1969, Лиле од 1970 година и други. Меѓу изложените дела има и портретни ликови кои носат општи наслови, како на пример "Жена во жолто" од 1964, Заборавени портрети II од 1967, Хипи и Елена од 1970 година и други. Авторот ги избирал моделите, земајќи ја предвид нивната индивидуалност изразена во изгледот, облеката и украсите што ги имале на себе, нивниот социјален статус. Во текот на 10-20 сеанси на портретирање настанувала слика со белези на "прва свежина" што значи дека биле изработени директно на платно со боја, без претходен или подготвителен цртеж. Портретите кои настанале според модел или според фотографија во

текот на работата, ја задржуваат свежината на ликовниот приод, но уметничката почнува да ги заситува насликаните портрети, да ги "утепува" - како што вели самата таа, што значи вдахнување на сопствената меланхоличност во насликаниот портрет. Сите модели барале "да личат", преку насликаните црти на лицето, но и според изборот на облеката, макар што уметничката често пати го правела самата тој избор, ги облекувала своите модели како што ги бирала и боите на нивната коса и облека, само доколку тоа го барала композицијата и складноста на сликата. На тој начин моделот станувал повод, со својот изглед, накит и облека, за конструирање на сликарско дело во кое централно место зазема човечкиот, женскиот или машкиот лик. Темкова знае да се восхити од некој дел од "имиџот" на моделот што ѝ служи да креира портретен лик со сопствени белези. Темкова ја привлекол изгледот на актерите на хипи движењето, но можела да ја привлече било која девојка, некоја од градот која носела "селска" кошула тогаш во мода, и слично на тоа. Од 1968 година натаму можел да ја привлече, се разбира со својот изглед и украси некој педер или травестит, белец и црнец, и така натаму. Класичната инспирација се трансформира во креирани портретни ликови кои имаат индивидуални стилски белези и доживување кое е својствено само на уметничката и нејзиниот сензибилитет. Многу подоцна, во 1976 година по повод самостојната изложба на Ана Темкова во Нови Сад, познатиот војводински сликар Милан Коњовиќ ќе искаже занимливо мислење: дека во нејзините слики гледа многу интересен спој на јужначкиот темперамент и влијание на италијанското сликарство. Мекоста на контурата и цртежот, лирското доживување и масковидноста на насликаниот портрет, топлиот хроматизам и посебно нежната сина боја укажуваат на еден типично јужначки темперамент, на сензибилет израснат од медитеранскиот простор.

Покрај нежните но впечатливи портретни ликови на Мариза од Равена (1969) во кои се ускладени белите и зеленкасти тонови на цртежот на лицето, со кафеавите и окерести тонови на косата и оранжово-окерните

тонови на кошулата (лев полупрофил), или левиот профил на "Нена" од 1968 година, во кој е нагласен русокосиот лик на девојката, Темкова го почна во 1969 година портретот на архиепископот македонски Доситеј, кој остана недовршен заради неговата смрт, но го наслика и својот "Автопортрет" од 1969 година. Всушност, прво настана автопортретот, во Равена 1968-69 година, решен во лев полупрофил и во биста поставена на плошна позадина разрешена со геометриски обрабени површини. Грижливо е насликан ликот, кој има белези на шпанско-грчки тип, со поглед кој е вперен во посматрачот пред платното. Поедноставената форма и "стегнатиот" цртеж ѝ даваат нагласена статичност на фигурата, неподвижност од која избива напрегнат фиксиран поглед. Во автопортретот од 1969 година редуцирани се сите украси, на облеката и позадината, а ликот е доближен; задржан е левиот полупрофил, црната права коса го обрабува бледото лице чиј поглед е насочен кон десно, го одминува погледот на посматрачот. Постигната е експресивност на поедноставената целина, ефектен израз на испитување и таинственост. Строгоста на линијата и изразот ќе се намали во "Автопортретот" од 1974 година, во прилог на еден експресионистички израз. Врз едноставната позадина насликана со коси потези во сино-зелени-бели тонови, насликан е црномурестиот лик на уметничката, во својата рудиментарна форма и достоинствена сила. Нејзиниот поглед сега е насочен кон посматрачот, вознемирен е до трескавичност што произлегува од уметничкото доживување и природ - нагласени се слободните потези и изразноста на црните очи и црната коса, бледиот "извалкан" тен на лицето. Уметничката ги открила "темните струи" во човечката психа, сопствената меланхолија и вознемиреност кои се тука екстровеитирани. Всушност, почнувањето на сликата е секогаш во манирот на живи потези и вознемирувачки колористички акорди кои во текот на работата се смируваат и придушваат, ставени се под контрола на една сликарска дисциплинирана постапка. Портретите на Ана Темкова не се реалистични, ниту натуралистички, барем не во онаа вообичаена смисла,

туку се креирани творби кои имаат исповедно интимно значење, ликовни творби составени од посебна супстанца која им дава белези на истргнати суштества од стварноста. Можат да им се најдат слабости во цртежот, недоречености и во бојата, во соодносот на фигурата и позадината, но портретните ликови и придружните елементи делуваат како организам во кој функционира одредено содејство на линиите, формите и боите, односи и правила на ритам, во нивните деформираности и наивности. Критиката ќе ја забележи "флуидната, поетизирана визија", фактот дека "нејзините носталгични и медитативни портрети се украсени со цвеќиња, со венци, со тантели и со бисери, кои кроце ја откриваат нивната запретана радост." Потоа, стои мислењето дека "во сиот денешен виор на ликовни струења, тивката побуда на Ана Темкова да го обнови кај нас портретното сликарство, несомнено е голема сликарска доблест." (*Паскал Гилевски, Обновување на ѝорѝреѝоѝ, Вечер, 7.XII 1974, Скопје*). Друг ќе забележи: "Виталноста и динамиката, животот, одамна го напуштиле овој свет на заборава и спомен. Останала меланхолијата, тагата, морничавиот мрак, кобниот страв. Но, сепак, жените небаре жители на Музејот на Мадам Тисо низ старите заборавени предмети, во својата носталгична насмевка копнеат за детството, за она невино, непоматено, суптилно и нежно што останало во нас, а времето не успеало да го избрише." Потоа следи заклучното мислење: "А латентниот страв од неочекуваното и неизвесното навестува и некои елементи од загадочната органика на нештата" (*Соња Абаџиева Димитрова, Таинствени раскажувања, Трудбеник, Скопје, 1970*).

Од 1969 година Темкова создаде серија портрети кои важат за типични на нејзиниот портретен жанр: уметничката развива поетизирана визија, сопствена портретна претстава од моделот со нагласување на значењето на линијата, боите и арабескната форма, особено на "цветниот аранжман" во кој ги поставува своите фигури. Темкова создава портретен лик како своја слика, во која типичното во моделот е вообличено во содејство со други надополнителни елементи и на тој начин добива белези на "растителна

бесчувственост" (израз користен за сликарството на француската уметничка Мари Лорансен). За таквиот ефект придонесува придушената гама кафеави, жолти, сини, бели тонови, меко закривените линии кои сугерираат снемоштеност и лирско доживување, орнаментално декоративниот стил на градење на вообличување на сликата. Темкова ги изолира своите ликови, им дава индивидуални црти но и воопштени белези, создавајќи го нивното тело од друга, не-жива супстанца. Тие се интровертирани, поставени на дистанца кога стануваат осамени и недопирливи, имаат придушен сјај, молски стишан звук, ни откриваат состојба на апатичност и женска нежност. Во креирањето на тој меланхоличен придушен штимунг, на имагинарниот простор во кој не струи воздух и затоа можат да опстојуваат суви цветови, забележлива е извесната непосредна наивност, забавен ритам кој ги опфаќа предметите и фигурите. Цртежот е кревок, некаде несигурен и следи одредени деформации спроведени во третманот на сите делови на композицијата. Авторката не ја применува "точноста" на визуелното забележување туку гради сопствена претстава и слика. Тоа не потсетува на изреката на францускиот сликар Анри Матис дека "точноста не е вистина" и на неговото разликување на "гледање" од "воочување".

Карактеристични остварувања се: "Портрет на Катја" (пријателка од Равена) од 1969 година, потоа "Портрет на Лиле Јаковлевска" од 1970 година, претставен во невообичаена поза - во строг леф профил со свртување на телото што го открива грбот и нежната лирска изразност. Во првиот портрет фигурата и ликот се претставени во лев полупрофил, во поза на седење и на свест за позирање, со нагласка на арабескноста на формата и на украсите, на егзотичната слика на моделот, со карактеристична облека и фризура, украси кои се "младешки", модерни или измислени. Сликата "Хипи" од 1970 година, всушност е портрет на Весна, изведен во две верзии: полуфигура во лев полупрофил и портретен лик во десен профил видена од грб, со телото свртено во полупрофил и цветови во десната рака. Темкова ги облекува своите модели во чипки и разни модерно

скроени фустани, просирни или со необични шари, украси на прстите, во косата, околу вратот така што вниманието го свртува значително на овој орнаментално-декоративен дел од портретната слика. Во блиски временски периоди таа ќе наслика женски портрети кои ја претставуваат како автор со покласична инспирација, во чиј приод откриваме поскрупулозна реалистичност, но секогаш со елементи на нејзината декоративна иконографија и сеопфатна меланхолична придушеност.

Во "Портрет на Ванѓа Чашуле" од 1970 година забележливо е грижливото извлекување на индивидуалните црти, со акцентирање на прекрстените раце и прстенот на левата рака, како и на линеарните орнаментални мотиви на косата, низ контурата на фигурата и особено во десниот дел на сликата. Следат портрети на Џени, Елена, Јасмина во кои растенијата и цветовите ја даваат флуидноста и единствената сугестија на просторни планови на сликата. Во "Портрет на еден сликар" од истата година, моделот - а тоа всушност е сликарот Илија Пенушлиски, е претставен како "страшен тип" со изглед на "хипи" и на "каубој", со понагласено дејство на плошниот третман на формите. Во 1972 година Темкова наслика два женски портрета во стилизирана форма и со нејзината препознатлива линеарна орнаментика. Портретите на Русинката Тања и на Олгица Спиркоска се претставени како седечки фигури, со беличести фустани кои делуваат "невестински девствено". Просторот е редуциран и доближен, сведен е на плошни планови и ограничена сугестија на просторна длабочина. Во 1972 година се остварени и други портретни ликови, едни наслови како - "Пролетен сон на портретот", "Собрани во Равена", "Василиса", но и други, кои имаат поконвенционални називи, како - "Портрет на Олга" и "Портрет на Гордана". И едниот портрет е изработен во друга верзија и вториот портрет е изработен во уште неколку верзии во различни временски периоди. "Портретот на Олга" од 1973 година е третиран пластично, со нагласена линија-контура којашто ја издвојува на плошната основа, со индивидуализирани црти и смирена вкочанетост која е

поетизирана со динамичната арабеска на фризура и цветниот мотив во десниот долен агол на сликата. Сличноста со моделот не е на преден план. Прекрстените раце укажуваат на психолошка затвореност, а прстенот на десната рака го има сообразеното созвучје со арабескно третираниот аранжман на стилизирани цветови и школки. Во истата 1973 година Темкова изработи серија женски портрети на пријатели и роднини: портрети на Маја, Цеца (Гапо), Пандора Милосављевиќ, Орхидеја, Елена Џајкова, Патрија, Вана (Урошевиќ), Ленче, Лела и други. Сите овие портрети се различно обработени: линеарно и во широки површини чисти бои (Патрија, Пандора), реалистичен поедноставен цртеж со чиста позадина (Џајкова), сите во десен полупрофил, потоа речиси петрифицирана иконовидна поставеност (Цеца), потенцирање на цветовите и старата ламба, на лирското доживување (Маја, Вана), улога на линијата и широките боени површини со нагласка на "јапонскиот" лик и масковидноста на лицето (Орхидеја). Последниов портрет е необичен спој на "конкретен" и на "имагинарен" лик, на бела маска која го затскрива вистинскиот психолошки лик на моделот. Зад, наизглед реалниот облик на маската се отвора нов простор на иреално изразување, на поетско доживување. Маската е друго лице и затоа создава ефект на таинственост.

Во 1973 година, очигледно најплоден период во портретното творештво на Ана Темкова, реализирана е серија од три портрети на Росица. Атрактивната убавина на оваа девојка лесно го пленило творечкото внимание на Темкова. Во првиот обид Росица е насликана како портретна биста, со сигурен цртеж и симплифицирана форма, со нежни колористички решенија: маицата е обоена во сино, косата во кафеави, а лицето во жолто-црвени-бели тонови со малку понагласено руменило на лицето, додека разновидно обоените темјанушки ѝ даваат свежина на опуштената "млакост" на изразот на ликот. Рацете не се насликани, затоа што на тие места се насликани темјанушките. Погледот на моделот е малку накосо кон десно. Втората варијанта на портретот е поамбициозно замислена: Росица е

насликана како фигура што седи, во мал десен полупрофил, а нејзините впечатливи сини очи сега имаат малку спуштен поглед. Фигурата е облечена во бел фустан, со длабоко деколте што ѝ дава значење на чистота понагласена од монохромната сина позадина на која се издвојува портретот. Цветовите околу телото стануваат поразновидни и во бујни состави ја окружуваат фигурата. Првата верзија "Портретот на Росица" претставува акт-портрет, којшто покрај сета не-сензуалност и затскриеност на голото тело зад цветовите бил пресликан со бел фустан по интервенција на родителите на моделот. Рацете и во оваа дефинитивна верзија останале скрстени под градите што во првата верзија требало да биде гест на природна женска срамежливост. Третиот Портрет на Росица, или "Росица со зелена маица" (1973) делува најспонтано, со природна насмевка на усните и жива присутност на погледот на сините очи. Портретот е благо завртен кон лево, со вешто насликани кадрици на косата, во слободни потези што отскокнуваат од другите делови насликани грижливо и дескриптивно.

Темкова е сликар и на детски портрети, што успева од моделот да ја извлече детската наивност и непосредност, чистота на душата. Прекрасни примери за ова се "Портретот на Јовица Ѓорѓиев" (1973), со дел од кафез и папагалче во левиот дел, "Портрет на Жарко" (1974), "Портрет на Филип-синот на уметничката" (1975). Детските портрети одишуваат со нежност и симпатија на уметникот спрема моделот. Оваа мала галерија детски портрети, кои се индивидуализирани и обработени во духот на еден вид лирски реализам, се заокружува со "Портретот на Николина Кениг" од 1974 година. Малата Еврејка е насликана со беличесто фустанче со цветчиња, со бели чорапчиња и златни долги кадрици на коса која ги покрива раменцата. Нагласена е нејзината сериозност, делумно и заради свеста дека позира што се компензира со поетичноста на позадината; фигурата е сместена во амбиент на "рајска градина", поетичен мотив којшто е препознатлив "заштитен" знак на сликарството на Темкова. Овој концепт на детски модел и потенцирање на чистото и чедното, мотивот на "рајска градина" е разрешуван посложено во "Портрет на Анита Бошнакоска" (ќерка на

Драган и Гордана Бошнакоски) од 1974 година. Фигурата на момичката е исправена, во цел раст, и поставена во предел разрешен во два појаси: горниот и помал дел е обоен во сино сугерирајќи небесен простор, а површината што го зазема долниот дел на композицијата е обоен во кафеави и зелени тонови - земја и трева на нејзината површина. Фигурата носи бел фустан, во левата рака китка суви цветови и со босите нозе стапнува во тој имагинарен простор во кој лебдеат глуварки и цветови од различна големина. Во овој портрет чедноста на младото суштество е потенцирана и со венчето што му дава ореолски сјај на младото заоблено лице на кое трепери извесна замисленост и меланхоличност. Индивидуализираните белези се повлекуваат пред општите симболични значења на овој портретен лик. Ова дело е повод да се укаже на вилинскиот митски призвук на овој портретен лик во цела фигура, на неговата блискост со Ар Нуво од преодот на векот, и според значењето на линеарниот третман на фигурата. Елементите на вкусот и стилот на "културата на Истокот" ќе допрат до сензибилитетот на нашата уметничка пред сè по вредностите на орнаментално-декоративниот стил, со одделните реквизити кои евоцираат определена концепција и израз на една далечна култура која токму затоа ја има својата привлечност. Тоа можеби не е само вкус или "паралелен сензибилитет" (Кирхнер) туку на некој начин и бегане од сопствената nelaгодност. Затоа, повеќе од површно влијание е мислата и изразот и на западната уметност, пред сè влијанието на Анри Матис кој исто така бил инспириран од ориенталната уметност која се заснова на бојата, плошнината и апстрахирањето на формата. Тоа е еден интернационален феномен, со универзални значења, а селективноста, тонот и осмисленоста на овие асимилирани елементи е артикулирана од индивидуалниот сензибилитет на авторот, кој е на своевиден начин поврзан со една медитеранска култура и творечки дух.

Занимлив развој на идејата во различни периоди и на различен начин да портретира една личност Темкова оствари во серијата портрети на поетесата Гордана Михајлова Бошнакоска. Во 1973 година тоа ќе биде

"Жена во кимоно", потоа "Жена со турбан" од 1974 година, "Гордана" од 1974 година и тројниот портрет од 1987 година. Првиот портрет е третиран во ориентален стил, со акцент на орнаменталниот аспект, на линеарниот и плошниот карактер на фигурата; неа ја гледаме свртена со грбот додека ликот е претставен во строг лев профил со белези на маска. Вториот портрет има доминантна оранжова обоеност на турбанот и блузата што го обрабува ликот на поетесата која има бели тркалезни обетки, нашминкани усни и трепки на сините очи. Нејзиниот лик е свртен кон десно, во понагласен полупрофил. Третиот портрет е претставен во 3/4 фигура, седната и со грижливо бележење на индивидуалните црти; ликот е речиси ан-фас но погледот повторно не е насочен кон гледачот туку прави извесен отклон нагоре со неопределен израз. Фустанот, тогаш во мода, има крупни шари а шапката е во согласност со превладувачките сини бои. Асоцијацијата на Матисовите решенија е општа и формална затоа што ова дело има забележлива крутост на цртежот и формата макар што не може да му се одрече извесен лиризам што произлегува од топлиот хроматизам, атрактивноста на реквизитите, од облеката и шапката до украсите на рацете, белиот свеќник на масата во левиот дел на композицијата. Четвртиот портрет всушност претставува композиција од три ликови кои најмалку до сега можеме да ги поврземе со индивидуалните црти на моделот. Темкова работела по сеќавање, ослободена од конкретната задача на портретист, насочувајќи го вниманието на можното ликовно и психолошко делување на трите ликови кои се развиваат од лев до десен полупрофил, во различна обоеност на ликовите - од бела преку црна до сина боја.

Во 1974 година Темкова изработи многубројни портрети, главно од женски модели потврдувајќи ги главно своите основни настојувања. Сепак, превладува смирен тон, класична форма, понагласено настојување да се постигне портретност, повеќе конкретна отколку воопштена. Покрај реалистичноста во обработката се забележуваат белези на стилизирање или сумирање на формата, што е знак на поголема сигурност и вештина во

работата. Ликот е доближен, во крупен план, а орнаменталноста се огледа не само во формата на ликот туку и на украсите и цветовите кои имаат значителен удел во портретната целост. Пречистената форма, јадровитоста на изразот се карактеристиките на овие портрети; нивната поедноставена формулација доаѓа од сликарската вештина што ѝ овозможува на уметничката да ги усклади сите делови на портретот-ликот со украсите, фризура и облеката. Добри примери за тоа се "Портретот на Весна" (трета верзија), "Портрет на момичката Сузана", "Портрет на Снежана Бошнаковска Божикова", "Портрет на Лидија Трајкова", кој заедно со "Портретот на Цвета Котевска" и "Портретот на братот Иле" има елементи на просторна сугестија, потоа "Портрет на Ајрула Сабина", "Портрет на Цулдал" (другата верзија е од 1976 година) како и портретите на Патрија и на Орхидеја и други, сите од 1974 година. Овие дела беа претставени на самостојната изложба на портрети на Ана Темкова 1974 година во Изложбениот салон на Домот на ЈНА во Скопје. По тој повод уметничката ќе ја истакне "љубовта кон човекот", "желбата да се проникне во неговите суптилни животни мигови", како и своето настојување "што покомплексно да го предава портретот, барајќи ја врската меѓу субјектот, неговото битие во одреден животен миг, атмосферата и амбиентот" (*М. М., Доловување на човековиот нејовторлив миг*, Нова Македонија, Скопје, 1974). Сепак треба да се нагласи дека Темкова настојува да ги синтетизира сите тие елементи во своето портретно дело, таа сака да го забележи не само мигот туку трајните типични аспекти на моделот. Критиката, од своја страна, ќе забележи дека уметничката "се обидува да го освежи портретот со нови сликарски својства", за нејзината карактеристична "сенка во чувствувањето и гледањето на работите", извесната "мачна" атмосфера во која ги обвива своите ликови. Забележано е и тоа дека "егзотичноста и наклонетоста кон подигнување или воопштување на портретот до симболичното (ја води уметничката) кон нешто непознато и необично" (*Владимир Величковски, Воедначена линија на развој, Нова Македонија, Скопје, 10.XII 1974*).

Во наредните години не се намалува ритмот во изработка на портрети, за кои ќе ѝ позираат женски и машки модели. Тие се разрешувани во неколку приоди кои се карактеристични за портретното сликарство на Ана Темкова: од построг реализам до лирски и имагинативен реализам. Во секој случај уметничката во овој жанр ја претставува својата "интимна стварност" како своевидна "феноменологија на имагинацијата" во која се соединува стварноста и сеќавањето. Во нејзиното творештво се амалгамираат влијанијата на италијанското ренесансно портретно сликарство, на византиските мозаици, на македонскиот фолклор и модерната уметност (Пикасо, Матис, Ван Гог, Гоген и други). Не треба да се заборава дека уметничката долги години се инспирирала од старото холандско, шпанско и германско сликарство (Рембрант, Веласкез, Холбајн, Гриневалд и други). Во поновите дела, почнувајќи од 1975 до средината на осумдесеттите години (кога фактички прекинува да слика портрети) се забележуваат одделни иконографски и психолошки промени. Имено, во еден дел женски портрети Темкова не ги скрстува рацете како порано, туку ги отвора. Тоа делува малку наместено и театрално, но значи извесно ослободување и комуникација на насликаниот портрет со гледачот на еден нов начин. Би ги спомнал "Портретот на Вера Бранѓолица", целиот во знакот на ориентална нарација, потоа вториот "Портрет на Цвета Котевска" (1975), третиран во класичен манир, како и "Портретот на сестра ми Мица" (1978), "Портретот на Леила Нурединовска" (1977), сиот претворен во строга линеарна орнаментика, "Портретот на Никодимовски-Биш" (1978) во архаична облека што ја носел во театарските претстави на "Свети Никита Голтарот", "Портрет на Буба", "Портретот на Сузана", "Портретот на Олга Милкиќ" и други. Ана Темкова наслика и неколку портрети на историски личности: на "Свети Климент" (1974), "Гоце" (1975), "Коста Рацин" (1987).

Без оглед за кој портретен вид се работи Темкова секогаш од моделот создава "интимна слика", уметнички израз кој органски кореспондира со нејзините актуелни ликовни интересирања, прилагодувајќи ги сите можни

влијанија на законите на сопствената визија и градење на сликата. Нејзината емоција е придушена и затоа и портретните ликови делуваат со извесно студенило во изразот со својата "вар" маска која ги чува од надворешниот свет и отвора простор за навестувања и нови таинства (асоцијации на лица од некој јапонски театар). Конвенционалните решенија се сменуваат со спонтани и инвентивни решенија, а во сликата често пати значењето и изразот на ликот се бори со орнаментиката на облеката, фризура и украсите, плошното со пластичното решение, густата паста бои со мазната фактура, стишениот хроматизам со свежи колористички акценти, линеарното со плошното, прецизното со произволното во сугерирањето на просторниот ефект и распоредот на светлината.

Ана Темкова се вбројува меѓу малубројните македонски уметници кои му обрнале серозно внимание на портретниот жанр, постигнувајќи забележителни резултати во истражувањето и барањето сопствен израз во таа област. Таа оствари цела галерија впечатливи дела во кои се соединуваат разновидни елементи осмислени во целини низ една препознатлива лична лексика. Линијата се надополнува низ колористичкиот рафинман и посебното чувство за убавината на жената или предметот, за истакнување на осамата и таинственото, меланхолијата и емотивната елегичност.

*Рубенс КОРУБИН* е сликар во чии дела се соединува класичната инспирација и имагинативноста за она што е необично создавајќи ефект на вистинска "стварна нестварност". Во портретите, изработени по нарачка, тој е сликар во традиционален манир (еден лирски обоен академски реализам, со далечни рефлекси на ренесансните и барокни сликари, на еден Рембрант, потоа Ж. Л. Давид, Енгр, најмногу можеби на Коро), кој едновременно внесува лирска спиритуелна тајновита сугестија што е особено изразена во неговите автопортрети. Сликаторот има точна опсервација, но сака да го надмине предметот, да го осветли од интимната страна на своето битие убеден дека портретот се создава од линија и боја, но првенствено со емоција. Во неговиот стил (барем во поголемиот број дела) се соединува

класичното спокојство и хармонија со современата вознемиреност што допира до необјаснивото и таинственото, поставувајќи го портретот најчесто во "измислено поднебје". Во секој портрет и автопортрет сликарот се потврдува себе, го препознаваме неговиот стил создаден од реалистична прецизна опсервација и од "густина на сеќавањата". Рубенс Корубин ги помирува елементите на верност кон моделот (во непосредна работа пред модел и по фотографија) и работа по сеќавање кога се потпира на својата имагинација. Авторот ја задржува конзистентноста на ликот, неговата цврстина и тежина истакнувајќи ја неговата посебност на различни начини: со извлекување на индивидуалните црти, со поставување на ликот во "имагинарен простор" и со ефектите на светло-темни партии, на ликот и позадината. Светлината паѓа на ликот или темниот лик се издвојува на светла позадина; ликот се наоѓа во измислена опстановка, на моменти како да лебди во просторот. Рубенс Корубин го доближува ликот, следејќи ги неговите преобразби, но едновремено ја нагласува повеќе или помалку неговата дистанцираност и обвиеност со таинствена осаменост.

Портретите изработени по нарачка го претставуваат класичниот приод на уметникот: тоа е веризам заснован на фотографска предлошка, со складност на тоновите и превладувачкото чувство на фотографичност, на портрети кои и покрај извесниот лиризам во доживувањето ги чувствуваме како "портрети од дистанца". Се издвојува "Портретот на Рајна Скаловска" (1984), токму по доловената специфично женска психологија на една постара жена, потоа "Портретот на Владо Малески" (1987), по имагинарниот "поетски простор" во кој е поставен неговиот лик, како и "Портретот на Стефан Скаловски" (1984), "Портретот на Круме Угринов" (1984), "Портретот на Томе Угринов" (1986) и други. Во портретите на Џули од 1988 година (помладата ќерка на Данчо и Данче Шутуркови) и на Бјанка Зафировиќ од 1984 година доаѓа до израз класичната спокојност, извесната женска таинствена сензибилност, со акцент на тонската моделација и лирските боени нијанси во нивниот придушен регистар. Ликовите се издвојуваат на мирна едноставна позадина, мирни и изделени и со бледата

сино-сива и црвеникаво-жолта обоеност на инкарнатот на лицето. Тие делуваат во однос на претходните поприсутно и поживо, но сепак со извесен "лунарен рефлекс" на нивните лица. Групниот портрет "Свадба" (1986) делува извештачено со композирањето на "конкретни" портрети ликови во "измислен простор" (портрети на Ана и Златко Петрови, роднини на семејството Скаловски). Во секој случај потенцирана е привлечноста и едноставната диспозиција на светлината, додека во портретите авторски инспирирани наоѓаме нешто посложен приод. Во "Портретот на Доријан Греј" од 1979 година, се среќаваме со измислен лик, инспириран од романот на Оскар Вајлд "Сликата на Доријан Греј", но во тој лик ги препознаваме основните автопортретни црти на сликарот. Овој портрет е насликан во манирот на Рубенс Корубин, со валерска суптилност и складност на тоновите и таинственост што сега произлегува од затскриеноста на ликот зад високата завеса од левата страна на сликата, особено од неодреденоста, поточно масковидната претвореност на портретниот лик кој во себе содржи прозирност и декадентна разнеженост, нашминкана "убавина" во која се содржани противречностите на една софистицирана, блазирана личност со црни ракавици на рацете. Остварена е вистинска "стварна нестварност", со еден сликарски рафинман и суптилна психолошка загатка. Авторот ќе наслика повеќе платна чии наслови се воопштени и без назнаки на портретна амбиција, но сепак јасно е дека станува збор за портретни ликови-фигури инспирирани од неговата сопруга Лиле, кои се поставени во растителни имагинарни предели. Фигурата е светла или темна издвојувајќи се на посветла позадина со светлосни ефекти кои ѝ даваат значење на архетипска идеализирана претстава на женскиот лик. Тоа се своевидни поетски портретни претстави во кои нагласка е на општото и на контекстот, а не на поединечното значење на портретниот лик.

Автопортретите на Рубенс Корубин се поединечни но и поставени во поширок иконографски и содржински контекст. Уште во првите години по завршувањето на белградската Академија Корубин, како најдостапен, го

избра сопствениот лик како предмет на обработка. Во автопортретите од 1978 и 1979 година, изработени во комбинирана техника на хартија, ликот, и самиот темен или избраздан со сенки, изронува од темната позадина. Главата има заоблена и издолжена елипсоидна форма и лебди во неопределениот имагинарен простор. Само очите се беличести, а усните и ушите се назначени со црвени акценти, но сепак очите се главен носител на изразот и "свесната сила" на автопортретниот лик. Истражувањата во црно-бело ќе продолжат, во редуциран и топол колорит. За да го изрази тоа што го посматра и замислува уметникот се служи со различни техники. Автопортретот, наречен "Лик" од 1981 година е насликан во акварелни кафеави и црвени, жолти и сини ретки тонови. Тој делува како брза скица за да го изрази суштественото: сопствениот лик го претставил во амблематична форма, која лебди и која е правилно поставена меѓу геометриската површина од десната страна и теглата со четки од левата страна, во долниот агол на сликата. Очите се ширум отворени како реакција на ненадејна сензација или доживување; тие гледаат во нешто неопределено со малку дивергентна поставеност на левото во однос на десното око. Усните се повторно нацрвени. Во истата година тој ќе наслика уште еден автопортрет во акрилна техника со доза на значителна таинственост што произлегува од темниот прозирен превез на лицето со грижливо осветлени делови, како што се увото, левото око и дел од носот, како и од скицозно нанесената знаковна форма над ликот. Создаден е ефект на личност обвинена во мистична осаменост, интровертирана таинственост и недостапност. Таквата затскриеност ја среќаваме и во цртежот од 1984 (?) година, во кој десниот полупрофил на уметникот, кој подозриво гледа во нас, е комбиниран со исто така скициран женски лик во десниот долен агол. Меѓу ликовите нема сличност и покрај тоа што едниот лик делува како одраз на автопортретот. Сенката го освојува лицето на уметникот до челото. Во цртежот од 1985 (?) големата шапка - сламен шешир ги затскрива очите на автопортретот, на кој за прв пат уметникот се претставил гол допојасно, во десен полупрофил. Левата рака е доловена во движење на прстите со

неодредена активност, а во позадината се назначени линиите на некој старински кревет со елегантни метални прегради. Во друг автопортрет (Лик II, веројатно од 1990), изработен во акрилна техника на платно уметникот се претставил во десен полупрофил, со накривена темна шапка и десна рака што ја потпира брадата. Ликот е издвоен на светла небесна (со виолетови дамки) позадина и не посматра сомничаво, од страна, сокривајќи се зад еден "параван" кој зафаќа 3/4 од сликата, обоен во темни кафеави тонови и со форма која се издвојува со оранжовата контура. Уметникот се видел себеси како романтичен и каприциозен јунак за кој треба да се сонува како за нешто недопирливо. Во композицијата "Сликарот" од 1987 година фигурата на сликарот е поставена во "амбиент од минатото", во отворен пејзаж кој произлегува од сонот; сликарот, во бела свештеничка облека, гледа во нас и со десната рака, во движење кон десно, покажува зад платното кое стои на штафелај и на кое е насликан некој друг, исто така измислен предел со меки контури и сребренкаста светлина, светлина на тукушто разбудено утро. Автопортретната фигура јасно укажува на посебноста и романтичната светост на уметничката креација, префрлајќи го главното внимание на амбиентот, на штимунгот кој е создаден, повеќе на активноста и содржините на имагинарното и на сонот отколку на самиот лик на уметникот. Уметникот не воведува во просторот на сликата во кој опстојува слика во слика што ќе не воведе во необјаснивиот таинствен простор на "нешто" зад неа. Постои уште една композиција, "Во атеље" од 1985 година во која сликарот неочекувано се појавува од зад една "грмушка" држејќи во десната рака палета со чисти бои и во левата сликарски "стап" со топче од ткаенина на врвот. Од левата страна е поставен голем ковчег и црвена ткаенина што сè заедно се издвојува на светлата позадина од бели завеси. Метафората е јасна: сликарот е јунак кој ги открива тајните простори во душата и во отвореноста, кој сонува и се сеќава.

Рубенс Корубин создаде тип на портрет кој се осмислува и надополнува со имагинарниот простор во кој е поставен, кој е резултат на помирување или супституција на светот на реалното и светот на

имагинацијата. Ликот добива боја на нестварност уште повеќе што е поставен во "евокативни слики", во поетски интонирана целина во која ликот и средината се соединуваат на еден вознемирен пантеистички начин. Рацете во неодредени движења добиваат посебна изразност. Исклучителни примери за овој вид "имагинарен портрет" наоѓаме во "Портретот на бабата на уметникот" и во "Фармацевтот Стево" од 1976 година и други остварувања на уметникот.

*Марјан ПЕЦЕВ ЗАХОВ* создаде серија автопортрети еволуирајќи од реалистична до благо деформирана форма, со јасно настојување да се пружи сведоштво за сопствените внатрешни состојби. Неговите творби донесуваат интимни психички содржини и кога педантно ги исцртува индивидуалните црти пред огледало и кога сопствениот лик го подложува на нервозна деформација. Користењето пастелна техника (сув и масен пастел), како и сепија и туш придонесува за постигнување ефект на ублажување и мекост на формата и изразот. Низ автопортретите, почнувајќи од оној во сина блуза (1975), или од 1978 година, преку некои недовршени (како што самиот ги наречува) сè до серијата автопортрети во туш од 1982 година и други следиме различен степен на грозничавост во изразот но секогаш претстави на опуштени ликови чии форми се обвиени со нежна меланхолија. Структурата на цртежот во последните автопортрети станала крива и растргната, се зголемила внатрешната вознемиреност и истенченост. Захов ја регистрира надворешната форма но ја деформира под притисок на внатрешната возбуда изразувајќи го своето сензибилно битие, нежна растрепереност пред суровите факти на животот. Затоа неговите автопортрети, како своевидно сведоштво за себе, можат да допрат и до нашата душа (неговите дела не потсетуваат на нежната префинетост на Паскин, Де Пизис итн.).

Марјан Пецев Захов е автор и на други портрети изработени во пастел во кои исто така постигнува суптилна карактеризација (Портрет на Јанис II, Портрет на д-р Зеленков I, Портрет на Аце, Портрет на Маре и други).

## Х ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКА И ФОВИСТИЧКА ИЗРАЗНОСТ: ПОРТРЕТНИ ДЕФОРМАЦИИ

Една група академски школувани сликари, кои се појавија во почетокот на педесеттите години како и уметници од следните генерации, се формираа како експресионисти со различни и нови приоди што беше условено и од промените во светската уметност. Во нивните дела следиме развиток на некои форми на реалистично-експресионистичка лексика сè до превладување на гестот и бојата, на жестоката деформација на портретните црти што оди до речиси целосна непрепознатливост. Една од клучните фигури е сликарот Петар Мазев кој влијаеше на формирањето на помладите сликари, особено оние кои студираа во неговата сликарска класа на скопскиот Факултет за ликовни уметности. Општо, за нивните дела важи приодот на виолентно изобличување на портретниот лик што како целина го читаме во една нова структура и инстинктивно оформени пиктурални знаци, своевидна трансформација која е резултат на внатрешната сила на инстинктот на уметникот, неговиот пиктурален порив, несопокој. Уметникот се остварува себеси преку портретот. Тоа е остар прекин со традицијата, низ една дива речиси одмаздничка демонстрација кон моделот, нагон за деструктивност што стана знак на препознавање на развитокот на човештвото по Втората светска војна.

Делата на македонските експресионисти можат да се постават меѓу новите појави на портретниот жанр, но исто така и во "антипортретите". Антонио Саура ќе наслика серија платна според портретот на Дора Мар "Жена со сина шапка" (1939) од Пикасо како своевидни коментари, или како "дијалог меѓу две дела", портрети насликани фуриозно, доведени до пароксизам на доживувањето и сликарскиот ракопис. Самиот Саура, исто така шпански сликар (роден 1930) ќе изјави: "тоа што го избрав овој

портрет значи дека во него јас го најдов моето сопствено сликарство". И потоа дека "тоа е исто така една можност да се практикува канибализмот во пластичните уметности" (Pascal Maupas, Dora Maar d'après Dora Maar, Picasso et le portrait, Beaux Arts, Magazine, Paris, 1996). Оваа изјава на еден современ сликар добро ги илустрира новите настојувања во портретниот жанр, особено на сликарите експресионисти.

*Пејтар МАЗЕВ* рано го откри својот темперамент и уметничка природа на експресионист. Неговиот постакадемски период (по 1953 година) е во знакот на портретното творештво. Првата фаза е "конструктивистичка" која се заснова на геометриска формулација на обликот, на стилизирана типизација на физиономските црти на моделот. Затоа можеме делумно да се согласиме со мислењето на критиката, поточно со првиот дел од текстот: "Во нив се синтетизира и обликува животната импулсивност и емотивната сензибилност на Мазев; таа не навлегува во психолошки модификации и анализи на портретот, туку го оформува неговиот карактер, суштината на даден портретски објект и неговата физиономија во широки, силни есенцијални зафати и односи (Автопортрет 1953, Портрет на жена ми 1955, Жена со црвена коса, 1955 итн.)." (*Борис Пејковски, Пејтар Мазев, Музеј на современата уметност, Скопје (капало)*, Скопје, 21.10-10.11.1966). На овие дела може да им се додаде "Селанка од Скопска Црна Гора" од 1953, како и "Портретот на Глигор Чемерски" од 1955, "Портретот" од 1957 година. Со издвојувањето на еден лик се укажува на една можна визија на индивидуалното, поттикната и вообличена од жива релација со конкретен модел, со средствата на личниот уметников ракопис. Имено Мазев во овие дела ја открива својата природа на колорист со пиктурален сензибилитет кој доаѓа до израз и во овие дела кои имаат строг и контролиран распоред на интензивниот колорит. Сликарот црта со боја нанесувана плошно во широки површини и која е речиси немодулирана. "Мекиот" геометризам во формулирањето на типизираните портрети позабележлив е во делата Автопортрет (1953), Портрет на жена

ми, Портрет на Глигор Чемерски (сите од 1955 година) како и во Портрет (1957) со нагласка на топлите тонови на црвената боја. Во другите дела до израз доаѓа жестокиот колорит кој е поставен во правилно одредени површини. Ако во првата серија портрети забележуваме извесна строгост и дури романтичност на доживувањето, тогаш во другите дела почнуваме да го препознаваме подоцнежниот, за некои "вистинскиот" Мазев. Во "Црвенокосата" од 1955 година станува евидентна, а подоцна доминантна, определбата на Мазев за поврзување на фовистичко-експресионистички елементи во своите дела. Таквите искуства тој ги примени и на своите портретни ликови, кои покрај тоа што се инспирирани од конкретни личности, претставуваат еден вид "субјекти без имиња", стилизирани карактеристични претстави на човечкиот лик. Уметникот во една пригода изјави: "Чувствував потреба преку експресионизмот и фовизмот да изразувам робустни, јадри човечки претстави." (*Соња Абаџиева Димитрова, Разговор со Петар Мазев, Музеј на современата уметност, Скопје, (капалоџ), 1976*). Во други портретни ликови, какви што се "Селанка" (1954) и "Селанче" (1957) го забележуваме истото настојување низ синтетизирана форма и интензивен колорит да се долови карактеристичното и типичното во ликовите на "нашиот човек". Меѓутоа, во нив се појавува една нова црта: покрај тоа што тие ликови се анонимни, во нив се појавува една карактеристична "психотичност" што ќе ја распознаеме во гротескните претстави на човечки фигури на Дибифе (инспириран од детските творби, но и од цртежите на умноболните). Тие се своевидна најава на следните "портрети" во една растргната форма која не остава место за препознавање, а можеби и на еден автопортрет, за кого зборува сопругата на Петар Мазев - дека од него се плаши зошто е "темен", и на кого има закачени повеќе крстови. Стравот од таквата претстава не ѝ дозволува да го покаже, мислејќи дека со тој автопортрет тој ја предвидел и сопствената смрт.

Петар Мазев изработи серија фигуративни композиции, во тој дух на геометризирана синтетична форма, и продолжи да создава одделни

фигуративни претстави на "луѓе што ги познавал" но секогаш избегнувајќи го назначувањето на неговиот индивидуален карактер и психологија, дури и на неговиот јасно оцртан изглед. Сепак, во 1967 година го наслика "Старецот" кој е претставен во седечки став, при што столицата не е насликана. Тоа е еден намуртен старец со изразит скептицизам во изразот. Во сликата превладуваат белите тонови во кои има посебна изразност. За настанувањето на оваа слика ќе посведочи самиот автор: "Во тој период во мене се роди некоја амбиција. Го обоив платното црно и од тоа црnilo почна да расте белото, да расте светлината. Врз неа се таложеше бојата на лицето и на рацете. Сакав да докажам дека можам да направам и студија и тоа на друг начин. Белата боја ми помогна да ја створам светлината и да применам сосема поинаков третман од класичниот. Само не знам зошто го ставив тој брош врз градите на "Старецот". Можеби барав да внесам некоја друга структура во маслото, како што претходно правев со деталите од дрво во енформелските платна. Тој старец постои. Го сретнав во манастирот Св. Јован Бигорски. Сами живеевме во манастирот како пустелници. Другарувавме." (*Соња Абаџиева Димитрова, Петар Мазев, Музеј на современата уметност, Скопје, 1990*).

Од 1968 година кога го наслика платното "Македонка - светец" Петар Мазев почна со постепено разградување на човечката фигура и лик. Тие стануваат асоцијативни (покрај тоа што се поттикнати од конкретно лице, дури и многу добро познато и блиско на авторот), бојата добива интензивни и сетилни квалитети. По начинот на деформирање и обезличување тие се доближуваат до експресионистичката лексика на Пикасо и Кунинг.

Авторот, во една пригода ќе изјави: "Кога живеам во вакво време, не можам да сликам астал со четири јаболки, туку ќе го сликам човекот со неговата судбина и немири." (*Софија Ѓуровска, Разговор, Петар Мазев, каталог за изложба во Ниш, 1988*). Всушност, не се работи толку за свесно определување туку за внатрешна неопходност уметникот да ја пренесе сопствената возбуда и сопствениот немир во слики чиј интензитет на

разнебитување на формата и на бојата добива белези на пароксизам, на непосредно излеана агресивност. Сепак, во портретните ликови, кои одвај ги препознаваме, станува забележливо настојувањето да се постигне складност и лиризам на доживувањето (Лик, 1967, Човек од Раштани, 1971, Женски портрет во розово, 1987, Портрет во фотелја и Портрет В. од 1988, Жена во огледало, 1989, Портрет I, 1991, Портрет II, 1992 година и други).

Петар Мазев знаел да нацрта некој портрет на свој колега (како што е портретот на Љубомир Белогаски изведен со лапидарни потези со молив) но пред сè ѝ се препуштал на својата колористичка страст, жестока но и лирска, разурнувачка но и блага, некаде стегната и скротена во геометриска форма. Оттука и во неговите "портретни ликови" доаѓа до израз таквото осцилирање или "натпревар меѓу мислата и чувството" (како ќе забележат критичарите). Човечкиот лик е повод или пак медиум за излевање на уметничкиот порив - кој во поновите портретни ликови е израз на агресивно деформирање и распарчување на превладувачкиот нагон за обезличување.

*Иван ВЕЛКОВ* изработи серија женски портрети во постакадемскиот период, во средината на педесеттите години. Тоа беше период кога во неговите слики се соединија искуствата на модерниот академски реализам и елементите на фовистичко-експресивното сликарство. Таа фаза претходеше на геометризираната фигурација од крајот на педесеттите години со што Велков навлезе во водите на модернизмот. Портретите се работени по модел, со грижливо набележување на индивидуалните црти но едновременно со настојување да се стилизира формата. Вредностите на цртежот и контурата се поврзуваат со широкиот потег на четката и интензивниот колорит со кој ја моделира формата но пред сè ја почитува нејзината плоскавост. Во овие дела авторот настојувал да ја изрази нежната привлечност на ликовите, таинственоста во изразот што заедно со сумарните потези во разрешувањето на формата им дава воопштени црти; тоа е резултат кој не се потпира на објективизираниот конкретен приод во правењето портрет. Таквите својства се лесно забележливи во "Портретот

на Надица Марковиќ" (1954) и во "Портретот на Марија Антониќ" (1958); првиот е третиран во строг лев профил на фигура која седи и нешто работи со рацете (можеби свирење на пијано), а другиот е женски лик во строг анфас и поглед насочен кон десно. Од 1955 година датираат четири женски портрети од кои двата во формат на биста изразуваат подефинирани индивидуални карактери, додека во другите два - "Читателка" и "Даче Стефковска" се претставени во опуштени пози со нагласка на дејствието што го извршуваат. Експресивноста на погледот е забележана во "Портретот на девојка" (ранопочинатата ќерка на актерот Тодорче Николовски). Автопортретот, кој е излаган на изложбата "Македонски автопортрет" во 1971 година, ги поседува колористичките вредности на женските портрети, но со повеќе грижа за точно набележување на цртите на лицето, неговата убавина и меланхоличност во изразот.

*Александар РИСТЕСКИ* создаде сликарски опус што го определуваме како "апстрактен пејзажизам". Тој е уметник на своето поднебје и на својата земја, уметник кој по својата природа е експресионист. Тој во своето дело ги поврзува инстинктот со знаењето, суровата сила и топлиот колорит, што ја излева во силни арабескни форми кои асоцираат на ридести предели и еруптивен "бунт на земјата". Во неговите експресивни линии и боја нанесувана во широки површини и робустни напнати форми ги читаме амблематичните знаци на еден суштествен аспект на нашето поднебје. Звучната боја нанесувана во треперливи и звучни површини го евоцира громкиот звук на тапанот, втиснувајќи ги линиите и графизмите врз боениот слој со што сликарот создал тактилно чувство за кожата на тапанот. Ристески се занимавал со портрет во краткиот период кон крајот и веднаш по академските студии. Сочувани се неколку занимливи дела, како што се "Портрет на старец" (1957) во кој обрнува повеќе внимание на формалната и колористичка анализа (кубистичко-експресивна) и "Портрет" (1959) кој по начинот на синтетизирање на формата и колористичките густо нанесени површини потсетува на некои дела на Хаим Сутин (Дете од хорот, од 1927

година, на пример), но во една посмирена варијанта во која се чувствува студиозност својствена на академските студии. Вистински портрети Ристески ќе изработи во близок временски период, а тоа се: портретите на мајката и таткото на уметникот, како и неговиот автопортрет кои денес се наоѓаат кај братот на уметникот во Прилеп. Во автопортретот ќе ја потврди формулата на еден смирен сутиновски манир, со експресивност на блузата која е обоена во жарки црвени бои, црвено обоените усни и жолто окерниот инкарнат на лицето. Уметникот во десната рака држи палета со истиснати бои врз неа, а во десната е назначен само гестот на држење четка, што не е насликана. Ликот делува искрено во својата едноставност и топли бои кои се izdelуваат на темно сината зеленкаста основа. Портретот на мајката делува силно и монументално; уметникот ги задржал цртите (според кои го препознаваме и ликот на сликарот), ја нагласил достоинственоста и крепкоста во држењето на оваа стара жена чие изразито бело лице и коса се забрадени со темна шамија и наметка. Во тој дел, како и во позадината превладуваат сивкасти, задушено сино-зелени и кафеави тонови кои се синтетизираат во ретки тонови со општ сивкаст тоналитет. Таа станува симбол на црно забрадените жени во Македонија. Портретот на таткото донесол разрешување на малку посложени проблеми. Фигурата на човек во постара возраст се издвојува на темната позадина со светлите делови на кошулата и ликот; неговата поставеност е динамична - тој е седнат на старо плетено столче и со рацете се потпира на колената. Фигурата делува крепко и во вид на експресивна контура се издвојува на темната позадина која трепери со темно црвени тонови (асоцирајќи на рефлекс на стар македонски килим) и на свој начин придонесува да се добие илузија на скратена просторна длабочина. Човекот носи сандали со подвиткани ракави и ногавици што го евоцира времето кога е изработен портретот. Ристески оствари впечатливи дела, обрнувајќи внимание не само на извлекување на индивидуалните црти на моделите туку и на извесните психолошки белези како и на експресивните ликовни содржини.

*Владимир ГЕОРГИЕВСКИ* е сликар на поединечни, но и на групни портрети претставени во еден сосем специфичен контекст. Тој е по доживување и стил експресионист, барокен, маниристичен и патетичен сликар кој сака големи гестови и остварува симболична и наративна структура на делото. Тој воспоставува цврсти мостови со класичната ликовна традиција, посебно со старите мајстори од барокната епоха и средновековното фреско сликарство на кое се учел од младоста. Тој ги респектира, и доживеано ги внесува во своето дело карактеристиките на поднебјето, неговата традиција и духовна култура. Притоа, ликовната интерпретација на одделни стари теми содржи вредности на класичното сликарство, но со забележливо настојување таа "стара тема" да ја освежи, обнови или актуелизира преку својствата на индивидуалниот ликовен јазик, автентично експресионистички.

Георгиевски е автор на бројни цртежи, еден дел студии и подготовки за поголема творба (платно, пастел и друго), но кои едновремено претставуваат и одделни ликовни творби. Својот стил тој го гради од непосредна забелешка и скица која се претвора во студија и во конечно дело. Неговите составни елементи произлегуваат од академската школа, традицијата на реалистичното сликарство како и одделни елементи од модерната уметност; најмногу тој се потпира на сопственото чувство за "жива дејствителност" и експресионистичка лексика во која се асимилирани разновидни својства што ѝ даваат на целината извесна еклектична содржина (влијанијата на Климт, Шиле, Бекман, Врубел, но и на Ел Греко и Веласкез, на средновековните фрески во македонските цркви). Георгиевски е вешт цртач кој најмногу се потпира на вредностите на линијата, на моливот црн - или обоен, додека бојата му е редуцирана, остра и сурова - строго во функција на моделирањето робусни форми и на создавањето силни ефекти на светлина и темнина. Тој ја остава линеарната структура видлива и отворена, да говори со своите чисти и непосредни вредности, постојано оставајќи не во дилема за завршеноста на сликата, или цртежот. Неговите

цртежи и слики се правени под непосреден впечаток на доживеаното и набљудуваното, но авторот не се задржува на тоа. Тој им вдахнува внатрешна енергија на неговите ликови, постигнувајќи негде изразителна силуета и пластичност на формата. Георгиевски како да го негува "култот на енергијата", но исто така и на патетичноста, која обезбедува стемнета но и светла страна на претставата која секогаш носи во себе еден помалку "нездрав вкус".

Георгиевски црта и слика голи тела и робусни фигури и вознемирени ликови. Тој работи според жив модел, но многу често прави серија цртежи на трупови; поточно, тој е меѓу ретките уметници кои цртале во просториите на Судска медицина во Скопје, како и во болницата на психички болните во Скопје. Тој всушност постојано се занимава со судбината на луѓето коишто страдаат, обновувајќи ја темата на умноболните. Цртајќи серија студии на душевно болни Георгиевски точно ги бележи цртите на нивните патолошки пореметувања, со карактеристичните отсутни или бесмислени погледи, но и многу вознемирени изрази на лицето. Тој не им става ознаки на болни туку има намера да ги долови и творечки да ги предаде белезите на човечко страдање, но и да ги стави во еден поширок и симболичен контекст на филозофски, социјални или поетички истражувања. Георгиевски долго го бара композициското решение вклучувајќи во него портретни ликови, изработени според конкретен модел но кои не се именувани, како и автопортретен лик кој е рамноправен, а некогаш и потенциран учесник во одделна сцена. Неговите дела редовно имаат повишен патетичен тон, тембр којшто го осмислуваат "темните страсти" на човечките внатрешни простори, на своевидна "мизерикордија" која има остар звук на светло-темните ефекти. Нивните измачени лица, некогаш во "пропорции" на деформации кои одат до карикатуралност, изразуваат страшно движење на очај и внатрешен порив, со една подреденост, за достигнување спасение. Во очите, ширум отворени и со поглед нагоре им се чита патетично барање смисла и светлина од Бога. Во

групниот портрет на Георгиевски, ако така можат да се наречат повеќето творби со библиски теми, некои од нив осовременети и сатирични во својата порака, погледите на лицата се фокусираат во една точка, фиксирана во просторот на платното или имагинарна, која се наоѓа некаде надвор од платното. Луѓето ги обединува внатрешниот порив и заедничкиот стремеж, некаде разјаден со сомнеж а некогаш проткаен со своевиден "религиозен восхит". Оттука, по примерот на класичните композиции со религиски теми, нивните погледи се насочени на разни страни, но сепак се распознава централната "личност" или "светлина" на сликата. Затоа автопортретниот лик (третиот од десно) во композицијата "Крај одарот" од 1976-77 година се изделува пред сè со најмногу дефинираните индивидуални црти, јасна поставеност и одреден поглед. За разлика од автопортретниот лик на Георгиевски другите десет фигури и ликови на старци немаат доволно прецизно набележани индивидуални црти. Нивните пози се различни, насочени кон гледачот, но и настрана, нагоре и секогаш со гротескност на формата и зајадлива патетичност во изразот. Старите луѓе се исправени пред чинот на смртта, на неа реагираат со грч и нажалена запрашаност и со понизен поглед упатен кон Бога. Централниот лик е посветол од другите, неговите црти се предадени во извесно скратување на наведната глава со натажен израз. Меѓутоа, не станува збор за гола дескрипција туку за творечки напор на оваа сцена да ѝ се дадат поопшти и симболични значења. Имено, издвоеноста на централниот лик (претставен во големина на биста), неговата обоеност во светло жолто го создава таквото доживување. Уште повеќе што жолтата боја продолжува во вид на вертикална фуга и под сандакот, и се раширува како светлина на фонот на сликата, давајќи ѝ тон на несекојдневна свеченост, со еден посуров звук. Од страните на полукружната композиција седнати се по еден свирач - кавалции, коишто на ракавот имаат по една врзана машиничка што ѝ дава определен траурен карактер на сцената. Во преден план се наоѓаат пет гулаби: симболи на светиот дух, слобода која што има трансцендентален и метафизички

карактер. Луѓето се седнати по определен повод и соединети со една света сила што допира до прашањата на опстојување, во егзистенцијална и духовна смисла. Десетте луѓе имаат извесни индивидуални црти но се обземени со општото заедничко чувство на целината, додека автопортретниот лик на авторот покажува појасно дефинирана свесност за "ситуацијата" и поконкретен поглед нагоре. Неговиот изглед е маченички, на човек кој смислата единствено ја бара во Бога којшто е над сè и над сите; затоа неговиот поглед е понизен и молбен. Авторот во ова композиција сочувствува со групата луѓе, но сепак со извесно себепотенцирање во општиот контекст. Нов е остриот звук на светлината која доаѓа одозгора, којашто прави луѓето и предметите да изгледаат речиси злокобно непознатливи и внесува напнатост во сликата.

Георгиевски направил мноштво слики и цртежи во кои покрај тоа што се претставени лица со индивидуализирани црти превладува настојувањето да се досегнат општи состојби; низ некои стари и нови теми, низ одделни жанровски осмислени сцени да се досегнат општи прашања и значења во животот на човекот. Тоа не се портрети претставени и именувани како конкретни личности туку форма која треба да "покрие" поопшта и поголема содржина. Фигурите се сликани во нагласени контрасти на светло и темно, некаде како осветлени тела и силуети, а некогаш темни и издвоени на посветла позадина. Ликовите се редовно претставени како анонимни сонувачи обземени од "еден сон" нагласувајќи го колективното доживување, свесно или потсвесно (композициите "Свето јагне" од 1988-89, "Ругање на Христос" од 1988, "Старци" од 1988 и други). Георгиевски посебно внимание обрнува на претставување на човечкиот лик, конкретен или воопштен, којшто има втрнчени широко отворени очи за да го изразат поривот и вознемиреноста на човекот, неговата напрегната запрашаност за сопственото опстојување. Неговите фигури се костимирани, во стари но и современи облеку, измислени од авторот. Тие се поклопени од светлина или од темнина - од неа излегуваат повторно како "конкретни сенки",

сновиделични претстави. Сликите на Георгиевски ја слават немоќта, понизноста и поразот на човекот, неговото прпелкање во темнина, неговото "вечно распетие" и улога на жртва во неговиот "театар на животот". Ликовите се темни, но и светли во нивната хроматска и психолошка обоеност; тие се секогаш со "соголена внатрешност" која се чита на лицата. Овие луѓе, сосем црни или сосем светли, се речиси надвор од времето; тие се постојано "сиромашни луѓе" кои патетично посведочуваат за човечката немоќ и пад, покажувајќи постојан самосожалувачки трагизам во изразот. Авторот сака да се поистоветува со случувањата на насликаната сцена, соживувајќи се со трагиката на човечката егзистенција и афирмирајќи ја казната, стравот и немоќта. Од насликаните лица избиваат разјадувачки прашања и како да сакаат со малку светлите траги на својот "копнеж по вечноста" да го камуфлираат малку "вистински црниот прозорец". Авторот сака да се идентификува, и тоа го покажува со изделување на својот лик, со сцената на патетична егзалтација, вознемирена и измачувачка. Одделните епизоди и теми имаат општи значења, и авторот се сообразува и сочувствува со тоа сликарско претставување на страдањето и на тагата општо, како и со една фатална понизност која е родена од чувството на немоќност.

Георгиевски изработи портрети на повеќе свои пријатели и блиски, во вид на скици, студии или насликани, како што се на пример оние на Цветан Браживирски, Мирослав Грчев, д-р Хорватик и други. Нив ги карактеризира сличност со оригиналот, извесно издолжување и деформација, којашто е логична и прифатлива, како и "сенковидната маска" која му дава напнатост на ликот, а со тоа станува препознатлив уделот на авторот во креирањето на портретот. Покрај тоа Георгиевски направил мноштво портрети на анонимни луѓе, како и на оние од "Бардовци" (Абдула, Камбер, Стојче, Стојан итн.). Познати се исто така портретните ликови, во цртеж, слика и скулптура на рускиот писател Достоевски, типизирани и психолошки продлабочено доживевани. Посебно се интересни серијата автопортрети изработени главно во акварел и пастел во текот на 1993 и 1994 година. Еден

друг, наречен "Мојот калифорниски автопортрет" е изработен во сликарскиот блок, за време престојот во Лос Анџелес, во 1987 година. Во сите нив можеме лесно да го познаеме ликот на авторот, гологлав и со шапка на главата, дел од неговиот имиџ. Тоа се претстави ан-фас со поглед директно вперен во гледачот; големи очи натажени и самосожалувачки, со гримаса на одбојност спрема гледачот, на патетика која треба да не воведе во внатрешните простори на уметниковата душа. Цртежот е јасен и прегледен, во точно одмерени потези и деликатна линија со која е извлечена силуетата но и моделацијата на ликот спроведена низ шарафирање на деловите со поретки или позгуснати структури, посветло или потемно обоени. Во овие автопортрети, извлечени од неговиот бележник, од "интимниот дневник" на уметникот, е нагласена изразноста на рацете кои содржински го оформуваат делото. Такви се впрочем и неговите реализации, мошне спонтано направени цртежи на познати личности и случувања од телевизискиот екран.

Во делата на Георгиевски можеме да го препознаеме потегот или звукот на бојата на еден Ван Гог, неговиот специфичен егзистенцијализам и вознемиреност, како и наклонетоста кон гротескни претставувања и карикатуралност на ликовите. Ако автопортретите се посмирени, тогаш композиција од типот на "Моето царство не е од овој свет" (акварел од 1993 година) ја покажува сета негова острина и сатиричност, карактеристичната вознемиреност и изразност на претставените ликови (посебно на портретниот лик на рускиот патријарх Алексеј). Само во овие композиции се ослободува уметниковата творечка енергија во креирањето на карактеристични ликови "од народот", блиски со нивната робусна виталност и изразност.

*Илинка ГЛИГОРОВА-СУЗА* во рамките на својот орнаментално-декоративен стил од крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години, вклучи портретна претстава. Во "Портретот на Филип" од 1972 година сликарката спровела занимлив концепт: ликот на детето го зазема

централниот дел на композицијата во средина на геометриски и брановидни линии и боени површини кои имаат декоративно и асоцијативно или дескриптивно симболично значење.

*Глигор ЧЕМЕРСКИ* не е сликар на портрети, меѓутоа тој има изработено, во различни периоди, серија цртежи и слики главно на тема автопортрет. Така, платната "Автопортрет" (од 1960) и "Автопортретот во зелено" (од 1962) добиваат осмисленост сообразена со актуелните творечки преокупации на авторот; тие евоцираат "аркадиски" амбиент, некои митски и симболични претстави. Во нив превладуваат "отровни" зелени тонови, но суптилизирани и со тоа го потенцираат општиот поетски штимунг. Младиот лик и сугестивното движење на рацете се вклопуваат природно во тој имагинарен простор на симболично претставување. Автопортретот на тој начин добива воопштени значења и содржини; тој е ставен во контекст којшто го дополнува и на извесен начин ги менува неговите обележја. Во подоцнежните дела, на пример "Автопортретот" од 1985 година (лавиран цртеж и маслен пастел), се менува лексиката, карактерот и значењето на линијата и бојата, што е секако сообразено со најновите интересирања на авторот. Имено, Чемерски, слично на неговите "визанитски глави", го насликал својот лик во строг ан-фас и со послободен експресионистички третман на боената линеарна структура. Притоа, маниристички е нагласена неговата природно извиткана коса, големите очи и подочни "кеси", со речиси грозничаво напрегнат поглед. Во ова дело се задржани основните индивидуални црти, а до израз доаѓа острата експресивност на целината и содржината на "уметниковата внатрешност". Забележливо е настојувањето на уметникот да ги задржи вредностите на портретните ликови од нашето средновековно фреско сликарство како што се нагласената улога на линијата, некаде со тонска или колористичка моделација на формата и извесната "светост" на изразот, но притоа да го задржи личниот карактер на нервозниот, расцепкан потег и интензивен колорит со нагласка на сини, бели комбинирани со жолти и црвени бои.

Во 1993 година Чемерски го наслика "Портретот на Блаже Конески" за Друштвото на писателите на Македонија. Всушност, тоа се два меѓу себе слично обработени портрети. Авторот оваа нова задача ја извршил во нему својствен манир, при што добивме портретен лик со многу мала сличност на оригиналот, инаку наш современик, и пренагласеност на личниот израз. Имено, пред нас е "глава" во вид на "клопче" составено од мноштво нервозно нанесувани потези, кои следат сопствена логика на ритмизираност која малку води сметка за индивидуалните црти и белези на конкретниот модел.

*Симонида ФИЛИПОВА КИТАНОВСКА* отсекогаш работи во духот на своевидна, лирска варијанта на фовистичкото и експресионистичкото сликарство. Границата меѓу фовистичкото и експресионистичкото не е секогаш јасно определлива; меѓутоа нејзиниот спонтан потег и жив колоризам не води многу сметка за цртежот, за цврстина на формата. Тоа значи дека некои нејзини дела ги прифаќаме како сведоштво пред сè на едно фовистичко движење. Темпераментот и "слободниот избор" ѝ овозможува на оваа сликарка да се движи од фигуративни до асоцијативни и апстрактни решенија, и да експериментира со некои несликарски материјали. Тоа едновременно значи дека и во портретното сликарство, кое опфаќа многубројни остварувања, уметничката се посветува целосно на бојата и не останува секогаш верна на директната опсервација и на реалното. Сепак, таа води сметка насликаниот портрет да го поседува неопходниот степен на сличност со моделот, а едновременно да остане доследна на својата сликарска природа и определување; меѓутоа, во одделни портрети таа го наметнува својот "жив" манир на сликање иако можеби личноста ја нема таа динамика или вознемиреност во својата природа.

На Симонида Филипова Китановска ѝ е блиско, според нејзиниот темперамент и природот сликарството на еден Матис, Вламенк, Ван Донген и други автори, потпирајќи се притоа на сопствениот спонтан гест и креативна намера. Портретите и автопортретите се насликани в големина на глава, во

биста и ли допојасно, а многу ретко како цела фигура, со мали сцени во ентериерот. Нејзината природа отфрла стеги, а нејзиниот вкус е спонтан што се забележува и при изработка на портрети според нарачка. Таа како да мора да слика според една непроменлива формула; без разлика на мотивот или предметот не избегнува да ја покаже непосредно својата дарба за боја, во нејзините јасни и јарки колористички вредности. Сликарска постапка опфаќа широки паралелни потези, како и сочна и опојна материја, сјаен и еднобоен фон, не грижејќи се за сугерирање на просторна длабочина. Во портретните остварувања е направен спој на визуелно забележување и брза непосредна реализација која е базирана на автоматизирана моторика. Таквата постапка е многу блиску до рутина и маниристичност, или повторување на потезите и значењето. Сликарска транспозиција се развива спонтано, по сила на внатрешниот порив и резултира со барокизирана форма и експресивен потег. Таквиот природ, како помалку скрупулозен, има карактер на определување повеќе на надворешниот отколку на внатрешниот елемент. Сликарска чувствува отпор спрема грижливи (академски) студии, но затоа ја развива ослободената лексика, што подразбира брзи спонтани потези, разлеана паста, високи колористички акорди и сензуална материја. Доколку е материјата, "декорот" побуен и бојата пожива смета дека сигурно ќе се доближи и ќе не допре. Пред моделот чувствува брз и бучен восхит, со радост ги спротивставува чистите тонови непосредно исцедени од туба и нанесувани во вид на запирки и со разлевање, еден до друг или еден над друг. Нејзините портрети, откако ќе ги определи основните црти, така добиваат разбранувани форми, кои се напојуваат на изворите на ритмот и свежите бои. Така е создадена привлечност на одделни портрети што е резултат на еден вид "безгрижна произволност" и неизнасилена сликарска постапка. Симонида Филипова Китановска сака да постигне неоптоварувачка, ненатуралистичка сетилност и сјај на бојата низ еден спонтан ракопис. Притоа, моделот е постојано присутен во нејзината визуелна оптика делувајќи со своето присуство на

поблиското физиономско и духовно дефинирање на платното. Сликарката со енергични потези постепено но брзо го гради ликот, забележувајќи некои од доминантните белези на неговиот изглед и изразност. Во дефинитивното вообличување доаѓа до израз виталноста на целината во која се спојува темпераментниот потег и звучната боја. Палетата е неумерена како и сликарската фактура, а портретот се восприема одеднаш. Ликот редовно добива повишен сјај во очите, извесна импровизирана леснотија, па и безизразност. Сликарката сака да ја покаже својата виртуозност, својата желба за допаѓање. Многу често, во нејзините портрети како и автопортрети доаѓа до израз наклонетоста кон орнаментика, одделни фолклорни или егзотични мотиви изразени во типот на моделот, во облеката или околните предмети.

Особено во портретите страшно се изразува нејзиниот сензибилитет, кој ѝ е посвојствен на сликарката отколку на моделот. Уште меѓу првите портрети можат да се најдат добри остварувања како што е "Баба Дарка", "Портрет на мајка ми Бисерка", "Портрет на Шумка" (нејзиниот когега сликарот Јован Шумковски), сите од 1986 година. Тоа е време кон крајот на академските студии и кога уметничката наслика повеќе портрети (сите во маслена техника на платно) на своите најблиски (брат, роднини, колеги сликари) внесувајќи ја во нив свежината на непосредната инспирација од природата, но транспонирана низ соодветниот темперамент. Уште во тие рани дела доаѓа до израз интересот за доближено претставување, за колористичко моделирање на ликот кој низ живата фактура се поврзува со едноставната позадина. Тоа е година во која ќе ги регистрираме првите автопортрети како и портретни ликови со белези на граница на жанр-сцена ("Човек со весник" од 1986 и други).

Во 1987 година ја остварува идејата да наслика "Автопортрет" и во двата наврати со нагласка повеќе на радоста во сликарскиот чин, како и на задоволството од самата себе отколку на прецизно извлекување на индивидуалните црти и на самотолкување. Фигурата е решавана во

разбранувани потези боја, со колористичка моделација на релјефот на ликот, недоволно пластично издвоен од позадината. За сликарката е важна облеката интерпретирана слободно со украси што го отргнуваат вниманието од ликот правејќи ја целината неприродно "искитена". Во 1988 година развива послободен приод во кој бојата е сугестивна и слободна, неврзана за локалниот тон туку за моделирање на формата и светлината. Нанесувањето на бојата има свој посебен ритам во процесот на вообличување на портретот. Потезите се спонтани и широко ја зафаќаат материјата, при што формите се создадени од боја, а колористичките ефекти се посилни отколку делувањето на волуменот. Пастуозната и чулна боја низ еден експресивен и упростен потег добива динамична и активна улога во извесното преобразување на формата и на композицијата. Сликарката посебно се инспирира кога пред себе има необичен, или егзотичен модел, на пример нејзината пријателка Тина (сликарката Валентина Поцевска) или пак нејзиниот пријател Турчинот Корман. Нивните ликови имаат карактеристична индивидуалност, а фигурите им се костимирани, онака како што тие се облекуваат но и како што уметничката ги замислува. Би ги спомнал "Зелениот портрет на Маја", "Портретот на Тина" и "Портретот на Корман" од 1988 година, година на изработка на дипломски дела на уметничката. Во истата година настануваат и "Портретот на брат ми Тони", "Бонита" како и "Автопортрет" кои делуваат како мали спонтани етиди.

Портретната визија на оваа сликарка е поедноставена и заснована на "гласот на инстинктот" повеќе отколку на цврсто поставени правила. Нејзиниот приод е заснован на испробани средства на непосредно восприамање и реализација како и на една присност во доживувањето. Овој нејзин "простосрдечен хуманизам" е забележлив во повеќето дела, како и намерата да го редуцира просторот и формата и да постигне допадлива виртуозност на четката, колористички сјај и еден вид "експресна импресија" во изразот на целината. Нејзина намера не е да долови атмосфера, ниту импресионистичко треперење, туку пред сè изразност на колористичките

акорди и на ликот којшто редовно има повишен тон, емфатичност во изразот. И во наредните години наслика повеќе портрети коишто ги карактеризира впечаток на леснотија во изработката, одредена допадливост без тежнение да ја надмине сопствената мерка. Така "Автопортрет", "Портрет на Бети" (Елизабета Аврамовска - сликарка на којашто има направено неколку портрети), "Двојка" (Томо и Лилјана Филипова-Шијак) и други од 1989 година посведочуваат за континуитет на основните настојувања: послободно третирање на формата, или нејзино редуцирање, потоа евидентни осцилации меѓу пореалистичното и постилизирано претставување, варирајќи формат од глава до фигура - во нивната различна поставеност (ан-фас, косо свртување кон лево или кон десно) со сообразување на поставеноста на рацете (делумно или целосно претставени; покрај тело, зафрлени итн.) и наклонување кон жанровост на сцената поставена во редуциран амбиент. Посебна свежина и жив поглед има во "Портретот на татко ми Томислав" од 1991 година.

Од мај 1991 година сликарката со својот сопруг (инаку цез музичар) престојуваше неколку години во Детроит, а потоа во Бостон. И таму, во новата средина, наслика повеќе портрети на нови пријатели, но почнувајќи со еден "Автопортрет", потоа "Портрет на Марија од Аргентина", "Портрет на сопругот Тони Китановски", "Портрет на Николас од Белгија", "Портрет на Абигел", сите од 1994 година. И во овие дела сликарката ги потврдува основните карактеристики и вредности на нејзиниот "спонтан природ" осцилирајќи меѓу пореалистично и послободно претставување.

*Тодe ИВАНОВСКИ* покрај фигури и ликови на партизани-борци од крајот на војната, што ќе ги изработува и долго време по војната со жива сугестивна линија, извесна илустративност и автентичност на претставите, изработи еден "Автопортрет" (1978 ?) на големо платно. Сликарот се видел млад и виток во херојска поза во предниот план на сликата, додека во позадината е евокацијата на некоја битка меѓу партизаните и окупаторот, сцена која е сета во пламен и населена со мноштво фигури. Треба да се каже

дека хероизмот на ова платно, во кое авторот се поистоветува со народната борба за ослободување, е спонтан израз на темпераментната природа на уметникот и неговите искрени убедувања и повишен восхит за борбата во која учествувал.

*Илија ПЕНУШЛИСКИ* е автор на неколку портрети и автопортрети, изработени во духот на неговиот актуелен експресивно-романтичарски стил. Автопортретите се претставени со мало свртување кон лево со строг и пробивен поглед, набиени со густа сликарска материја и внатрешна енергија. Распоредот на светлите и темни партии, нагласената контурна линија и површина во комбинација со слободно нафрлените потези им дава посебна уверливост и експресивност. Во тој манир е изработен и "Портретот на Никола Мартиноски" (1989), чиј портрет го изработиле и други македонски автори. Пенушлиски негува посебен пиетет спрема овој цртачки и сликарски мајстор и затоа му дал сила, речиси демонски поглед и извесна темна интонација низ контрастите на светло темното.

Илија Пенушлиски смета дека добар портрет е голема работа. Тој има право кога забележува дека на портретот денес се гледас со извесно потценување. Но за нас е најзанимлив овој дел од разговорот во кој вели: "Портрети правам само кога сликарското самочувство ми е на високо ниво. Да напомам дека никогаш не сум сликал портрет по модел, дека најчесто почнувам да сликам автопортрет или портрет на некој пријател по сеќавање, за на крај да го завршам како портрет на жена, старец. Портретите љубоморно ги чувам, никогаш не сум ги излагал и не сум ги понудил на продажба. Со еден или два од тие мали портрети посебно се гордеам. Во последно време ми се засилува желбата за една мала, исповедна изложба, на која ќе ги видам тие портрети заедно со уште неколку мали слики што сум ги издвоил во последните пет-шест години" (*Викторија Васева Димеска, Биџкаџа за сојсџвеноџо сликарсџво џочнува и завршува во сликароџ, Инџервџу, Кулџурен живоџ, 2, 1997, Скоџје*). Сликарот всушност укажал од каде произлегуваат неговите неопределени двополни ликови (ни маж ни жена), како што го открива својот темперамент од кој произлегуваат

неговите интимни исповедни, трескавично напрегнати автопортрети и портрети.

*Борислав ТАЛЕВСКИ* со една кокетна самосвест го наслика својот "Автопортрет" (1990), нагласувајќи го интензивниот колорит нанесен во широки површини.

Борислав Талевски изработи и други автопортрети во еден поедноставен реалистичен манир, некаде доближувајќи се до извесна карикатуралност, или наративна симболичност во претставувањето (Автопортрет во духот на Рембрант, Автопортрет во чест на Шопен, 1972, Автопортрет, 1990). Тој е автор и на повеќе портрети: Портрет на З. К., 1984, Диме Јаневски, 1990, Гордана Бабиќ Јаневска, 1990, Јана Јаневска, 1993 и други.

*Зоран КОСТОВСКИ* во портретниот жанр негува два приода. Ако се стави на страна првата постакадемска фаза тогаш се работи за еден реалистичен поедноставен илустративен приод и за друг приод кој е повеќе авторски а се заснова на нервозно положени потези кои ѝ даваат експресивност на целината. Вториов приод се однесува на поранешните портрети како што се "Автопортретот" (1983), "Портрет на Мето Јовановски" (1986), "Портрет на Анастасија Низамова Мухиќ (1986) и други во кои има понагласени портретни белези. Првиот приод кој е подопадлив на начин на еден академски реализам, опфаќа "Портрет на сопругата Дафинка" (1990), "Портрет на Наташа Габер" (1991-1992), портретите на Мери, Данче и Пепи Ковачеви (1990) и многу други портрети од областа на музиката, театарот и литературата (Стефан Гајдов, Васка Бицова Гајдова, Петре Прличко, Душко Костовски, Владимир Светиев, Срѓан Керим, Велко Тодески, Јован Поповски, Јован Данчевиќ, детски портрети итн.).

*Владимир ВЕЛИЧКОВСКИ-КУМАНОВСКИ* изработи "Автопортрет" во забележителен фовистичко-експресионистички манир.

*Димитџар СТОЈЧЕВСКИ* изработи "Автопортрет" во пастел (1987), претставен во манир на експресивна линија и интензивен колорит.

*Иѓор МИТРИЌЕСКИ* изработи серија портрети (женски и машки) во

акварелна техника во вид на крупни арабески, црти на лицето третираани во широки потези кои ја исполнуваат целата површина на малото парче хартија. Следи серија портрети од поголем формат, изработени во маслена техника, во кои ликот е преобразен во деформирани црти на лицето кои низ широките потези интензивен колорит формираат робустни целини во кои има сурова сила (Портрет, 1981, Портрет, 1988, Тажен портрет, 1983 и други).

Меѓу сликарите на кои ликот им претставува повод за создавање на слободни експресивни арабески се наоѓа и *Марија ДАНОВА* (Портрет, 1987 и др.), *Константин МАЗЕВ* (Портрети од 1984, 1986 и други), чии дела се карактеризираат со широк потег, интензивен колорит и робустна форма (налик на графити итн.), *Раде РОСИЌ* негува експресивна линија и колорит во креирањето на автопортрети и портрети.

## XI ПОРТРЕТИ ВО НАДРЕАЛНО- ФАНТАСТИЧЕН КОНТЕКСТ

Уметниците кои што припаѓаат на ова настојување ја користат формата на академскиот реализам, на класичниот *trompe l'oeil* како и дисторзија на формата до асоцијативна препознатливост на ликот. Тоа не е класичен магичен реализам, ниту пак надреализам макар што не може да се негира постоењето на елементи на невообичаеното и необјаснивото, со извесен удел на "она што не е природно", на сонет. Можат да се сретнат примери на смирен, како и на афективен ониричен набој, на извесно романтично но и невротично доживување во претставувањето на човечкиот лик. Сепак, тоа се сведува на сугестивни иреални формулации, но и на фантастичност, кои ја држат цврстата линија на провереното.

*Сѝасе КУНОВСКИ* во три, логично осмислени развојни фази, на своето сликарство го вклучува и портретот како негова суштествена преокупација. Почетоците, по завршувањето на Академијата за ликовни уметности во Загреб 1952 година, се во знакот на реалистичниот приод во кој се спојуваат елементите на академскиот реализам и на послободен третман со кој се доближува до импресионистичкото сликарство. Првите дела, во кои се чувствува влијанието на академското образование, се изработени во реалистичен манир, во вид на солидни студии со забележливо интимистичко доживување, со извесно психолошко анализирање кое е сталожено и интонирано со блага меланхоличност. Авторот спровел коректна тонска моделација "што клони кон темно, стегнат и валерски третиран" (*Соња Абаџиева Димитрова, Сѝасе Куновски, монографија по повод јубилејно-монографската изложба, Македонска книга и Музејоѝ на современата уметност, Скопје, 1977*). Тоа се однесува на "Портрет I" и "Портрет II" од 1952 година, особено на "Портрет на балерина" (1952), претставена во лев полупрофил, а телото во профил, и на "Портрет" од 1953

година, во формат на биста, во десен полупрофил со малку наведната глава. Во "Автопортретот" од 1953 година авторот се претставил од огледален одраз во лев полупрофил и со десната рака на градите. Од левата страна на ликот е насликан дел од закачена слика на сидот како основа на која се izdelува ликот на уметникот насликан во опуштена ноншалантна поза. Цртежот е разигран и кревок и се дополнува со нежните колористички дамки (сини, сиви, жолти, црвени, зелени тонови, кои го создаваат треперењето на "атмосферата" во која е поставен ликот. Поделените бои и потези, светлите нијанси на бои јасно укажуваат на импресионистичка техника сугерирајќи ја светлината на некој летен ден. Таквата "атмосфера" е сугерирана и со сламената шапка која заедно со наметката преку рамото му дава "боемски" изглед на моделот. Сконцентрираниот поглед на сјајните очи, малку подотворената усна и раката која покажува нешто неодредено му даваат на овој автопортрет извесна живост и момент на инспирираност на уметникот. Експресивната улога на раката е недвосмислена, како што станува евидентно (и во подоцнежните дела) дека Куновски ја слика човечката рака со променлива среќа, најчесто неспретно и недовршено.

Во тој период, 1952 и 1953 година Куновски создаде серија монотипии и цртежи во кои доаѓа до израз неговото настојување за редуцирање и геометризација на формите на човечката фигура, и за креирање необични ликови. Потоа, следи серија слики со поинтензивен колорит близок на фовистичко-експресионистичката сликарска лексика (Портрет со куче и други создадени меѓу 1954-56 година). Веќе од 1960 година се менува значително "климата" во сликите на Куновски. Тој своите фигури, налик на кукли и маски, ги поставува во предели полустварни, полуимагинарни кои наликуваат на сцена на која се одвива "приказната на сонот". Во сликите, определени како магичен реализам и сликарство кое има надреално-фантастични белези, се вкомпонирани разни други предмети кои ќе станат составен дел на целокупното творештво на Куновски. Во сликите превладува студениот тоналитет во модро-сини и сино-зелени нијанси. Така,

во ликот на "Кловн" (1962) се појавува безопасна игла, распарталавена облека која се отвора за насетувачките таинствени простори на човечката внатрешнина и стара искривена бандера со бели порцелански чашки. Потоа, во делата "Манекен", "Трагичен симбол" (или Кловн), "Портрет на илузионист" (од 1967 година), "Портрет на војник" (1970-71), "Портрет со маска" (1971) и други се појавуваат наочари, пожолтени листови, прозорец и "флуиди" кои го затскриваат изразот на ликот-маска и на тој начин му даваат воопштени симболични значења, со нагласка на иреалните, метафизички содржини. Потоа, во други слики уметникот продолжува со рекомпонирање на елементите во сликата, нивно поставување во поинакви соодноси и значења, со акцент на лично осмислената метафоричност, на надреалистичност која ги сугерира скриените содржини на човекото опстојување ("Портрет со чадор I"-1971, "Реминисценција на старецот"-1973, "Портрет со чадор II"-1973-74 и други). Куновски во некои од овие дела користи фотографија на човечки лик врз која слика и ја поставува во нови композициски и смисолни решенија: одделена од телото, од неа излегува "магла", или "чад", дел од дрво, хартија. Во изборот на предмети (дрвени греди, притиснувачи со широка глава, чадор, штипка за алишта), во начинот на композирање на слика во слика, замена на човечка глава со некој необичен, неидентификуван предмет, визура од напред и од назад (или ан-фас и од грб), поставувањето на човечката фигура во простор потсетува на одделни решенија на француските надреалисти Рене Магрит, Салвадор Дали и други, како и на хрватскиот надреалист Миљенко Станчиќ во начинот на третирањето и распоредот на светлите и темни партии и моделација на куклестите фигури. Портретноста во овие дела е подредена на уметниковиот надреално-фантастичен свет, така што одделните индивидуални црти на ликот се повлекуваат пред симболичните и метафорични значења и изразност на сликата како целина. Ситуацијата не се менува значително ниту кога уметникот го слика сопствениот портретен лик, кој станува всушност повод за изразување "други" простори на духот.

Така, во "Портрет" од 1968-69 година авторот всушност го насликал својот лик во вид на маска со празни темни очи и згрчени веѓи, поставувајќи ја главата (бела и со малку коса од страните) во долниот лев агол на сликата, потенцирајќи ја својата дистанцирана визура; тој сопствениот лик го гледа како "портрет", како "другост" поставена во релација со маска која има друг лик и која е закачена на врвот на еден исправен стап со кој работат геометри. Од оваа друга маска-лик избива "чад" кој претставува препознатлив флуиден мотив во сликите на Куновски кој треба да го анимира сувиот строг сликарски приод во кој е опфатена реалистичната форма и нејзината класична тонска моделација. Подадената рака од дното на сликата, картонски прекршените површини, кои служат за основа на автопортретниот лик, насликаната фигура на момичка во средината на десната страна на сликата и нискиот хоризонт на празниот предел во позадината се поставени во функција на сугерирање апсурдност и осаменост, прашања кои се однесуваат на животот и смртта на човекот, на неговото теговно сеќавање на одминати нешта. Сцената на "разнебитен сон" се случува на стишана основа на кафеаво-црвенкасти тонови на заднината. Во "Автопортрет со цигара" од 1975 година Куновски го вкомпонирал сопствениот лик во левиот дел на сликата; претставен е со малку поживо исцртување на индивидуалните црти, со малку поткрената нагоре глава, темни очни дупки и згрченост на веѓите. Тој е облечен (во формат на биста) во одело и нападно шарена врска, а пред него е поставен лист кој е закачен на јаже со штипка за алишта што се сушат. На листот е фиксирана цигара што чади и која е поставена како да излегла од устата на уметникот. Светлината што паѓа на челото на уметникот, неговиот занесен и отсутен поглед во нешто, за нас непознато, заедно со сугестивните сенки во десниот дел на композицијата го предизвикуваат оној иреален, или надреален ефект на целината. Во овој автопортретен лик се меша стварното и нестварното, логичното со нелогичното, препознатливиот лик со над-природни содржини, замена на функциите и така натаму. Опседнатост со натприродните сили,

еден силен отклон кон непознатите простори Куновски оствари во "Последниот автопортрет" од 1977 година, всушност сегмент од сложената композиција "Македонија" предвидена за конкурсот за ѕидна слика во МАНУ во Скопје. Во "Последниот автопортрет" Куновски ги синтетизира стилските белези на магичен реализам, нова фигурација или попарт со личниот надреално-фантастичен приод. Композицијата составена од повеќе насликани платна кои формираат една симболична целина требаше да има монументален карактер и затоа нагласката е дадена повеќе на наративната структура и широкиот епски зафат.

Портретите на Куновски се портрети со контекст, со други надополнувачки елементи и значења. Така, "Портретот на Славко Јаневски" од 1974 година е разрешен во вид на редуцирана форма на лице кое лебди во координати на геометриски форми од кои е "конституиран" метафизичкиот простор на сликата. Ова дело е решено со поедноставени линии и форми, а портретниот лик ги нема својствата на лесно препознатлива личност, или тешко може да се утврди сличност со моделот. Намерата на уметникот тогаш ќе ја бараме не толку во постигнување на сличност со индивидуалните црти на моделот туку повеќе во општата сугестија која посведочува за личноста на моделот на едно повисоко духовно рамниште. Во "Портретот на Драган Весов" од истата година уметникот користел исто така фотографија на ликот кој е комбиниран со елементи на безопасна игла, часовник и акумулатор на десната страна на композицијата - знак на професијата на Драган Весов, денес познат како колекционер на уметнички дела и леар на скулптури. Во другите портрети, на пример на ќерките - "Портрет на С. К.", "Јана I" (од 1974), како и "Јана II", "Соња" (од 1976) станува важен просторот во кој ги поставува, ентериерен или надворешен, но секогаш разрешуван во плоштини и во планови. И тука Куновски ги стилизира ликовите во вид на куклести маски во кои струи флуидот однатре или однадвор и ја создава карактеристичната поетичност на таинствените простори на човечката душа, помалку круто и студено, со промислување кое

ја наткрилува емоцијата. Всушност, синото и модрото, тишината и нагласената хоризонтална линија на композицијата предизвикува меланхолични чувства. Куновски развива идеја на поврзување на спротивностите: така реалното се доближува и проткајува со магичното, сегашноста и минатото, животот и смртта и за да го реализира своето доживување го користи надреалистичкиот метод на јукстапозиција и изненада, апсурдните релации на неочекуваното. Всушност, Куновски креира имагинарна средба на елементите и предметите, таинствени релации на еден спрема друг предмет доловувајќи стишени темни звуци на ирационалното. Тој сака да не воведе во друг свет, во свет на едноставна поетска фикција користејќи сосем класични изразни средства. Таквата намера уметникот ја образложува и со претставувањето на човечкиот лик кој добива белези на маска што произлегла од претстава на живо суштество. Со лик-маска оди тело-кукла и така продолжува процесот на редуцирање на индивидуалните црти за да се постигне проекција на сопствената свест која е во врска со "силите на таинствената егзистенција", на духовните состојби кои се поблиску до "колективно несвесното". Маската не е само декоративен елемент (кога слика конкретен лик, но исто така и лик на манекен, страшило, клоун, или пак одделно маските како мотив), таа е ставена во функција на уметниковата "лична митологија" која црпи сугестии од примарното значење на маската - која претставува друго лице и го сокрива својот носител, преобразувајќи го суштествено. Маската добива "реалистични" црти, а куклестите тела уште повеќе го сугерираат неживото, вкочането или механизирано опстојување, тие се скаменети суштества во состојба на една "апсолутна незаинтересираност". Со креирањето на сенишни претстави, на морбиден "штимунг" и мизансцен во кој предметите добиваат "нови улоги" уметникот можел да ја предизвика тегобната над-реална сугестија, да ги вообличи своите несвесни искуства.

*Кирил ЕФРЕМОВ* е сликар кој рано ја откри својата уметничка определба, а тоа е надреално-фантастичната ликовна поетика. Во 1958

година тој го наслика "Портретот на таткото" и еден "Автопортрет" во кои ја изразува способноста за постигнување експресија на ликот, во начинот на движење на портретниот лик (лев полупрофил од обратно свртување) и со нагласување на погледот на очите, како и за давање значење на линеарното вообличување. Во овие дела, посебно во портретот "Мојата мила мајка" од 1958-1992 година доаѓа до израз уште еден афинитет на сликарот - тоа е неговата инспирираност од класичната ренесансна уметност, особено од средновековната икона. Портретот е изработен со многу љубов, со прецизен "стегнат" цртеж кој опишува, но и стилизира, а со издвојувањето на убавиот, насмевнат лик со "широки црти" на едноставна жолта позадина е сугерирана неговата иконовидност.

Ефремов е автор на повеќе автопортрети како поединечни претстави, но и поставени во наративен и симболичен контекст. Во "Автопортретот" од 1973 година уметникот се претставил во лев полупрофил со малку подигната глава што изразува самосвест и единственост на личноста. Во обработката на ликот превладува линијата која прецизно ги вообличува деталите и самоуверено ја нагласува убавината на ликот. Повторно тој не потсетува на некои класични ренесансни примери, како што е некој Ботичелиев или Диреров портрет. Меѓутоа, со автопортретот од 1966-67 година почнува серијата автопортрети поставени во некој контекст. Сликата е решена во придушени кафеаво-сивкасто-беличести тонови, кои се сообразени со гамата на насликалниот автопортретен лик. Тој е насликан со згрчен израз - во лев профил, претставен во комбинација со актови во позадината. Сликата изразува тегобна состојба, грчовито раѓање на една сомнабулна визија.

Следи серија платна на кои уметникот се претставил како учесник, или актер во разни случувања, од најинтимни, до секојдневни, библиски или имагинарни. Во нив уделот на стварноста и на фантазијата е речиси подеднаков, но секогаш со нагласување на сопствената важност. Тој иронизира (Псеудоаркадија, 1986), се претставил како "објект" меѓу други

закачени слики на ѕидот и предмети во атељето, остарен и со директно вперен поглед кон гледачот - во улога на сведок "од другата страна на нештата" (Атеље-Атаназија, 1986-87), потоа копнее за "соединување" со природата (Пантеисти, 1986), ја изразува неможноста да се отцепи од земските привлечности (Пред полетување, 1986-87), патетично се запрашува за смислата на страдањето и саможртвувањето (Зошто како Св. Себастијан?, 1986-87), им се препушта на своите фантастични соништа поврзани со еротските доживувања (Појадок на сликарот, 1986-87), својот лик го претставил како лик на некој од апостолите (Тајна вечера, 1986-89), во сонот замислува самоидентификација (Во чест на Данило Киш, 1992). Ефремов се претставува како старец-градител, неговиот лик е гипсена биста во ателјерски амбиент, се појавува од некоја школка и се претвора во друга материја (во вид на мрежесто распукана гипсена фигура поставена повторно во амбиент на сликарско ателје). Ефремов во овие свои дела остварува две свои проекции: страста кон елементите на стварноста и страста "да се сонува". Сетилното во неговите дела се соединува со имагинарното, се проткајуваат елементите на своевиден стилски и иконографски меланж. Ефремов ја потенцира препознатливоста на некој роднокраен пејзаж, како и карактеристичните белези на нашата етнокултура, но едновремено го изразува својот восхит од светските уметнички случувања, пред сè оние кои му припаѓаат на надреално-фантастичното подрачје. Сликаторот анализира тазни теми и со една студена фактура и пластична сила проникнува во еден ониричен свет, во нови духовни простори и во еден "разголувачки" еротизам. Ефремов сака "линеарни претерувања", во кои ги вообличува своите фигури, одделни "опсесивни теми" во кои се меша еротиката, политиката и логиката, потоа надреалистичките "невозможни комбинации" или пак неочекуваните симболични замени, гротескната форма како барање на изразителност, особено параболичните, или патетични трагања по смислата на опстојувањето. Пред неговите дела можеме да се потсетиме делумно на некои дела на Арчимболде, на С. Дали, Ф. Пикабија, Ф. Лабис и

други, како и на Леонардо, на некој од прерафаелитите итн. Заедно со извесните претераности, и литерарноста во неговите автопортретни композиции, меѓу сонот и јавето, се проникнува јасно нагласена нарцисоидност во претставувањето, која ретко се сретнува во овој вид во современата македонска ликовна уметност.

*Виолејџа ЧАУЛЕ* има јасно оцртани остро спротивставени портретни фази: првата датира од средината на седумдесеттите години, втората од почетокот на осумдесеттите. Делата од 1974 и 1975 година се совпаѓаат со надреалистичната сликарска фаза и ни ги откриваат нејзините необични истражувања. Делата како "Ан-фас и профил" (1974), потоа "Автопортрет", "Автопортрет од Рим", "Портрет на непознатиот" и "Портрет", сите од 1975 година не сакаат да не смират туку да деранжираат. Во нив се посведочува за своевидно барање на идентитет, преку сликарство кое се обидува со трансформација на формата да допре до суштествените аспекти на портретот. Притоа, индивидуалните црти се губат, а нивното место го зазема ликот кој е силно деформиран и навлегува во подрачјето на карикатурално-гротескното вообличување и претставувањето на лудилото и психозата на страв. Ако пред "Автопортретот од Рим" (1975) се потсетиме на експресионистот Егон Шиле, тогаш другите дела укажуваат на надреалистичките корени (одделни остварувања на Ф. Пикабија, Ф. Белмер, А. Масон, Ц. Полок, Волс, Е. Бај или пак на помладиот автор Венсан Корпе).

*Блаџоја НИКОЛОВСКИ* е сликар на портретни ликови изработени во класична техника, коректен цртеж и тонска моделација (портрет на поетот Ефтим Клетников и други). Ликовите посматрани изолирано се реалистично претставени, со мошне конкретизирани индивидуални црти и карактеристики. Но веднаш потоа, станува јасно дека се работи за отргнување на нашето внимание од индивидуалното кон доживување на општото. Имено, портретот е поставен во контекст кој упатува на друго подрачје на еден паралелен свет на духовно опстојување. Погледот на ликот

е обично насочен на страна, тој е неодреден и отсутен. Пред секој од нив стануваме свесни за постоење на една "друга стварност", пред која се повлекува секоја перцепција и доживување што ја фокусира индивидуалноста на портретот. Ликот е најчесто поставен во релација со други предмети во просторот, со некое дејствие кое е строго поврзано со претставениот лик но едновременно се "реквизити" кои имаат свој удел во иреалната сугестија на целината. Всушност, сликарството на Благоја Николовски во кое се обработува човечкиот лик е најблизу до поетиката на магичниот реализам. Тој е заинтересиран за создавање на специфични амбиенти и состојби, за сугерирање на таинственото и недопирливите простори на човечкото духовно опстојување, на карактеристичните човечки типови, при што антрополошкиот мотив го збогатува со филозофски прашања и истражувања на релација човек и мајмун, и обратно, или пак давање мајмунски лик на човечко тело итн. За ваквите размислувања добра илустрација се делата: Меланхолија, 1974, Оброк, 1976, Портрет на клоун, 1977, Девојче со школки, 1979, Јасна, 1981, Човек и пес I, 1982, Кројач (Во чест на Гоја), 1983, Сонот на поетот, Мајка и Светлана - сите од 1983, Дете со птица од хартија, 1984, Човек во црвено од 1986 година и други. Во Автопортретот од 1983, но особено во "Автопортретот пред сликарско платно" од 1984 година авторот го постигнал ефектот на изненада во зачудениот поглед на сликарот. Тој со десната рака држи четка со која зема боја од палетата и во тој момент на подготвеност да отпочне да слика го насочува погледот директно кон гледачот, всушност го фиксира погледот на некој нам непознат предмет на сликарско внимание, втречено и опсесивно, малку затекнато - како пред некое вознемирувачко нејасно откривање на некоја тајна. Необичноста, или фасцинатноста на сликарскиот чин е сугерирана со речиси аскетската појава на уметникот (бело крпче излегува од неговиот џеп на темната облека), со движењата на рацете пред сликарското платно и манипулирање со четките, како и со сенките што пред себе ги фрла фигурата на сликарот и штафелајот. Црниот стаклен сад, што

служи за натопување на четката и бојата сочинува триаголник со крајните точки на фигурата на уметникот што ѝ дава стабилност на композицијата.

Спомнатата слика "Човек во црвено" од 1986 година ги носи главните карактеристики на приодот на Николовски. Човечката фигура е претставена во лев полупрофил, во едно опуштено држење: на вратот има ставено пешкир (како после миење), а со склопените раце пред себе се нагласува затвореноста и статичната положба на фигурата. Во погледот има незаинтересираност и бесчувственост, загледаност во неопределена точка, најмногу отсутност. Заедно со парчето сув леб поставено на левата страна се создал ефект на магична реалистичност, на сугериран "поглед на другата страна", на таинственото човеково опстојување. Освен впечатливиот автопортрет, ваквиот вид на дела не може да се сметаат како индивидуални портрети.

*Доне МИЛЈАНОВСКИ* се занимава со сликарство, таписерија, цртеж и графика и неговите творби, изработени во еден магично реалистичен и надреалистичен дух, откриваат фигуративна определеност и одреден афинитет за портретниот жанр. Тоа е автор кој е интимист по доживување и сообразено на тоа е неговиот класичен ликовен приод. Имено, Милјановски негува коректно изработен цртеж со тонска моделација на формата водејќи сметка за реалистичното претставување на одделните предмети и ликови, во една мека и посмирена варијанта. Всушност, реалистично третируваниот портрет авторот го комбинира со предели и предмети кои се исто така реалистично обработени но кои со одделните фрагменти на целината ѝ даваат извесни имагинарни белези. Тие се засновани на конкретни нешта: на предели и предмети од роднокрајната традиција, доживевани непосредно, но доловени и преку сеќавањето на уметникот. Така, во "Портретот на сопругата Иванка" (1972), изведен во бајц техника, претставен е во позадината предел од "Патишка Река", додека на "Портретот со маска" (1972, платно) поради нетрпеловоста на моделот да позира докрај авторот му приопштил понагласени магично-реалистични, и надреално-фантастични

белези. Сепак, во делата на Милјановски превладува своевидниот магичен реализам, со патина која сугерира сеќавање, некое одминато време. Доза на наивизам и чедност има во "Портретот на ќерката Кристина како бебе" (1973, бајц) во кој се вкомпонирани часовник и крст, и други стари предмети, како и еден лик во профил на мајката на уметникот. Во подоцнежниот "Портрет на ќерката Кристина" (1978, моливи во боја) во позадината е насликан син триптихон, широки зелени лисја од цвеќе и детски наивен портрет во долниот лев агол на сликата. Во истата година настана "Портретот на сопругата Иванка" (моливи во боја), претставена со малку поднаведната глава и во лев профил, со витлери на косата. Во позадината повторно се појавува предел во сино-зелена гама виден низ прозорец со лак. Од 1983 година датираат два портрета на сопругата Иванка, изработени на платно; едниот е претставен во строг профил, во стилизирана форма и блед инкарнат, а другиот е претставен (далиевски) одзади поставен да гледа низ квадратниот отвор во морската шир. И "Портретот на ќерката Кристина" (1988, акварел, туш, ер-браш) поседува елементи на блага стилизација и идеализираност, делувајќи како илустрација на уметниковата замисла и доживување.

*Димитрие ДУРАЦОВСКИ* е сликар кој пишува во духот на постмодернистичките сфаќања. Неговите текстови се надополнуваат со цртежи и слики во кои е сугерирано надреалното доживување и литературниот поттекст. Тој е заинтересиран за таинствените простори на човечкиот дух, за создавање на фрагменти како "парчиња на свеста" од кои ги составува своите "ментални колажи". Низ ликовните дела Дурацовски остварува специфичен однос спрема традицијата, класичната и надреално-фантастичната уметност, спрема одделни таинствени личности и појави (митологија, езотерија, алхемија, Шејка, Борхес итн.). Во портретите, на пример оној на српскиот писател Марко Ристиќ, авторот се држи до индивидуалните црти на физиономијата но во него внесува необична насмевка или поглед што ни сугерира постоење на некоја "друга стварност".

Другите платна, насликани во втората половина на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години, се компонирани од повеќе фигури во вид на конкретни ликови и обезличени костимирани личности. Тие се поставени во реално-магичен-метафизички простор и се насловени како: "Академија Медијала", "Зошто Борхес", "Зошто Јејтс" и други. Во друга серија платна авторот внесува ликови видени одзади кои се компонирани со други предмети, но сугестијата на тајновитост произлегува од необичната поставеност на елементите од решението на просторот и ефектите на светло-темните партии "Омаж на Леонид Шејка", "Мебиусова лента", "Иницијација" и други). Во некои од овие дела го препознаваме автопортретниот лик на авторот виден од грбот, но во делото "Онај" тој го насликал својот автопортрет во преден план врз позадина на бело платно, а во третиот план е насликан "гол" геометриски едноставно артикулиран предел. Сепак, неговиот лик има малку заматени црти затоа што е претставен во едно движење на главата. Неговото лице открива замисленост и мала наведнатост што создава сенка на десното раме и заедно со другите два плана на сликата укажува на настојувањето да се даде нагласка на општото, на појавата отколку на индивидуализираниот самосвесен портретен лик. Претставувањето на сопствениот лик има улога на знак во надреално осмислената целина.

За разлика од платната, во кои превладува крутиот цртеж и редуцирана боја, во цртежите на Дурацовски превладува спонтаниот начин на забележување на неговите размислувања и идеи. Тие се блиски до потсвесниот *écriture* што го поврзува со јасно назначениот концепт, соединети во потрага по "сцени" кои ќе ни сугерираат онастрани простори на духот. Во овие цртежи и слики некој гледа "предизвик на огледало наспроти огледало, малку поместени на страна, така што гледачот никогаш не може да ја избегне помислата зарем не ја посматра сопствената 'реалност' како 'иреална' од самата слика или цртеж" (*Вујица Решин Туџић, Немајеријални свей Димийрија Дурацовској, Форма, Мосјови Сјруџа,*

1984). Портретните ликови се цртани во експресивен манир и со необична изразност - подзамижани или ширум отворени "исплашени" очи стегнати или развлечени усни во необична па и дијаболична насмевка. Тоа се ликови кои имаат индивидуализирани црти но се "испразнети" од присутна и конкретна содржина и затоа се предвидени за необична кореспонденција со разни таинствени знаци и записи испишани околу нив (Ренесансни портрет-транспонирани Пизанело, 1975; Портрет-Марко Ристик, 1976; Портрет-Мима Дединац, 1976; Устијан Шобаноф, 1975; Портрет на фигура која го создава времето, 1976; Алхемичарот Главуртик посматра пејзаж и други).

Дурацовски е автор на проектот "Идентификации" изработен по повод излегувањето на српскиот "Билтен аурора". Бидејќи се работи за прв и единствен "концептуализиран" проект кај нас од овој вид ќе наведем неколку подолги изводи од текстот. Дурацовски вака не воведува во проектот: "Се работи за процес на идентификација транспониран низ едно ликовно дело. Тој процес, во краен случај, не донесува некои позначајни резултати, затоа што тоа е (сепак) само еден облик на симулација и вреди да се забележи како обид на субјективно селектирање и интерпретирање на вредности и интересирања кои се проектираат во секојдневното *барање*, во овој случај - во областа на ликовното." Потоа, тој продолжува: "Единствената идентификација која остана надвор од сферата на ликовното, несимулирана и со ништо не поттикната (постоеше само една стара фотографија), беше мојата идентификација со една чудесна личност - Устијан (Дмитри) Шобаноф, која еден ден се појави како конкретна реалност, за да ја потврди со својата појава вистинитоста на постоењето на еден чудесен свет на двојници."

Проектот се состои од петнаесет слики, поделен во три потциклуси составени од пет слики (во маслена техника, формат 150 x 150 см.). Всушност секој циклус е посветен на една позната творечка личност. Првиот ги содржи портретите на Леонид Шејка, сликар и теоретичар по следниот редослед: Портрет на Шејка (со претстава на леб); Негатив на

портретот (со јаболко); Автопортрет (со чаша); Негатив на Автопортретот (со топка); Негатив на Портретот на Шејка (јаболко и леб); Негатив на Автопортретот (топка и чаша). Дурацовски предвидел претставување на простор со хоризонт, терасата и собата на Шејка. Вториот циклус е посветен на Илија Савиќ, за чиј портрет авторот предвидел: "четирите слики да се изведат во 'бело', без оглед на нивната *содржина*." Тој знаел однапред како ќе бидат сликите решени (валерски и колористички), а не знаел "каква ќе им биде содржината". Едно од можните решенија за продолжување на овој проект Дурацовски гледа во личноста на Савиќ. Имено, "Поради недоволното познавање на делото и личноста на Илија Савиќ, принуден сум да правам претпоставки. Но, тоа е можеби подобро. Велам: подобро, затоа што со/од таа материја можам да правам конструкции и да го насочам проектот на онаа страна за која *јас* мислам дека е најдобра. При тоа ќе ми биде сеедно дали некој ќе помисли или каже дека таквата интерпретација е еден вид спекулација." Претставувањето на портретите оди по овој редослед: Портрет на Илија Савиќ; Портрет на личноста (празно); Изобличени форми; Автопортрет. Потоа претставувањето на предмети опфаќа: Топка; Пирамида; Коцка; Огледало; Сите заедно.

Авторот напоменува: "За разлика од портретите предвидени за изведба, а кои постојат само како една илузија, вклучително и Автопортретот (Кој сум јас?), предметите кои поседуваат своја конкретност и материјалност - бараат поинаков третман во пристапот и интерпретацијата." За него останува отворено прашањето за "сукцесивно деформирање на моделот".

Во делот "Ситуации" наместо претходните илузионистички претстави на пејзаж, се појавува: "Бела површина, ништо; Бела површина, ништо; Бела површина, четири исликани квадрати; Бела површина, исликан квадрат, центрично; Бела површина, ништо.

Третиот циклус е посветен на Борхес, аргентински писател омилен на Дурацовски. Тој предвидува изведба на мапа на три четвртини од форматот

на сликата, со тоа што во долниот дел треба да се наслика Борхесовиот портрет и група предмети: Торзо, Ковчеже, Столица, Призма и Книга. Картите кои требало да ги изведе на сликите би изгледале *како* оригинали, всушност и "треба да бидат оригинали". Картите требало да бидат различно обоени: Сива гама, Сива гама, Сина гама, Црвена гама, Жолта гама.

Борхесовиот портрет требало да биде "вистинит само на првата слика", додека на следните четири слики требало да бидат насликани "четири лажни портрети." Потоа на четвртата слика требало да се наслика портретот на Ros Sélavy (Марсел Дишан) како квазифотографија, а на петата Автопортрет.

Вака подреден и систематизиран предлог за проект ќе сретнеме дури подоцна во македонската уметност, но на други теми. Примери на трансформација и анализа на човечкиот лик има многу малку кај нас. Концептот на Дурацовски, иако нецелосно реализиран и покрај разните поранешни и подоцнежни примери во светската уметност, претставува автентични достигнувања во оваа област. Ваквиот вид на промислување на еден проблем остана осамен случај без следбеници во помладата македонска уметност.

*Славољуб ИГЊАТОВИЌ* е сликар со класична надреална вокација, цртач на поедноставени форми, на фигури и ликови кои ги поставува во необичен контекст и "метафизичка" тишина, анемични ликови кои сугерираат некоја изделена егзистенција (Женски портрет, 1974, "Простор", 1983-или Автопортрет кој лебди над вода, и други).

*Владимир БОРОЕВИЌ* е цртач кој на своите женски портрети, портрети на пријатели и автопортрети (Автопортрет, 1981, пастел) им дава сила и симболистична изделеност потенцирана и со темните гама тонови.

*Јансен ЧАПАР* кој живее меѓу Скопје (Нерези) и СР Германија, е автор на необичен имагинарен свет на ликови и предели во кој се вградени разни слоеви на сеќавање и доживување. Во тие гротескно трансформирани суштества на својата фантазија сликарот внесува автопортретни црти интегрирајќи се во една пантеистичка визија на светот.

## ХИ ЛИКОТ КАКО ПОВОД ЗА РАЗНОВИДНИ ЛИКОВНИ ИСТРАЖУВАЊА: НОВИ ПОРТРЕТНИ ПОЈАВИ

Новите истражувања опфаќаат дела на уметници од различни генерации и со различни определувања, кои создавале во најновиот период од дваесетина години. Нив ги обединува единствено општиот "дух на времето", експериментите и истражувањата кои се некогаш инцидентни некогаш проследени во континуитет на една определба во одделна творечка фаза или низ целиот опус на уметникот. Потоа, можат да се забележат проткајувања од типот на една современа маниристичност или еkleктизам во ликовните вообличувања, лексика и идејните осмислувања и конотации. Може да се говори за одделни примери на "уметноста во огледало", или на автори кои "сакаат да цитираат" или да го доживуваат на свој начин "анахронизмот" како едно од поновите уметнички движења во светот. Притоа, резултатите се различни и нееднакви, како што приодите им се хетерогени и посебни. Затоа ова поглавие може да изгледа како збир на разни настојувања, своевиден меланж на приоди кои не можат да се подведат под заеднички именител, туку пред сè со најусловеното и најопшто определување: заедничкиот "дух на времето". Тоа е период на постмодернизмот во светската култура и уметност, со определени пречистени погледи и сфаќања, но исто така и со низа противречности и нејасни места. Уметничките тенденции кои се определуваат како постмодернистички имаат едно значење во западноевропските земји, а поинакво значење во источноевропските земји, или пак во Македонија која од позиција на "периферна средина" ги следи движењата и од двете страни.

Во портретното сликарство на *Милош КОЦИМАН* разликуваме три приоди. Првиот се однесува на раниот пост-образовен период кога создаде дела со јасни белези на академски реализам, на кој се навраќа и во најновите

дела. Вториот приод се однесува на портрети изработени на некои грчки острови и крајбрежје, кои носат белези на измазнет и сладникав, допадлив реализам. Овие два приоди се строго наменски, тие се врзани за нарачка и компромисно прилагодување на намерата на нарачателот. Во првиот приод авторот негува прецизна техника што значи постигнување препознатлива сличност со моделот и мошне грижливо изведување на деталите, во ликот и облеката што ја карактеризираат личноста. Притоа, присутна е извесна стилизација на цртите што значи разубавување на моделот и на тој начин компромис со барањата на нарачателот, некој вид на додворување спрема него. Во овој блок портрети, изработени во разни временски периоди, наоѓаме солидни и уверливи остварувања со убава обработка на материјата и сигурна вкомпонираност на елементите. Некаде е дадена поголема нагласка на цртежот, а некаде на бојата или пак се и двете компоненти урамнотежени во настојувањето за извесно монументализирање на формата. Авторот се труди да ги постави моделите во амбиент на драгоцени "старински" предмети и елегантна облека, примерена на возраста, како и во поза на удобно, но не секогаш и природно седење. Бојата не ретко го дополнува цртежот со нејзините речиси декоративни вредности, појавувајќи се често во дисонантните ефекти на црвено и зелено, како дел од облеката или во функција на позадина (веќе спомнавме за архетипското значење што го има соодносот на овие две бои во сликите и портретите на Вангел Коџоман-неговиот татко. Од многубројните остварувања во духот на своевидниот академски реализам, со еден личен печат на авторот, ќе спомнеме само неколку: "Портрет на д-р Анета Димовска", "Портрет на мајка ми-проф. Радмила Коџоман" од 1980 година, "Портрет на брат ми-д-р Ѓорѓи Коџоман од 1980 година, детскиот "Портрет на Олга Цубалевска" од 1982 година, како и портрети на многу свои пријатели и пријателки, на колеги како и на адвокати и доктори по професија. Тој успеал да ја долови необичната тага во очите во "Портрет на д-р Никола Христов", цртеж од 1974 година. Во таа година почна неговиот посебен авторски период, време

кога тој заедно со колегата и пријателот Драгољуб Бежановиќ-Бежан ги направија необичните за нашата средина "UFO перформанси" во ателје и на отворен простор меѓутоа не-јавно изведени. Тие беа мотивирани од младешкото чувство на протест и желбата да се сообразат со некои западни движења на младите (на хипи-генерацијата итн.). Во сликарството овие настојувања беа трајно реализирани со мотиви на необични суштества - "мутанти", ликови на мајмунолики луѓе, портретни ликови стилизирани во форма на афионска чашка. Сите овие суштества се гротескни и преобразени, експресивни во своите деформации (можните последици од употребата на дрога итн.). Во овој нов приод на Милош Коџоман се асимилирани елементи на графики, на рекламни плакати, на карикатурално претставување за да делуваат во својата оформеност некако класично, низ еден пречистен речиси илустративен начин на изразување. За впечатливите примери ги посочувам цртежите изработени со моливи во боја од 1974 година, а тоа се "Портретот на Бежан" и "Автопортрет". Ликот на неговиот пријател и колега Бежан е претставен во вид на издолжена глава со изразито големи очи и усни, потоа со "Уфо фризура" и лента околу вратот. Од десната страна на ликот се појавува сликарска четка исправена како копје, што претставува впечатлив атрибут на неговата професија и ја сугерира неговата решителност "да се бори за творештвото со четка в рака. И во сопствениот автопортретен лик тој претставува крупни, но сега празни сино обоени очи, а моделацијата ја спроведува со колористичко нијансирање - жолто од левата страна и зелено на десната половина на ликот. Десното уво, исто така зголемено е обоено во оранжово, додека брадата и мустаќите (малку разретчени), како и косата добиваат форма на разбрануван врв од четка. Контурите на лицето ги оцртува двојно тенко цевчесто гајтанче низ кое треба да протече некоја нова "синтетична" крв.

Овој циклус беше најавен со цртежот "Женски портрет II" од 1973 година, во кој очите се големи и над-реални, космички. Меѓутоа подоцна, во 1980-81 година следи нова серија слики во комбинирана техника на поголеми

парчиња картон наречена "Зад сцената". Тоа се всушност автопортретни фигури на Коџоман, Бежан и некоја трета личност - по правило женска особа која им дава еротски импликации на тие "хипи-сцени" во полуосветлени неодредени "подрумски" простори. Ликовите добиваат форми на контури и сенки поставени во некој ритуал на необична "конверзација" и со движења и ракурси кои ја потврдуваат таа "темна" игра.

Во исто време кога ги направи своите авангардни дела Милош Коџоман наслика автопортрети во еден сосема традиционален реалистички манир. Во малиот "Автопортрет" од 1974 година тој водел сметка за сличноста, односно точното претставување на својот млад лик без никакви додатни елементи или атрибути. И "Автопортретот" од 1982 година е насликан во тој дух, во една педантна и прецизна техника; авторот се насликал во есента кога му била задржана "бронзената" боја од сончање - тоа е млад човек, кој има ретка брадичка и високо чело. Својот лик, во формат на глава и допојасна фигура, го поставил кон левата страна на платното во строг ан-фас и во една поедноставена и допадлива визија. Авторот како да сакал да покаже дека добро го владее и класичниот начин на сликање и својата способност веристички да го долови ликот на моделот. Тоа го покажал и многу подоцна, кога наслика два официјални портрети. Првиот е на претседателот Киро Глигоров (од 1994-95) кој е претставен во природна големина како стои до работната маса. Тој е застанат простум, во свечено одело, со благост во насмевката и изразот на очите потенцирано и со смиреното природно спуштање на неговата десна рака на работната маса. Фигурата е претставена во лев 3/4 профил и е сместена во амбиент на претседателовиот кабинет кој има класичен старински мебел и тепих, украсен со цвеќе и слика на Димитар Кондовски. Од целиот портрет гледаме добродушна и скромна личност, што се огледа во самата појава и израз на претседателот како и од предметите со кои е окружен во неговата работна средина.

Вториот портрет е на Тито Петковски-актуелен претседател на Собранието на Република Македонија, насликан во 1996 година. Тој е

претставен како седи во фотелја, неговата лева рака е потпрена на прекрстената нога, а десната рака на фотелјата. Сликарот го претставил во свечена поза во неговиот работен кабинет. Неговата фигура е кадрирана до подколениците, затоа што пред неа се гледа дел од масата на која се спуштени наочарите (бифокални), потоа еден бележник со пенкало и задолжителната вазна со цвеќе. Во позадината се гледа дел од слика и дел од работната маса. Со тоа е оформен строгиот распоред на елементите кои се во строга функција на централниот мотив - портретот на Тито Петковски, кој е претставен со уверлива физиономска препознатливост, со точно исцртување на карактеристичните делови на лицето и грижливо моделирање на неговиот релјеф. Бојата, во нејзините придушени нијанси, ја има улогата на дескриптивна дополна, со веристичко доловување на инкарнатот на лицето и рацете. Превладува ефектот на наместено позирање, од дистанца, стегнато и речиси индиферентно претставување.

Во исто време, или паралелно со вакви нарачки Милош Коџоман изработи и портрети на свои пријатели и блиски во кои доаѓа до израз експресивниот потег, непосредната опсервација и живо претставување на моделот. Тој со боја го прави цртежот и потоа го завршува портретот - за најмногу неколку сеанси позирање од по два часа седење пред штафелајот - "Портрет на сопругата Лила" од 1996 година и други. И во други дела станува евидентна сликаревата способност за брзо и точно регистрирање, за вешто доближување до она што се наречува сличност, или препознавање на моделот - физиономско, психолошко итн.

*Божидар ДАМЈАНОВСКИ* се формираше како сликар во две културни средини: во Скопје и во Белград. Тој живее и работи во Белград но е тесно врзан со родното Скопје. Тука се сочувани еден автопортрет и портрет на мајка му кои датираат од времето на неговото школување во Училиштето за применета уметност. Ликовите се обработени грижливо, со нагласка на придушениите кафеави и жолти тонови. Портретот "Мојата жена" од 1973 година ја потврдува неговата рана фаза која се карактеризира

со мекост на линијата, придушеност на тоновите и портретност на ликот обоена со една тивка лирска нота. Подоцна, уметникот ќе развие картезијански строг стерилизиран стил со прецизен цртеж и фотографска реалистичност во претставувањето. На тој начин тој го помести тежиштето на возбудата во просторот на идеите и уметничкиот концепт во кој главна улога ја има предметното, икониичното, во различни соодноси и значења. Од втората половина на седумдесеттите години уметникот помина низ три фази на истражување кои претставуваат тесно поврзани и логично развивани целини. Прво ги направи сликите "Тест V" од 1978 и "Тест со фотографија" од 1979 година кои уште со насловите укажуваат на суштествените преокупации на уметникот. Наоѓајќи се во време на потрага по сопствен израз и во стремежот да го прошири својот хоризонт Дамјановски во својот уметнички концепт вклучи "дијалог со минатото" кој има свои специфичности. Во својата "научна" и нагледна вивисекција тој користи разновидни елементи и предлошки имајќи го предвид пред сè ангажираниот однос спрема некои актуелни појави врзани за човековото место во светот и неговиот опстанок. Своите идеи уметникот ги образложува со еден студен ликовен "ракопис" и аналитичност која повеќе поттикнува на размислување отколку на емоција. Неговата објективизирана визија опфаќа претставување на специфична структура, ликовна и тематска, во која се допираат и проткајуваат разновидни ментални и знаковни состави. Сликарска материјализација и формалното вообличување се блиски на класичната сликарска техника и на фотографскиот медиум. Во спомнатите дела уметникот не издвојува конкретна личност како мотив за портретно претставување туку човечкиот лик (кој делува како да е "извлечен од реалноста") е поставен во сложен симболистички систем кој има и универзални значења. Дамјановски почна да негува фотографска точност по претставувањето, со свест за јасна "документарна аналитичност" и поврзување на современоста и минатото кои имаат знаковни структури но и универзални значења и содржини. Всушност во неговите дела се судруваат

два знака; едниот го сочинува насликаниот портретен лик, според строгиот миметички, или фотореалистички метод и прикаченото (илузионистички уверливо насликаното) парче хартија со отпечаток на прст по средината на ликот. Тие се насловени со "Идентификација I" и "Идентификација II" од 1981-82 година и претставуваат обид во насликаниот човечки лик (кој најчесто делува како фотографија истргната од албум) да се внесе знак на ново присуство, со една потрага по цртите на идентификација на човечкиот лик, како човечко присуство од извесна дистанца коешто со свој знак го потврдува присуството и идентитетот на другиот лик. Овој вид на самоанализа и потврдување на две присуства, на два знака, иконичен и симболичен, претставува своевидна потрага по заедничката смисла. Ова е еден вид интимен интровертиран "дијалог со себе" преку друг, како доближување на сопствениот знак и симболичното значење. Дамјановски и во наредните години ги продолжи своите истражувања, создавајќи опус кој воспоставува нераскинлива врска на еден современ уметник со епохите од минатото, со западната и источната цивилизација. Тој однос кон минатото, поблиско или подалечно е актуелно, особено денес во епохата на постмодернизмот. Неговото настојување е да ги доведе во склад елементите на сегашноста и елементите на минатото, како два знака или две компоненти кои не се судруваат, туку повеќе коегзистираат, стануваат паралелни стварности кои можеби не се сечат во некоја заедничка точка но во секој случај остваруваат еден "плоден дијалог" како доближувања на два света од кои се раѓа идејата за универзалните значења на знаците и симболите, за постоење на човекот во кој се влеваат сеќавањата за минатото, што значи сегашноста и насетување на иднината. Во рамките на овој фундаментален концепт во творештвото на Дамјановски е поставен проблемот на човечкиот лик. Во 1984-1987 година тој го наслика платното "Портрети I-XVI" како мозаик од портрети и автопортрети на познати имиња од уметноста во светот од повеќе епохи и правци. Така, пресликани се во еден помал формат ликовите на некоја праисториска вотивна фигурка,

потоа ликовите на владетели и творци од Египет и Месопотамија, преку православниот среден век, од другите епохи на стариот и новиот свет, сè до Пикасо, Модилјани, Ворхол и други автори од современата уметност. Сликата како целина е знак за себе (збир портрети и автопортрети) но таа е составена од делови, од одделни знаци (лик од одделна епоха) кои претставуваат дел од симболичниот систем на сликата. Уметникот се обидел да го испита делувањето на збир разновидни ликови и приоди поставени во една целина која има заеднички белег: претставување на човечкиот лик. На рамниште на икониичност, на портретна индивидуалност тие претставуваат обид да се размислува за некои суштествени аспекти и вообличувачки белези на човечкиот лик кој ги поседува карактеристиките на одделна епоха или правец во уметноста. Уметникот сакал да го забележи нивното постоење, означувајќи ги како одделен ентитет или портретна суштина која е диферентна во однос на соседниот лик, според портретните црти и стилските белези на еден друг лик, поставени едно до друго. Уметниковиот концепт се состои во извршување избор на насликани или измоделирани портрети и автопортрети од најраната до најновата епоха на нивното настанување, потоа во прецизно пренесување на конкретниот лик (најверојатно преземен од репродукција) на своето платно и нивно поставување во строги низови, еден покрај друг. Во конкретниот избор и назначување на ликовите се наоѓа клучот за разбирање на овој експеримент на Дамјановски, особено во обидот да се определат разликите, не само во индивидуалните црти и нивното ликовно претставување туку и во суштествените антрополошки белези на тие ликови. Притоа, изборот на портретни ликови од ризницата на светската уметност можел да биде поинаков, но и тогаш ќе се искристализира основната творечка намера на авторот, неговата потрага по препознатлив идентитет и суштествените белези во претставувањето на човечкиот лик.

Дамјановски ќе изработи повеќе слики, во маслена техника но и со други не-сликарски материјали, во кои се поврзуваат два мотиви или два

знака: едниот е претставување на конкретен лик - често пати тоа е неговата сопруга, и другиот најобично карактеристичен мотив од најстарата уметност, од далекуисточните култури. Мотивот на конкретен лик е насликан со чувство за присутност и со присност што во содејство с паралелниот мотив на некогашната уметност добива поуниверзални симболични белези. Така, денешниот човек станува сведок за актуелното постоење на некоја стара цивилизација и култура.

Дамјановски во Скопје наслика два добри портрета: првиот е "Портрет на композиторот Трајко Прокопиев" од 198 година, а другиот "Откровение на сликарот Танас Луловски" од 1980 година. И двата портрети ги носат белезите на карактеристичниот фотореалистички приод на Дамјановски, на точно и јасно претставување со нагласка на "концептуализираните содржини", на специфично поврзување на "старото" и на "новото", на мислата и емоцијата во еден мошне строг и здржан ликовен израз. Првиот портрет е работен според фотографија, но уметникот му дал свежина на познат и присутен лик (кој е претставен во полупрофил) чија сугестивност е надополнета со атрибут на неговата професија - насликани се нотните линии кои ѝ даваат посложен карактер на ликовната композиција. Во вториот портрет уметникот го насликал својот пријател и колега сликарот Танас Луловски, внесувајќи во делото понагласена доза на живо претставување. Портретот е разрешен во дводелна вертикална композиција, од која долниот дел го зафаќа ликот на уметникот Луловски, а горниот дел "археолошки мотив" на скелети од риби, птици. Уметникот е "кадриран" во полуфигура со скрстени раце (а да не се гледаат прстите), тој е облечен во бела кошула. Неговиот лик е впечатлив со високото чело, ретката но долга коса, со мустаќите и брадата, особено со големите сјајни очи кои продорно се фиксирани на некој објект надвор од сликата, кои сепак гледаат неодредено. Уметниковата фигура добила профетски белези, особено со погледот на очите и белата кошула но во релација со "археолошкиот мотив" кој го надополнува портретот, му дава

димензија на проширен "ментален процес". Во ова дело доаѓа до израз  
респектот кон творештвото на Луловски, кон неговата необична личност.

*Симон ШЕМОВ* е сликар кој експериментира со разни техники и  
стилови, еден од претставниците на постмодернистичките тенденции кај нас  
(нов еклектичар, претставник на уметничкиот номадизам и друго). Тој има  
изработено два автопортрети кои обележуваат два периоди во неговата  
работа. Првиот автопортрет е насликан во класична синтетизирана форма  
што ја открива неговата наклонетост кон стилизирана или геометризирана  
форма (датиран кон средината на шеесеттите години, во постакадемскиот  
период). Сличноста со моделот ја согледуваме токму во еден сведен облик  
со набележување на основните црти на младиот уметник. Вториот  
автопортрет е од 1972 година, период кога Шемов експериментира со  
комбинирање на различни приоди и елементи во едно дело. Тоа е  
сериграфија во боја решена во три плана: централниот мотив е целата  
портретна фигура на уметникот претставена со фотографско отпечатување,  
поставена во темна контура на имагинарен простор, додека вториот е решен  
во веригални зелено обоени линии кои му даваат геометриска декоративна  
организација на просторот потврдена и од третиот план во вид на рам од  
сини цветови. Уметникот има држење на самобендисаност, на автор кој сака  
да провоцира со кичестите колористички односи и мотиви кои потекнуваат  
од светот на декоративното сликарство кое има репродуктивен карактер.  
Портретот на сопругата Спасика е насликан во 1975 година во истиот тој  
приод на комбинирање на разни стилови: портретот е насликан реалистички  
во строг ан-фас, кој е изделен во медалјон-елипсоидна форма со позадина на  
дел од ентериер насликан поентилистички, додека вака поставениот портрет  
е "врамен" со декоративни шари кои потсетуваат на некој декоративен  
шаблон карактеристичен за дизајнирање на фустан, мушама или молерски  
валјак. Портретот е насликан во вид на симулиран одраз во огледало,  
потенцирајќи го, по пат на цитирање, допирањето на два историски стила -  
реалистичкиот и поентилистичкиот со декоративниот кич мотив од

предметите дизајнирани за секојдневна употреба. Во сите овие дела елементот на портретност, како и на цртеж ги наоѓаме како забележително слаби страни во работата на авторот. Инаку Шемов, со некои експресивно формулирани ликови на "примитивци", "ретардирани", "мутанти" се доближува до сродните остварувања на Милош Коџоман, Златко Стефановски и други.

*Димитиар МАНЕВ* во 1991 година го изработи портретот на писателот Живко Чинго, нарачан од Друштвото на македонските писатели.

Портретот на Живко Чинго е насликан според фотографска предлошка и од едно сеќавање на авторот. Во ова дело доаѓа до израз цртачката вештина на Манев кој работел на каширана хартија, со маслени бои, крејон и друго. Намерата била јасна: насликаниот портрет треба да биде "слика на личноста", таа да може да се идентификува, визуелно и психолошки. Меѓутоа, едновременно личноста на Живко Чинго послужила како идеален претекст за сликање во сопствениот стил. Тоа значи дека Манев ја применил строгата формула на својот посткубистички манир за да ја вообличи посебноста на насликаната личност. Ликот е кадриран одблизу, со зголемувања, или одмерени деформирања за да потенцира или "покрие" некој аспект од него. Така, секој дел на ликот станува вистинско "парче" на "чистото" сликарство, кое оди во релација со физиономскиот и психолошкиот аспект на ликот. Направен е обид повеќе да се усогласат отколку да се разделат овие две составни компоненти на насликаниот портрет. Формите, цртежот и боите во нивните строги и редуцирани вредности откриваат стремеж да се анализира секој дел на ликот, "реалистичното" и "апстрактното" ја сочинуваат препознатливоста на физиономијата. Не настанува "уништување" на портретот (забележливо во традицијата на модерната уметност, во интерпретирање на современ сликарски начин, кое во себе на извесен начин опфаќа стилизирана "слика на определената личност". Јасно е настојувањето личноста да се идентификува но едновременно доаѓаат до израз и пластичните преокупации

и тежненија на авторот. Манев направил обид на насликаниот портрет да му даде изразност и тоа со робусната форма и цртеж, со внесување црвени рефлекси во крупните очи за да постигне "страшен поглед", со сенка-црно обоена површина која оди низ средината на лицето за да продолжи на челото во зелени рефлекси откривајќи извесна драматичност и мрачност во доживувањето. Одлучноста на брадата, широкото чело и длабоките очи се карактеристичните својства на насликаниот лик, кој поседува доза на внатрешна тензија и морбидност. Вака насликаниот портрет допира одделни аспекти на личноста на Живко Чинго, кој е познат по својот автентичен талент на брилијантен раскажувач, со вибрантен стил и искричав дух.

Тој е автор и на еден автопортрет од крајот на академските студии и на еден "Портрет на пријател".

*Венко ЦВЕТКОВ* е заинтересиран за карактеристичниот македонски пејзаж, согледуван низ еден специфичен начин на фрагментирање и композирање близок на креација во постмодернистички дух (сликање на платно, во цртеж, графика или пак видео проекти). Тој обработува и теми од националната традиција и амбиент, како и човечкиот лик подложен на своевидна трансформација. Така, човечкиот лик станува "Документ на опсервација" (1986, ситопечат) но и своевидна претстава на "глава врз биста". Се работи за серија платна на кои главата добила елипсоидна форма која е празна и обезличена. Овој содржински, симболично претставен знак е во непосредна смисолна функција со бистата на која се насликани ордени (за воени заслуги и друго). На тој начин институцијата на наградување и одликување е подложена на сатирично разобличување, како една специфична деформација на современиот човек. Повод за своите креации Цветков наоѓаше во поранешната југословенска заедница, но исто така и во многубројните примери на овој вид апсурди во денешниот свет.

*Александар СТАНКОВСКИ* рано го пројави својот бунтовен темперамент и наклонетост кон "мешање на стиловите". Во неговиот сликарски развој не можеме да следиме логично и хронолошки осмислени

етапи, туку напротив постојано се уверуваме во неочекувани пресврти и експерименти кои поседуваат една внатрешна логика на претставување и осмисленост. Тој рано ќе се заинтересира за портретното сликарство, но на еден нему својствен начин. Прво ја промени ликовната и иконографската структура на сликата, разорувајќи ги елементите на нејзиниот традиционален состав. Ако во сликарската реализација е студент "класичар" тогаш во комбинирањето на разни стилски приоди и "тематски колажи" тој наоѓа средство да го разори класичниот "мит на сликата". Станковски во своите фигуративни дела ја потврдува својата определба на еклектичар кој слободно позајмува од светската уметничка ризница, постара и најнова. Така, во рамките на еден технички и стилски колаж, сликарот комбинира елементи на традиционалниот приод (сеќавање на старите мајстори, Шпанци или Холанѓани), на (нео)експресионизмот, (нео)барокизмот, на поп-артот и на трансавангардизмот. Во рамките на една слика комбинирани се повеќе елементи и приоди, различни тематски и ликовно-естетски структури и значења. Реалистички насликаниот портрет е поставен во комбинација со исто така реалистично насликан пејзаж или мртва природа, но тоа се делови од "различни стварности", често пати не-природни составувања на различни тематски и знаковни структури. Станковски низ таквиот приод го објавува својот револт кон востановените вредности и норми во животот и уметноста. Ликовните содржини се средство, или медиум, да го изрази своето несогласување, природен бунт и смисла за иронично-саркастично осмислување на темата, за контрадикторната "психологизирана" содржина и морбидност на "атмосферата". Реалистичната "тактиленост" е во симбиоза со концептуалната "апстрактност", но и вистинско чувство за "апсолутна осаменост", или отсуство, "другост" на неговите портретни ликови. Портретниот лик, со наслов или неименуван, секогаш претставува "нешто друго", над-реално, некоја надоградба на верификуваниот реалистичен податок. Станковски сака "да филозофира" и ликовната уметност да претставува средство за вообличување и објавување на некој став, но исто

така и на едно непосредно сликарско чувство, на еден контрапунктен сликарски предизвик. Станковски, во една пригода ќе изјави: "рано се заинтересирав за портретното сликарство, но ми беше многу тешко, тоа обновување на традицијата, но одев до крај иако тоа повеќе беа карикатури, деформации отколку оние сликарски финеси..." (В. К., *Средби, Синтеетичко сликарство, Нова Македонија, Скопје, 20.7.1985*). Станковски мошне детаљно реалистички ќе наслика еден портрет и веднаш тој лик е поставен во релација, во коегзистирање со некој пејзаж, или мртва природа, со елементи кои се своевидни означувања на различни припадности, на една бизарна "разголеност" на човекот од еротска, религиска, политичка или морална природа. Тоа се портрети во "друг контекст", реалистични но и симболични. Портретите (облечени или голи тела) се насликани во некое секојдневно дејствие, но и во еден изместен контекст, кој има интимни психолошки белези. Станковски сака да постави контрастни елементи и слики, да предизвика шок или изненадување. Формата е подложена на деформирање кое оди до карикатуралност или гротескност, а колоритот е суров и жесток. Како да постои во уметникот некој внатрешен револт, напнатост против конформизмот и убавото; оттука оној карактеристичен "заледен немир", притулено страдање, но и дисторзии кои се повеќе крик на душата, гримаса која е некоја "чудна насмевка", на моменти демонијачна. Пренагласеност и емфатичност се чувствува од секое дело. Цртежот, ликовниот јазик и содржините ни откриваат доближување до јазикот на детскиот цртеж, до некои аспекти на примитивната, на шизофрената уметност. Човечките ликови се решаваани во лапидарни потези и во интензивен колорит но тие не се портрети туку повеќе ликови кои сугерираат некоја состојба, или доживување (Дух, Госпоѓа Елза - од 1968-69, Дедовиот дух се шета, Шпион, Вампирката Сузи, Вампир, Портрет на Пикасо - 1969-70. Тие наликуваат на грди, кичесто интензивни, гротескни маски хистерично исцерени. Овие слики се создадени како директен израз. Друга серија слики, изработени од почетокот на 70-те години, ни откриваат

појасно дефинирани портретни претстави. Меѓутоа, пред дела какви што се "Човекот во црвено" (1973), "Портрет на татко ми" (1974), "Турчин" (1978), "Млад филозоф" (1978), "Стара фотографија" (1979), "Света Марија со патерица" (1980), "Свети Себастијан" (1980), "Тишина и екстаза" (1982), "Две глави" (1982), "Овчар" (1983), "Портрет" (1984), "Синиот Макао" (1984), "Гуа-лудиот ангел чувар" (1984), "Патриша" (1984), "Ара пред огледало" (1984), "Какаду" (1984), "Портрет" (1984) и други повторно се актуелизира прашањето на "Портрети во отсуство". Ликовите се мошне грижливо насликани, со деталзирање и тонска моделација на класична техника и со прецизно исцртување на индивидуалните црти на моделот, но сепак тие во изразот не оддаваат присутност, туку повеќе повлеченост во себе и затскриеност на душата, на психолошкиот израз. Асоцијациите во ликовен и тематски поглед се нападно насочени кон старите мајстори, до степен на невкусна имитација. Портретните ликови како да играат некоја друга улога, а не самите себеси во смисла на самосвесна индивидуалност, или како што е забележано: тие поседуваат "едноставна апсолутно совршена осаменост". "Портретот на Турчин" делува како "апстрактен лик, потонат и изгубен во космичката тишина, иако доминантен и исфрлен на преден план, оддалечен од нас и од самиот себеси бивствува во сферите на некоја поинаква егзистенција" (*Конча Пирковска, Александар Станковски, слики 1966-1985, Скопје, 1985*). И во неколкуте групни портрети констатираме слична амбивалентност, во физичка и духовна смисла, самоиронизирање присутно во една портретна претстава во огледало наречена "Ди си бре Жико, Јебо слику своју", платно од 1982 година.

Станковски ја гради иконографската и наративна структура на спротивности, на контрастирање на слики и значења што се блиски на еден вид надреално-фантастична лексика. Тој во една слика инсценира повеќе "невозможни" и неспоиви претстави и ситуации, во неа компонира тематско-стилски контрапункти од кои произлегува впечатокот на измешана онеобичена целина. Авторот си поигрува со нашите знаења и сеќавања,

истите ги иронизира и испреметкува имајќи основна намера: во едно дело со "отворена структура" во кое превладува жестокиот судир на традиционалното и новото, да внесе сомнеж и несигурност на вредностите и критериумите за нив, да се изрази во стилот - сè може да помине. Портретните ликови во сликите композиции на Станковски добиват белези на апатични, хистерични или дијаболични суштества. Тие се поставени во необичен контекст на претстави, "софистицирани", "идиотизирани", на ликови кои се подвргнати на цинично деформирање во креатури, первертирани и морбидни суштества. Во тие слики има ефекти на необичност, острината и кич предлози, содржини во кои има "спектакуларност", "порнографичност", "ретрософистицираност", "попартизам". Авторот тежнее кон комбинации и алегии, ментални рефлексии во кои спаѓа усвојувањето на повеќе точки на гледање, валоризација на двосмисленоста и антиномии со "недиригирани" расцепкани значења и магловити асоцијации, во вид на еден збркан иронично-саркастичен и документиран "каламбур од случувања". Тој како да ја следи сугестијата на писателот Умберто Еко дека "треба да се внимава на читателот да не му се наметне некое еднозначно толкување." (*Umberto Eco, L'oeuvre ouverte, Edition du Seuil, 1965*). Илустративни примери се делата: "Поглед на собата на г-дин Мелхиор" (1985), "После 1" и "После 2" (1985), "Портрет на В. Галевски" (1985), "Оди на Исток" (1989), "Портрет на М. Десковски" (19##) и други. Станковски оствари две серии: платната насловени со "Тајна вечера" од 1989 година и "Хитлер" од 1993 година. Во овие фигуративни композиции се користи и фотографијата, постапката на замена на значења, со колажирање и комбинирање на стилски постапки и иронизирање на содржините: на фотографските портрети на неговите пријатели, кои ја имаат улогата на светите апостоли, извршил ликовни интервенции, додека масата е претворена во "гозба на разни слики и идеологии - религиски и политички", потоа "Хитлер игра Бадминтон" - слика поставена на поентилистички насликана заднина итн. Некои од овие

дела беа изложени на изложбата "Нова македонска уметност 9 1/2" организирана 1995 во Музејот на современата уметност во Скопје. Инаку, за уметничката рецепција на националсоцијалистичките симболи е пишувано пред повеќе години (*Transformation und Wiederkehr, Kunstforum International, Köln, Juni, Juli, 1988.*). Станковски ја презема лексиката на германските неоекспресионисти, како и некои решенија на портретните ликови на Хитлер од Алберт О(Е)хлен (од 1984 година натаму).

Станковски е автор со "тешки настроенија" кој бара излез од моралниот и естетски корсокак, кој во себе носи очај и безнадежност, цинизам кој е негово средство на самозаштита и начин на изразување. Тој е автор и на поединечни автопортрети, насликани, но и во вид на фотографија врз која извршува ликовни интервенции, но исто така и како учесник во сцените на "Тајната вечера" итн. (*Владејќа Јероџиќ, Лудилошо и креацијата во уметноста, Спектар, бр. 7, Скопје, 1986; Истинови, Психолошката уметност, Спектар, бр. 9, Скопје, 1987; Ellen Winner, Invented words the psychology of the Arts, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1982.*)

Ванчо ЈАКОВ од крајот на студиите на скопскиот Факултет за ликовни уметности до денес изработи неколку автопортрети во различна техника. Меѓу нив, барем еден може да се издвои како репрезентативен примерок во кој се поврзува сопствениот лик со елементите на неговата актуелна ликовна проблематика. Всушност, геометриските елементи се појавуваат уште во најраните автопортрети. Во платното "Автопортрет со палета" од 1987 година авторот се претставил во себеиспитувачки момент, во 3/4 големина и во строг ан-фас. Сликарот се гледал во огледало и се решил на извесно модернизирање на природот: телото го претставил во строги, геометриски валчести форми со меки контури и преоди. Ваквата обработка на формата соодветствува на хиератичната поставеност на автопортретот и со намерата на младиот сликар да го отпочне своето истражување и преку фигурата, односно со својот автопортрет како

најблизок до себе модел. Во левата рака држи четка со палета, а се појавуваат карактеристичните за сликарот земјени тонови. Ванчо Јаков беше студент во класата на Родољуб Анастасов, и ова дело го гледаме пред сè како вежба, со водство на професорот, но и како навестување на некои наредни остварувања. Во 1989 година настанува "Автопортретот со слика", мал формат изработен во бајц и перце. Ликот, како и во првото дело е мошне стилизиран, а се појавува геометриски мотив - рам од некоја слика. Третиот автопортрет е најзначаен. Веќе и во самиот назив на платното "Автопортрет со мотиви од циклусот Меѓупросторот во една просторност" од 1992-1993 година авторот веќе го назначил своето решение. Сопствениот портрет претставен во 3/4 формат тој го комбинирал со мотиви од актуелниот циклус слики-пејзажи, повторно комбиниран со геометриски структури и аплицирани предмети и пиктурална материјализација. Автопортретот, којшто е реалистички мошне уверливо предаден, е поставен во строг ан-фас, со хиератична строгост; сликарот е облечен како еден млад човек денес - во маица со кратки ракави и кратки панталони-бермуди. Со ваквата поставеност на автопортретот авторот сака да го истакне значењето од тоа да се држиш исправен и со поглед директно вперен во гледачот; тоа значи да се биде елегантен и достоинствен. Меѓутоа, вниманието натежнува кон еден друг аспект на овој комбиниран, или двојствен автопортрет. Строгата фронтална поставеност на телото, како и фиксираниот, јасен поглед создаваат впечаток на монументализирана фигура, со една притеснета свеченост поставена меѓу две геометриски структури - два мотива на "скроени" структури - од левата страна географска карта, а од десната страна шнитови за кроење, симетрично поставени. Делото е изработено во комбинирана техника: автопортретот е насликан во маслена техника, а тој е комбиниран со површини изведени во хартија залепена врз платно. Позадината на фигурата е насликана со апстрактен, и енформелно третиран мотив, меѓутоа суштествен мотив на овој автопортрет е стеснетоста на човекот, во психолошка и просторна смисла на зборот.

Авторот и самиот живее и работи во мал простор (затрпан со слики) и затоа умеел мошне уверливо да ја долови онаа гранична ситуација на укоченост и притеснетост меѓу два зида кога малку недостасува да се допре или да се удри во левата или десната страна на ѕидот. Ваквата претстава предизвикува уште и чувство на самотија и загрозеност така својствена на денешниот човек: како од просторната притеснетост така и од еколошката загрозеност, од надвладувањето на сериите и стереотипите во човечкиот живот. Ванчо Јаков сака да воспостави ред и поредок во хаосот, насликувајќи се како самоуверена, па дури и надмена личност која владее, или принудена е да владее со состојбата на притеснетост и осаменост. Покрај извесната идеализација на својот портрет сликарот ја допрел границата на стереотипност во претставувањето. Делото има ликовни вредности и претставува сведоштво на современ "комбиниран автопортрет" кој покрај веристички доловените црти на лицето претставува и метафора на денешниот "расцепкан дух" на човекот, на отуѓеноста на човекот кој се обидува да воспостави геометриски структуриран поредок во еден хаос на животното опстојување на човекот денес.

*Драѓан СПАСЕСКИ*, кој е доктор ортопед по професија, се занимава со сликарство. Една од главните теми што тој ги обработува е човечкиот лик кој претставува всушност повод и коментар за филозофските прашања што си ги оставува авторот. Во делата на Спасески разликуваме неколку приоди, разни стилски карактеристики кои често се измешани во едно дело. Тој знае да преземе туѓи искуства, помалку или повеќе успешно да ги вклопи во една целина потенцирајќи го секогаш настојувањето, дури и преку називите на сликите, на ликовен начин и низ човечкиот лик да ја побара смислата на постоењето. Оттука, авторот природно посегна по некои проверени формули на надреално-фантастичниот вокабулар, на формални решенија од уметничката традиција, нашата и светската. Во основа тоа е поврзување на еден вид крут академски реализам со елементи на нареалистичност и неоромантизам, на симболичност во претставувањето.

Спасески е во потрага по класичната убавина кога го слика портретот на својата сопруга внесувајќи нагласени елементи на иконовидност, како и на модерна облека и опстановка (Охридска Мадона, 1993 и други). Наведнатиот поглед, замисленоста, неспокојството се уште поизразени во поранешни дела кои исто така не можат да се сметаат целосно портрети, покрај тоа што се изработени според модели. Тоа се поединечни ликови, на стари и млади лица, некаде групирани со по два лика кои по начинот на поврзување со околината (необичниот израз на лицето, светло-темните ефекти) укажуваат повеќе на една иреалност во претставувањето, насоченоста на ликовите кон онастраното (Анатомија на болката, 1985, Апокалиптичен нарцис, 1987, Поглед кон смислата, 1988, Размисла за спороста, 1985-89 година и други). Авторот го фокусира вниманието на изразот на лицето (широко отворени очи - со страв или сомнеж во нив, стиснати усни, необична насмевка, збрчкано чело), но ја истакнува улогата и на рацете, најчесто собрани, или згрчени, и сето тоа во функција на една патетично искажана запрашаност пред смислата на човечкото опстојување. Овие ликови ѝ припаѓаат на општата сугестија, на содржини кои излегуваат од подрачјето на индивидуалната самосвест. За разлика од овие дела автопортретните ликови создадени во 1990 година во акварелна техника, го ставаат во средиштето егото, неговата патетична објавеност. Авторот го сосредоточил вниманието на ликот, најчесто претставен во профил со подигнат поглед. Цртежот е прецизен, како што се грижливо точно поставени валерските градации и моделација на главата. Очите се сјајни и загледани во космичките височини, подготвени за трагање и контакт со повисоките сфери на постоењето. Рационализираниот приод, крутата, сува обработка во која превладува острата линија соодветствува на намерата - да се илустрира својата идеја и егоцентричноста. Оваа серија автопортрети сепак непосредно и во почиста форма посведочуваат за авторовите преокупации и можности - тематски и ликовни (*Борис Пејковски, Ликовнише зајайќи на Драган Спасески-Охридски, Галерија Сџоби, Скопје, 1996*). Во најновите дела од

1997 година авторот извршил симбиоза на портретните и воопштените белези на насликаните ликови, со нагласена маниристичност во нивното решавање, но и сигурност во цртежот, особено во претставувањето на рацете.

*Горазд ПОПОСКИ* по завршувањето на Факултетот за ликовни уметности во Скопје заврши постдипломски студии во Арканзас, каде што денес работи на колеџот како асистент. Во неговите цртежи и слики доаѓа до израз потрагата по можностите на фигурацијата во современата уметност. Едно од можните решенија тој го најде во неоекспресионистичкиот израз кој опфаќа робустна форма и суров колорит, деформации кои се во функција на длабоко несопокојство. Човечките ликови, глави се поставени на некакви стебла, претставуваат продолжение на некакви скелети, кои се поставени во необични движења, во една гротескна форма. Платната најчесто немаат рамови (внатрешни ниту украсни) така што уште повеќе е нагласена "дивоста", суровоста на ликовните состави на Попоски. Тој работи на циклус слики "Икони, Тотими и Соништа", не давајќи им називи на своите дела како "портрет" и слично. Сепак, во овие груби, анимални претстави ќе го препознаеме и автопортретниот лик на уметникот. Тој изработи и неколку автопортрети во тој неоекспресионистички манир. Ликот, претставен во лев полупрофил (гледан во огледало) добива застрашувачки белези - тој е налик на жилесто избраздено лице кое е сето обземено од немир и страв, добива чудовишна форма на екстатично претставување (*Гордана Бабиќ-Јанеска, Горазд Попоски, цртежи и слики, Дом на култура "Марко Цејенков", Прилеп, 1994; Gorazd Poposki, Icons, Totems and Dreams, University of Arkansas, 1995*).

*Жанеџа ВАНГЕЛИ* се школуваше на академиите во Скопје и Франкфурт на Мајна, како и на уметничките традиции на секоја од овие средини. Нејзината природа е наклонета кон експериментирање: таа во почетокот негуваше сликарство со белези на класичен експресионистички манир, а потоа следеше фаза на експресивна редуцирана фигурација од која

произлезе сликарство на широк потег и експресивен гест, со определени апстрактно-асоцијативни значења. Во најновиот период оваа уметничка следеше определени истражувања блиски на некои обновени форми на концептуалистичката уметност, делумно карактеристични за германската средина, но и за одделни светски тенденции. Во сите овие фази се проткајуваше нејзиниот интерес за портретната или автопортретна уметност, не правејќи отстапки во однос на сопствените ликовни преокупации. Всушност, нејзините дела во оваа област никогаш не беа направени по нарачка туку пред сè дојдоа како резултат на нејзините авторски интересирања.

Нејзиниот прв автопортрет, кој датира од 1985 година е изработен според одраз во огледало и претставува прво истражување во овој домен. Уметничката се претставила себеси во момент на акција на сликање и со израз на лицето кое покажува концентрација но и сомничав и намуртен поглед. Нејзината поставеност е необична: главата е во профил, а очите свртени кон гледачот, додека телото, во речиси допојасна големина е косо поставено и пресечено со левиот раб на сликата. Во некои црти на лицето, во поставеноста и облеката може да препознаеме некои карактеристики на автопортрет од младоста на Албрехт Дирер, германски ренесансен уметник. Целиот впечаток од сликата е малку измачувачки, од една страна поради изразот на автопортретот, а од друга страна и заради одредени слабости на цртежот.

Малку време потоа, во 1987 година Жанета Вангели го реализира делото "Автопортрет" во духот на концептуалистичката уметност. Тоа е всушност инсталација која содржи разновидни елементи од стварноста; наместо одраз на ликот и видливите белези на сликарска фактура се појавуваат предмети поставени во строго определени односи и со јасно осмислен контекст. Имено, на ѕид е поставено платно, сиво обоено (во акрилни бои со формат 100 x 100 см.) и врз таква монохромна основа се монтирани метални букви со презимето *Vangeli*. Ваквата летристичка

инсигнација е комбинирана со употребни, произведени предмети; тркалезна масичка, во "класичен стил" и работна облека на сликарката (сива боја), префрлена врз масичката. Ова дело, насловено со "Автопортрет" се восприема на едно друго рамниште; испишаното презиме-летристичкиот мотив се надополнува со реалните *Ready-Mades* елементи, назначеното со реалноста на знакот. Оваа "комбинирана творба" предизвикува ангажирана мисла, поставувајќи ги прашањата за суштествената природа на уметноста и за некои аспекти од теоријата на сознанието. Така, монохромно обоеното платно со испишано презиме на уметничката воспоставува, низ својата знаковна структура визуелно појмовна релација со восприемачот. Потоа, реди-мејд ансамблот предлага услови за создавање тактилно и особено просторно искуство.

Ова остварување на Жанета Вангели може да се поврзе со некои поранешни дела од одделни светски автори. Така, таа ја следи линијата на Џим Дин, американски поп-уметник чии решенија произлегуваат од неодадаизмот, видливо и во делото "*Double red self-portrait*" од 1964 година кое претставува своевидна комбинација на насликано и предметно. Подоцна швајцарскиот уметник Џон Армледер го направи делото "Без наслов" од 1987 година во кое соединува различни реалности. Од една страна се наоѓа насликаното платно (во акрилни бои) во духот на обновената (нео-гео) геометрија, а од друга тркалезна маса поставена во просторот пред платното. Сликаските, предметни и архитектурални референци искажани и во ова дело го потврдуваат прашањето за актуелното разбирање на "отвореноста на уметничкото дело".

Жанета Вангели, во моменти на опуштеност и инспирираност знаела да направи портрети во еден класичен или на еден необичен начин. Така, во 1981 година ќе го нацрта портретот на својата роднина "Анка Весковиќ" во еден строг и уверлив реалистичен манир. Потоа, во Дојран, во летото 1993 година ќе го наслика портретот на нејзиниот татко "Анастас Вангели-Шули", речиси во еден здив и со сигурност во постапката. Постигната е

сличност со моделот претставен допојасно и во седечка поза, свртен кон левата страна на сликата. Превладуваат нијансите на синиот тон, како и сумарните широки експресивни потези. Крупното тело се издвојува на чиста монохромна позадина, а посебна експресивност на овој портрет му даваат снопот коси линии кои доаѓаат од десната страна на сликата. Тоа се линии кои сугерираат брзина и запрено движење, регистрирајќи ги нивните видливи траги. Снопот зраци претставува силна енергија од која произлегува отелотворување на еден конкретен лик. "Портретот на Шули" делува необично, од извесна дистанцираност и како да доаѓа од некои непознати простори.

Жанета Вангели, останувајќи доследна на својата наклонетост кон експеримент, го направи во 1993-94 година "Портретот на Вера Весковиќ-Вангели". Портретот на нејзината мајка таа го претставува со фотографија во строг ан-фас и речиси во допојасна големина. Горниот дел од челото е пресечен со горниот раб на фотографијата со што ја засилува продлабочената експресија на очите. Индивидуализацијата е постигната и со движењето на левата рака во која моделот држи цигара, карактеристична поза на Вера Весковиќ-Вангели. Врз фотографијата, со која уметничката професионално се занимава, е направена експресивна линеарна интервенција во две бои како ефектна дополна на портретот.

На 4. Интернационално биенале во Истанбул, одржано во 1995 година, Жанета Вангели ќе се претстави со еден сложен проект: тоа е "Портретот на Владимир Антонов". Во една просторија беа вкомпонирани повеќе елементи: централниот дел беше резервиран за видео проекција, всушност документарен филм за Владимир Антонов, потоа триптихот слика "Омаж на Андреј Рубљов" и видео инсталација со претстава на икона и монохромна плоча злато/дрво. Во единствен простор и симултано се проследуваат неколку комплементарни визуелни и знаковни содржини. Портретниот лик, презентираан на видео-лента се однесува на фиктивната личност Владимир Антонов. Меѓутоа визуелна анализа на ликот неги го прави мошне

конкретно присутен. Доближувањето на деловите на ликот и сегментираните гестови го прават овој лик дејствителен на еден агресивен начин. Тоа е слика симбол на човекот денес кој е предмет на визуелна, психолошка или антрополошка анализа. Наспроти тоа се појавуваат сликовни претстави кои назначуваат и евоцираат определен религиски идиом, а тоа е мотивот на икона со ликот на Исус Христос. Тој е репродуциран на видео монитор, но исто така е вкомпониран и во делото "Во чест на Андреј Рубљов"; на три панел плочи, обоени во лазурно бело и, во погусто наноси, црвена и зелена боја се вкомпонирани три портретни ликови на Исус Христос изведени во сито печат на алуминиумски плочи, во позитив и во негатив. Во оваа сложена инсталација "Портретот на Владимир Антонов" на еден ликовен и естетски начин е сугерирана идејата за тројната природа на Бога, за овоземното и трансцендентното, на реалното и фиктивното, иконичното и неиконичното, уникатното и репродуктивното, готовата предлошка и креативниот чин.

Овој проект, со извесни надополнувања, се реализираше во рамките на изложбата "9 1/2" одржана во Музејот на современата уметност во Скопје, истата 1995 година. Така, во контекст на *Home video* се појавува ковчег со хард-диск од левата страна, потоа голема фотографија (200x100 см.), како и столици и двоседи што гледаат кон видео-проекцијата. Пред затворената просторија беше поставена дрвена закачалка со војничка кошула и две картички од дрво и филц како своевиден "Омаж на Јозеф Бојс". Сите овие елементи, кои сведочат за еден нов тегобен амбиент во кој опстојува отуѓениот човек денес, ја определуваат припадноста на нашата уметничка кон новите мултимедиумски концептуалистички стремежи во уметноста.

*Пејре НИКОЛОСКИ* од средината на осумдесеттите години го најави своето сериозно присуство во новите, или млади тенденции во македонската скулптура. Тој повеќе години живее во Англија кадешто оствари неколку забележани проекти на тема скулптура и природа. Меѓу неговите

концептуални и авангардни предлози се најде и проект којшто претставува сложена просторна композиција осмислена како автопортрет на уметникот. Проектот е наречен "Space 1, XXV, '94", додека работниот наслов е уште поиндикативен: "Споменик на природата-невидлив". Неговите димензии се приближно 6 x 1 x 2,5 метри а изведен е во разни материјали: големи блокови камен (околу 13 тони тежина), овчи кожи, коњска коса, животински коски, луспи од јајца, морска песок, пепел, вар и друго. Според податоците и слајдовите добиени од авторот овој комплексен проект ги содржи следните елементи: автопортретот-гола полуфигура е излиен во малтер (материјал добиен од гореспомнатите материјали), во кој е излеан и релјефот на сопствената карлица (според рентгенски снимки на телото на уметникот), како и часовник будилник кој е застанат на 10 минути до 10 часот и вклопен во ѕидот од оваа градба. Овој објект има кубусна форма и се вклопува во нискиот полулак на ридестата земјишна конфигурација. Просторијата е затворена со метална врата (10 мм дебелина) која е постојано заклучена. Авторот извршил усогласување со околната природа не само со измешаниот градежен материјал туку и со обоеноста на ѕидовите со свежи и јарки бои спонтано нанесени. Треба да се подвлече и следната интервенција: во есента 1995 година земјиштето околу уметниковата градба е засадено со жбунови и други ниски растенија кои за неколку години најверојатно ќе го прекријат објектот и ќе стане невидлив за човечкото око а потоа и заборавен. Секако, постојат прецизни одредници каде е изграден објектот и каде тој се наоѓа, меѓутоа со време тој ќе биде изложен на можно откривање од некој иден непознат откривач, некој нов археолог кој ќе треба самиот, според сопствените сознанија да го прочита значењето на овој проект.

Проектот на Петре Николоски беше изведен во контекстот на "Ирвел Пат Скулптура Трага-Скулптура во Живеалиште", во Ланкашир Англија, на "Розендеил Бороу Советот" со поддршка, во материјали и волунтерство на други организации за изведба на ова "просторно ателје".

Основниот мотив на уметникот бил "враќање на човекот кон природата", велејќи си самоиспитувачки: "јас не сум поважен од природата". Неговиот суштествен концепт се состои во претставување "заборав на уметничкото дело" и ослободување од човечката и творечка суета. Проектот, или објектот составен од разни елементи, е предвиден да биде заборавен, да биде разрушен од природните сили, на пример од силните корени на некое друго дрво и друго. Уметникот своето дело го наречува мавзолеј, "најубав надгробен споменик" настојувајќи да направи една своја паралела со најстарите градби на човекот. Тој всушност сака на еден темелен и траен начин, преку одделните универзални знаци и симболи и материјалот да го вообличи своето дело, кое така сочувано (цврста градба и земјиште) ќе може да биде откриено во некоја неопределена иднина од други луѓе коишто на свој начин ќе го протолкуваат, ќе го утврдат туѓиот и сопствен идентитет или "другост". Целиот проект е композиран од спротивставени компоненти на време и вечност, на постојано и непостојано, на лик и симбол, на означено и означувачко. Тоа е своевидна "гробница" до која треба да се стигне, по пат на ритуал да се отвори и да се влезе во неа - за да може да се восприеме оваа концептуална идеја која е составена од пластично моделирани елементи директно изведени од моделот, а тоа е телото на уметникот. Уметникот ги назначува автопортретните елементи прво низ одливање на својот лик, допојасно гол и со избричена брада, при што калапот од гипс е финализиран со мешавина од негасена вар, песок, коњска коса и животински коски како арматура. Ова "реставрирање на самиот себе" во вид на излиени траги од сопственото тело се надополнува со релјефниот модел-одливот на рбетниот столб на уметникот. Ова "влегување во самиот себе", или восхит од сопственото тело претставува еден вид замислена рентген проекција, своевидна "огледална трансформација" и дополнета слика за сопственото присуство како човечка фигура. Овие хумани траги имаат своја цел: да се осмислат во контекст на еден расчленет исказ кој во себе вклучува општи назнаки и значења. Сопствениот

идентитет се афирмира како конкретна претстава на "другост", на продолжен "отпечаток на сопственото тело". Уметникот сака осмислени поврзувања: на пример своето дело тој го направил на 33-годишна возраст, а знаеме дека Исус Христос бил распнат на 33 години. Потоа, часовникот-будилник, кој е вграден во ѕидот застанал на 10 часот, што може да значи време кога уметникот бил роден, а тоа е 10 часот навечер. Свежо обоените карпи не потсетуваат на старите храмови кои биле насликани на свој начин; уметникот е градител на објект во кој се влегува како "во утробата на земјата". Всушност делото треба да биде создадено и заборавено, тоа е мотивирано од намерата уметноста да се повлече од јавноста како израз на револт против нејзиниот статус на стока која е комерцијализирана и обезвредена. Ова е неговиот коментар за нашата цивилизација; анонимно симболично претставување кое се задржува на личните воопштени траги на своето постоење.

Сликарот *Илија АРИЗАНОВ* во 1995 година (Галерија "Стоби" во Скопје) ги изложи своите студии и истражување по повод Веласкезовата слика "*Las Meninas*". Тој е љубопитно и вознемирено загледан во ова ремек-дело, опиен од идејата да се доближи или да насре во тајната на настанувањето на ова дело. Таквиот обид бил поттикнат, како што вели тој, од неговото сознание дека "окото на Веласкез е во главата на Маргарита". Авторот гледа значење во утврдувањето на "точката на гледање на Веласкез од неговиот цврст став пред огледалската слика. Тој ни советува дека "треба да се застане пред огледало, да се најде ставот на Веласкез, неговата позиција на окото, другото огледало, ансамблот, амбиентот и тогаш сите ние, поединечно, можеме да бидеме во улога на Веласкез." Аризанов изработил низа слики и цртежи според оваа слика од кои се гледа неговиот аналитичен приод, со поставување елементи на фигура и на око во различни композициски соодноси. Всушност од овие документирани истражувања, значи од ликовниот материјал, гледаме одделни решенија на претпоставени визури и кадрирања кои не ни ја "откриваат тајната", ако

воопшто може или треба да се "открива" нешто кое претставува суштина и магија на едно вистинско уметничко дело. Обидот на Аризанов е интересен и заслужува внимание како определен напор за осознавање на определен проблем од историјата на уметност кое денес се наречува "уметност во огледало" итн.

*Игор ТОШЕВСКИ* како стрип цртач и сликар експериментира со линеарни знаковни трансформации на човечкиот лик, со компјутерска монтажа на *faces* итн. Некаде е понагласено карикатуралното-гротескното претставување, доближувајќи се до претстава на антипортрет.

*Славчо СОКОЛОВСКИ* изработи серија "Глави" (од 1-12, во периодот меѓу 1983 и 1985 година) кои претставуваат студии на глави кои имаат различни физиономии, но кои се обезличени, затворени и интровертирани, со разновидни решенија: кога надвладува цртежот и волуменот, или пак експресивните потези, но секогаш со интензивно обоени површини.

*Предраг УРОШЕВИЌ* изработи автопортрет во манир на академски реализам ("Автопортрет Свети Трипун" од 1995 година кој претставува спој на фотографија на ликот поставен во геометриска форма и мотив на лоза. Тоа е духовито решение во кое слободно се назначени асоцијативните содржини.

### XIII САМОУКИ АВТОРИ, "НАИВЦИ"

Уште на почетокот треба да се потсетиме дека во делата на последните македонски зографи содржани се елементи на "наивизам", но постојат неколку македонски уметници кои припаѓаат на групата сликари и вајари кои работат по силата на "чистиот инстинкт" и во чии дела го препознаваме "природниот импулс" и "народната добродушност".

*Ѓорѓе ШИЈАКОВИЌ*, по образование рударски инженер, по неговото пензионирање кон средината на шеесеттите години, побарал од својот син Томо Шијак четкица и бои. Од тој момент настанаа серија фигуративни, жанровски и наративно осмислени композиции, како и мноштво портрети, поединечни и со две или повеќе фигури. Во делата како што се: "Портрет на синот Томо Шијак" (1968), "Портрет на Зина Креља" (1969), "Девојка со шарен шал" (1970), "Портрет на синот Томо Шијак со гитара" (1973), "Концерт" (1974), "Синот Томо Шијак пред штафелај" (1975) и многу други женски портрети, портрети на брачни парови итн., сликарот го спровел својот приод на "наивец". Фигурите, во разни димензии (цела фигура, полуфигура, биста) се поставени во строг ан-фас, а ликовите имаат обли типизирани форми во кои уметникот ги набележува индивидуалните црти. Сликаторот создал "наивистичка диспропорција", што се огледа во различната големина на одделните делови на телото и ликот, на пример малите раце, или нозе во однос на големата "балонеста" глава. Тој ги украсува фигурите но секој детаљ, дури и ликот го сведува на плошна форма, издвојувајќи ги на едноставна позадина. Секоја форма е јасно назначена, а бојата во нејзините едноставни вредности е рамно положена, со декоративни карактеристики. Единствено ликот е подложен на извесна моделација со еден тон со што се добила повеќе дводимензионална отколку релјефна форма. Шијаковиќ негувал пречистена форма, но сакал да внесува и украси, давајќи ѝ слобода

на фантазијата, со тоа што на женските медалјони знаел да наслика некој лик (често пати портретот на својата сопруга), поставен во јукстапозиција како и други елементи давајќи им духовити решенија. Меѓутоа, најизразит дел од портретот се секако широко отворените очи, кои се големи и неподвижни; тие не гледаат определено туку сугерираат "свртеност кон себе". Тие ги имаат белезите на "архаичен поглед". Неговите слики на поединечни но и групни портрети со текот на времето влегоа во еден стереотип, во еден манир на плошно фронтално претставување кога лесно можеше да се предвиди решението на следното дело. Таков е всушност карактерот на овој вид творешто. Стилски, видот на нарација може да се поврзе со некои остварувања на познатите "наивци" какви што се Орнеоре Метели или Шалом од Сафед, не зафаќајќи во суштествени споредувања. Ѓорѓе Шијаковиќ понуди едно поинакво гледање на портретот, осмислено низ едно природно чувство за спојување на видливото со замисленото. Покрај тоа што овие фигури и портрети се куклести, некогаш повеќе масковидни и шематично ликовно разрешени, со очебијно ограничен распон на изразни можности може да се каже дека се тоа свежи предлози (за портретот посебно е пишувано во книгата: *Ошо Бихаљи-Мерин, Наивни уметници свешта, Београд и Љубљана, 1971*).

Вангел НАУМОВСКИ наслика автопортрет (1955) кој е реалистичен и со напрегнати црти на лицето кои откриваат внатрешна борба и вознемиреност. Токму неговата стемнетост и душевен немир, заедно со платното кое се назира од левата страна на платното, потсетуваат на Ван Гоговите автопортрети. Тој е искрен и непосреден во изразот, како да не постои суета и самосвест. Меѓутоа во подоцнежните дела се откриваат токму тие карактеристики. Дobar пример за тоа е цртежот со туш наречен "Универзум" од 1979 година; на него е претставен автопортретниот лик на уметникот, во профил и свртен нагоре. Ликот е третиран во континуирана чиста линија, која се развива во погусты брановидни снопови кои излегуваат од челото на уметникот. Вангел верува дека неговиот реалистичен лик

(пофотографичен од порано) може да се соедини, во некое внатрешно единство, со сеопштиот космички ритам. Психолошкиот израз, или самоанализата се повлекуваат пред уметниковата намера на ликот да му приопшти општ контекст, една пантеистичка визија. Тој се нурнал во космичкиот простор, опфатен од брановидните биоморфни форми (разлеани, сперматозоидни), свет што тој го создаде во своите слики. Таква концепција сликарот спровел и во "Портретот на Вукосава Донева" (1979), како и во "Портретот на ќерката Полина". Ваквиот природ и специфична визија значително се разликува од поранешниот наивен, народски реализам блиски на "Автопортретот" од 1955 година. Наумовски наслика повеќе "групни портрети" во тој стил, обрнувајќи внимание на детски наивното претставување на индивидуалните карактеристики (Семејство, пред 1950, Шест девојки, Свадба, 1959, Ѓурѓовден, 1960, Смртта на Кузман Капидан, 1956, Деспина, Катерина и Марија, 1966 година и други). За сликата "Младенци" од 1959 година Ото Бихаљи Мерин ќе забележи: "Младоженецот и Љубица како млада девојка, пред нејзината селска куќа. Држењето на младенците е збунето и укочено, речиси детско. Тој плашливо гледа во неа. Љубица дејствува порешително и посигурно. Лицата и рацете како дополнително да се ставени во сликата. Во заднината расцутено дрво. Сликаските средства овде уште се оскудни." Наивизмот, наративната структура и жанр сцените прават овие дела да ги поставиме во еден друг контекст, во соседното подрачје на портретната уметност.

Меѓутоа, цртежот со туш "Портрет на човек со брада" од 1959 година е мајсторско дело кое по строгиот распоред на различни виуести и кружни линии, групирани во снопови со различна густина и кои ги определуваат светлите и темни делови, потсетува на строгиот и јасен стил на ренесансните мајстори (холандски, германски итн.). Тоа е портрет со јасно назначени индивидуални црти на лицето, со карактеристичен психолошки израз на повозрасен човек. Мерин за цртежот забележал: "Лице на кое можат да се препознаат и храброста и животните стравови; воздржаноста и барањето на

предизвици. Самотник при општење со многу луѓе. Понекојпат и со поминливоста." (*Ошо Бихалји-Мерин, Вангел Наумовски, Езеро, Афиони, Ерос, Култура, Скопје, 1983*). Вангел негува наивистичен, реалистички прецизен и имагинативен стил на "летечки портрети" кои всушност го прават најособен и најинтересен. Конкретното и општото се соединуваат во "слободната фантазија" ("Паганини", 1975, "Портрет на дождовни трагови", 1987 година и други).

Скулпторот *Кршио СЛАВКОВСКИ* креира робустни "народски" ликови кои се повеќе типизирани во својот наивизам отколку што се портретни остварувања (Портрет, 1977 година и други). Тие често пати се поставени во жанровска осмисленост, или со одделни "додатоци на фантазијата".

#### **XIV ПОРТРЕТНА СКУЛПТУРА: РЕАЛИСТИЧКИ И ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКИ ВООБЛИЧУВАЊА**

Во современата македонска скулптура, почнувајќи од триесеттите години, и особено по 1944 година, следиме не толку голема разновидност на лични видувања и идеи во рамките на портретниот жанр. Скулпторскиот портрет, како специфичен жанр, заради низа причини не открива широка разновидност на пластичните проблеми.

Зачетоци на портретната пластика има двај кон крајот на XIX и во почетокот на XX век кога делуваат копаничарите кои моделираат глави и човечки ликови во склопот на црковните иконостаси итн. Нивната поедноставена реалистичност ќе ја продолжат и некои вајари од подоцнежниот период, но со појавата на академски образовани уметници се удираат темелите на реалистичното претставување и импресионистичко третирање на формата. Подоцна се развива експресионистичкиот вајарски портрет кој за основа го има реалистичниот приод. Се изработуваат портрети од разни материјали (дрво, камен, мермер, бронза итн.) во вид на глави, бисти, поретко во цела фигура и во склоп на монументална композиција, релјеф итн. Професионалното мајсторство во обработката на материјалот беше добра основа за да се постигне точно претставување на карактерот и прецизност во третирање на реалистичната форма.

За свои модели скулпторите најчесто избирале личности од нивната непосредна околина, но исто така и познати современици главно уметници, писатели, артисти, научници, луѓе од културните дејности. Исто така предмет на нивна обработка се историските личности, од нашето поблиско или подалечно минато итн. Од изборот на мотивот и намерата зависеле промените во третманот, варијантите во реалистичкиот потход: од строгиот дескриптивен реализам, преку интимистички осмислените портрети со

нежен лирски израз до портретни интерпретации во кои превладува синтетизираната обопштена форма или пак експресивноста што не е ретка појава. Кај помладите автори се забележува тенденција кон осовременување на пластичниот јазик и навлегување во психолошката изразност на портретот. Се појавија и експерименти со нови материјали и нова лексика која синтетизира неколку ликовни дисциплини во својот концепт итн.

На *Димо ТОДОРОВСКИ* се потпираат темелите на модерната македонска пластика - гранка на македонската уметност која нема речиси никаква традиција. Кога ќе го разгледаме неговото творештво дури тогаш можеме да забележиме дека во овој опус има и сила и уверливост, сила која доаѓа не само од неговиот талент туку и од сознанието што сè морал да претрпи уметник за да го оствари тоа дело. Неговиот развиток се состои во постојаната борба не толку со важечките уметнички принципи колку што се однесува на борбата со културното рамниште на средината, со нејзиното непознавање и непризнавање на уметноста. Требало конечно да се опстои во својата средина, да се увери младото граѓанство дека еден вајар постои и дека таа уметност му е потребна на народот. На уметникот му беше потребна сила да ја исполни оваа задача, требаше да потроши многу енергија да совладува разни пречки што не остана без траги во неговото уметничко творештво. Оттука, многу значаен факт е дека Димо Тодоровски почнувајќи од дваесеттите години, по завршувањето на Уметничката школа во Белград, сè до неговата смрт во 1983 година, создава во еден континуитет, во сопствената средина и народ кој нема развиена уметничка традиција.

Во скулптурата на Димо Тодоровски, од мал формат и со монументални димензии, доаѓа до израз уметниковата природа; тој имаше жива и темпераментна природа. Оттука, покрај школската наобразба (проф. Петар Палавичини и други), и одделните барања на времето, произлезе неговото сфаќање на уметноста, посебно за задачите и битието на вајарската уметност. Извесните осцилации во неговото творештво всушност беа резултат на непосредниот, емотивно и творечки мотивираниот природ во

вајарската работа. Од друга страна неговата импулсивна природа се надополнуваше со чувството за самокритичност; на тој начин беа уништени повеќе дела кои можеа да послужат за реконструирање на одделни периоди во уметниковото творештво. Димо Тодоровски во неговата работа се потпираше на поуките од академскиот реализам, но прифати и извесни модернизирања на реалистичниот приод, пред сè со внесување елементи на импресионистичката, експресионистичката и посткубистичка постапка. Но тој не сака да ја нагласи таа модерна задача туку низ асимилирањето на одделните елементи да ја оствари својата експресивна лексика. Димо Тодоровски не се сообразувал на конвенции само доколку тоа се покажело неопходно, во смисла на уметниковото сообразување и различна мотивираност од предметот на обработка. Тој беше инспириран од животот и природата, пред сè од човекот поврзувајќи го реалистичното пренесување на природните форми со својот темпераментен приод и чувство за експресивна форма. Тој ги задржуваше формите на "природност" и на "суровост" како што знаеше многу вешто да измоделира лирски мотив, и да ги спои неговото сфаќања за убавина и за слободата на уметничкото создавање. Тоа што тој го работеше со длабоко уверување, црпејќи го од животот својот вид на натурализам не настојувајќи по секоја цена да му се спротивставува на традиционалното сфаќање и вкус. Сето тоа во суштина беше условено од образованието и формирањето во предвоените години и од неговата уметничка природа која целосно се реализираше во рамките на послободно сфатената реалистичност, како своевидна измешаност на неколку стилски елементи. И неговите најрани како и оние од последните остварувања ги носат белезите на тој "продолжен традиционализам", кој во рамките на македонската скулптура има значење на пионерски потфат и почеток на модернизирање. Тоа важи особено за оваа тивка конзервативна средина во која покрај народната традиција најсилно присуство има византиската уметност и култура, што значи отфрлање на пластичната уметност а преферирање на дводимензионалниот

иконопис и фреско живопис, што има свои професионални корени. (*Борис Пејковски, Прилози за живописот и творештвото на вајарот Димо Тодоровски, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје, книга 7 (33), 1981*).

Карактеристиките на портретното творештво, а Димо Тодоровски обработуваше и фигури, жанр-сцени, композиции со различна тематика итн., се забележливи уште во единственото зачувано дело од пред војната - Портретот на Мија, изведен во гипс 1938-39 година. Тие се состојат пред сè во грижливата обработка на физиономските црти, во рафинираната моделација на широките површини и лирското доживување. Уште во ова дело доаѓа до израз уметниковата смисла за постигнување уверлива индивидуализираност на ликот, негова сличност со моделот, или портретност, како и за сигурност во поставување на портретот и синтетизирање на неговите широки и мирни површини. Својот студиозен приод во обработката на портретите тој го покажува и подоцна, во првите години на Втората светска војна. Според бројот на создадени дела, превладува мислењето дека 1942 година "претставува најплодниот период во неговото рано творештво". Критиката ќе укаже на неговото име како на откритие имајќи ги предвид неговите посебности и квалитети во вајарските дела. Меѓу другото напишано е: "Во ликовите што ни ги претставува Тодоров согледуваме спокојство и верба" ... "Тој е реалист и неговиот стил е само средство за целосен израз на идејата". И потоа: "Го чувствуваме и човекот, кој е носител на бунтовна сила, гледаме и ги ослушнуваме тешките акорди на една челична симфонија. Тој не избегал исплашен од бедата и ропството, туку го претставува човекот, нашиот мал обичен човек" (*Стефановъ Цеко, Првата општа художествена изложба на художници од Македонија во Скопје, Целокуйна Бугарија, Скопје, 10.02.1942*). Реалистичката обработка на портретот подразбира природна големина на главата на моделот, како и постигнување уверлива сличност на личноста која му позирала. Тодоровски и кога скицираше во глина тоа го правеше на

мајсторски довршен начин, но затоа неговите многубројни замисли не можеа да најдат финализација во потраен вајарски материјал. Тоа го потврдува и критиката од тоа време: "...Бистите на Тодоров откриваат многу значајни пластични достигнуања - не е само постигнатата сличност тука значајна, туку животноста и изразот се дадени мајсторски и впечатливо." (Стефан Станчевъ, втората обща художествена изложба на художниците од Македонија, Цълокупна Българија, Скопие, 20.04. 1943). Меѓу другото се мисли на "Глава" (студија) и "Глава на д-р Бл.". Тој ги портретира своите пријатели и најблиски, но изработува портрети и според нарачка. Во портретните бисти на брачната двојка Стојка и Игно Дрнкови, направени по 1942 година, забележлива е нивната конвенционална поставеност, малку неприроден контраст меѓу мазната фактура на облеката со еден крут банализиран третман и живата трпелива обработка на површината на лицето, деталзирање и измазнетост на фактурата карактеристични за академскиот реализам. Дескриптивниот приод, укочените пози (како да се фотографираат), изработката на бистата и потенцирање на граѓанската облека сведочи за нивниот социјален статус. Таков е портретот и на скопскиот трговец Павле Васев. Во подоцнежните дела како што е "Портретот на сестрата Катарина" од 1935 година и особено во портретите на правникот Борис Благоев, на управникот на театарот Стоилов, на Тонка Тошева - внуката на Пере Тошев, сите од 1942 година, уметникот внесува повеќе смисла за портретна индивидуализација поткрепено со лично доживување и пожива интерпретација на моделот. Во овие портрети нагласен е внатрешниот живот на личноста, нејзиниот мисловен импулс (Стоилов), сензибилноста (Тошева), енергичноста (Благоев). Прецизното дефинирање на фацијалните црти е збогатено со суптилна анализа на карактерните и психолошките белези. Тодоровски користи импресионистички метод на анализирање на формата и површините, со мазнење и штипкање на одделни делови кои создаваат суптилно треперење на светлината на површината. Во овие дела е почитувана реалистичноста на

претставувањето, во сета нејзина неопходна ригорозност, но со чувство за соединување на "животот на формата" и на "животот на личноста". Се изделува "Портретот на Тонка Тошева" според начинот на нејзиното поставување и решавање; ликот е малку подигнат, со затворени очи кои заедно со "егзотичноста" на ликот (крупни јагодици, сензуални усни, стилизирани брановидни форми на косата) и говорот на широките мирни ритмизирани маси даваат сугестија на "состојба на сон", на отсутност и таинственост.

Во наредните години Тодоровски ќе продолжува да изработува портрети на своите пријатели и најблиските, движејќи се во рамките на досега утврдените "рамки" на реалистичниот приод, но со понагласено смирување и синтетизирање на формата, со лирско доживување на моделот, како што е случајот со делото "Глава на едно девојче", потоа "Глава на младиот Мартиноски" од 1946 година, како и во "Портретот на Перо Коробар" од 1953 година, "Глава на девојче - Биби" од 1956 година и други. Потоа, другата насока во која се движи работата на портретот на Тодоровски ја гледаме во построгиот реализам во кој деталзирањето не му одзема во силата на изразот и вештината на моделирањето на ликот со извесно суптизирање на површината и пиктуралните ефекти во треперењето на светлината блиски до импресионистичката лексика. Смирена поставеност и цврста конструкција на масите наоѓаме во "Портретот на Љубен" од 1945 година, "Портретот на д-р Слободан Паламаревиќ" од 1950 година, "Портретот на Перо Коробар" од 1953 (54) година, "Портрет на Стиле" од 1950 година, "Портрет на селанка" од 1960 година. Кај сите овие портрети го чувствуваме внатрешниот духовен живот на личноста, карактеристичното во индивидуалноста на ликот, типичното за изгледот на човекот од ова поднебје. Посебно во "Портретот на селанка" се забележливи овие белези со извесно стилизирање и монументализирање што најмногу доаѓа до израз во "Глава на девојка (Селанка)" од 1956 година која е третирана во широки површини и синтетичност на формата, воопштените и типизирани црти на ликот. Всушност, оваа глава претставува

деталъ од композицијата за споменикот на Маркс и Енгелс во Белград. Меѓу реалистичките портрети се издвојува "Портретот на мајката на уметникот" од 1947 година, од кој постојат две варијанти: онаа од 1942 година, кога уметникот дошол во Скопје и последната варијанта од 1947 година којшто е излиен во бронза. Првиот портрет е оштетен во војната, и според определено мислење тој содржел "помалку буквалност во реалистичкото интерпретирање на лицето". Споредбата е направена според сочувана фотографија на делото - додека фотографијата од мајката на уметникот ни покажува дека Тодоровски постигнал уверлива сличност со моделот, облагородувајќи го своето дело со лиричност и интимна симпатија, со чувство на достоинственост и израз на старечка мудрост која повеќе покажува смиреност и цврстина отколку снемоштеност. Сепак, во овој портрет на мајката на уметникот нема идеализација и хероизирање во претставувањето.

Третиот приод би го нарекол експресивно портретирање, а се однесува на дела какви што се "Портрет на Димо-дедо" (1950), "Старец" (1954), "Портрет на Лазар Личеноски" (1954). Тие се обработени во силни широки потези и зафаќање во глинената маса која добива изразита релјефност и експресивно сменување на вдлабнатите и испакнати заоблени површини. Настанувањето на првиот портрет е невообичаено: уметникот го изработил ликот на својот чичко кој не знаел како изгледа, но со една уверливост на пластичното решение и силата на погледот. Некои критичари сметаат дека во овој портрет "како и што можело да се очекува, има автопортретски карактер" (*Боѓдан Мусовиќ, Димо Тодоровски, Македонска книѓа и Музејоѝ на современаѝа уметносиѝ, Скопје, 1980*). Тоа може да се прифати ако се земат предвид општите карактеристики на портретот, а тоа се крупните црти на широкото лице, но во суштина тоа останува имагинарен портрет кој има нагласени портретни белези.

Димо Тодоровски е автор на повеќе надгробни портретни бисти во кои применил поконвенционални решенија, односно извесен веризам во претставувањето којшто е прилагоден на основните барања и функција.

Треба да укажеме на порано спомнатиот портрет "Селанка" од 1960 година како пример за посолдно разрешување на портретниот аспект на моделот. Меѓутоа, можат да се најдат и други портретни бисти, кои се изработени според модел, но поседуваат карактеристики кои потсетуваат на решенија за надгробни портретни бисти.

Димо Годоровски е автор на повеќе портретни ликови на познати личности од нашата културна и политичка историја. Поголемиот дел од нив тој ги изработил според фотографија, но со удел и на својата имагинација создавајќи типизирани ликови со воопштени и симболични белези. Во 1945 година се измоделирани портретните ликови на Браќата Миладиновци, претставени во 3/4, потпојасна големина. Тие се зближени, во поза на достоинствена решителност и гестови на акција што прилега на нивната просветителска и преродбенска мисија. Фигурите на Константин и Димитар Миладинови се разликуваат според основните физиономски и физички белези, но на ликовите не им е дадена портретна индивидуалност. Основната визура е фронтална а пластичната обработка има белези на целовитост и единственост; моделацијата е жива и сензибилна и таа создава суптилно треперење на светлината на површината на формата нагласувајќи го специфичниот импресионистички пиктурален ефект. Затоа пак, понагласени портретни белези има споменикот на "Браќата Миладиновци" поставен пред нивниот Спомен дом во Струга. Имено, ликовите се обработени во пореалистичен манир, а облеката во послободна импресионистички стилизирана постапка, но со јасни белези на луѓе од стариот граѓански слој: на лицето имаат пуштени бакембарди, облечени се во елегантно одело со елек и пеперутка машна. Тоа што најмногу доаѓа до израз е нивната цврста пластична вообличеност и сила во изразот на ликовите. Во една пригода уметникот изјавил: (сакав) "фигурите (портретите) што повеќе да ги доближам до нивото, интимата на обичниот човек, на кого тие му припаѓале, и да ја нагласам нивната просветителска мисија, со речит израз и став." (ова усно искажување го забележал *Бојдан Мусовиќ* во

*монографијата за Димо Тодоровски, во издание на Македонска книга и Музејот на современата уметност во Скопје, 1980).*

Во 1952 година уметникот ќе изработи портретен лик-глава на Димитар Миладинов што на добар начин ги потврдува пластичните и портретни вредности на неговиот приод. Потоа, следи серија портретни ликови на Карл Маркс, Фридрих Енгелс, Владимир Илич Ленин (од 1954), на Јосип Броз Тито (од 1955) и на Лазар Колишевски со тоа што последните две личности имал можност да ги види и во живо. Постои цртеж за портретот на Лазар Колишевски кој има стилизирани "кубистички" форми, што потоа ќе го реализира во скулптура. Покрај тоа во 1954 година го извајал нискиот релјеф "Состанок" на кој се претставени ликови и полуфигури на политичари (меѓу кои и Лазар Колишевски) кој е третиран во стилизирани форми, со не толку потенцирана намера за веристичко претставување, на нивната портретна сличност итн. Ваква рутинска, професионално коректно изведена задача или евокација Тодоровски ќе направи подоцна со реализирање на малиот бронзен релјеф, претставен во амблематична форма на "Јосиф Јосифовски-Свештарот и Коле Неделковски" од 1967 година.

Тодоровски во 1946 година го остварува споменикот на Кочо Рацин, познат македонски револуционер и поет во неговиот роден град Велес. Тоа е полуфигура - голо тело со силина во ликот и малку понагласена херојска поза во држењето. Претставениот лик го препознаваме од сочуваните фотографии на Рацин, но авторот додал атлетски моделирано тело и сопствено чувство за човечки симбол на достоинствен пркос и решителност. Тодоровски е мајстор на спонтаното моделирање во глина, на сугерирање (во танц, спортување, во жанр сцени-група фигури во "акција" на говорење итн.) на гестови. Оттука, движењето на овој револуционер-поет сугерира цврстина и сила, како здржана енергија која треба да се развие во акција. Постаментот претставува дел од фигурата, споени со драперијата што паѓа од долниот дел на телото до постаментот. Зголемување на фигура Тодоровски ќе направи и со скулптурата "Свети Климент Охридски" од

1970, прво направена како глава во гипс а потоа и како цела фигура излеана во бронза. Овој прв словенски просветител во делото на овој модерен вајар добил монументална концепираност, а потоа и димензии, со нагласено воопштени црти на лицето, наметнат во долга одежа и со подигнати раце што му дава достоинственост и свеченост во држењето, во гест на пророчко говорење. Тука се неизбежните елементи на ликот кои треба да го претстават како мудрец и просветител, како човек кој треба да дејствува меѓу луѓето. Неговата монументалност и сила на мисионер кој се обраќа на колективот и вечноста, произлегле од една речиси конвенционална шема на споменичко претставување од овој вид, но тоа не му ја одзема на делото уверливоста во поврзување на темата и пластичните квалитети. Се прават споредби со фигурата на хрватскиот великан Гргур Нински изведен од Иван Мештровиќ, при што не треба да се инсистира на нивната сродност (*Бодџан Мусовиќ, Димо Тодоровски, Македонска книџа и Музејот на современата уметност, Скопје, 1980*).

Во тематскиот круг на портрети на историски личности треба да се спомнат уште некои остварувања кои ги гледаме како солидни остварувања со приод на една професионална коректност. Тоа е портретот на Крсте Мисирков изработен за Крушево 1966 година, и особено зголемената фигура-споменик на револуционерот Саво Савев, изведен во Гевгелија 1977 година. Во него го препознаваме достоинственото држење на човек кој предводува и затоа неговиот поглед е насочен кон далечините, цврсто и непоколебливо. И тука авторот знае да ги избегне замките на претеран гест или патетичност во изразот. Портретната биста на Гоце Делчев (1968), македонски револуционер од илинденскиот период 1903 година, е повеќе рутински изведено дело во кое се респектирани карактеристичните црти на ликот што го среќаваме на некои сочувани фотографии од помладите години. Дури можеме да утврдиме и извесни автопортретни црти на авторот, како и во портретите на други личности; испакнато чело и силен поглед. Измазнетоста до висок сјај на синтетичните, "кубистички" третирани,

форми му дава неприродност на овој портретен лик. Ваквиот приод, кој е невообичаен за Тодоровски, го наоѓаме и во портретот на оперската певица Ана Липша Тофовиќ од 1976 година кој е моделиран во чисти изразити линии и со гест кој сугерира акција на "сценска изведба". Тоа е оној карактеристичен говор на широки мирно ритмизирани маси кои го сочинуваат визуелниот интегритет на ликот, со потенцирање на плоштини и линии како и на стилизираност и синтетичност на формата која ги прави конкретните ликови по малку портретни (изработени се и двата лика според фотографија).

Димо Тодоровски се потврди како мајстор на портрет и фигура, во вид на мала или зголемена пластика. Тој создаде голем број портрети во кои внесува здраво чувство за скулпторска форма, за фина обработка на површината која сугерира треперење на живот на површината и под епидермот. Овој уметник остана доследен за своето сфаќање на класичен реалистички портрет, заснован на формулата на академскиот реализам, но со втиснување на еден личен белег, а тоа е разиграната експресивност. Тодоровски е мајстор на моделирање во глина и на извлекување на карактеристичното и карактерното во моделот кога се работи за поединечен портретен лик или за жанр сцена во која живо и уверливо ги моделира фигурите на одделните "актери" во сцената. Тој го сака пред сè "малиот" човек, човекот од животот кој реагира и чувствува без поза и изнасиланост во изразот. Неговото творештво е лоцирано во предвоениот период, осмислувано во трагични и херојски услови за нашиот човек, кога настануваше македонската модерна уметност. Неговото движење го следиме меѓу Скопје, Белград и Париз, низ одделни доближувања со творештвото на еден Палавичини, Аугустинчиќ, Кршиниќ, како и на Домие, Роден, Мештровиќ. Димо Тодоровски ги зацрта темелите на модерната пластична уметност кај нас, живо и уверливо, но преку еден потрадиционален пластичен образец кој има долга традиција во светската уметност и кој таму се вреднува како продолжен традиционализам, или пак се поставува во

контекст на "преживување криза" на вајарската уметност. За нас Димо Тодоровски е крупна фигура кој ги антиципираше обновените форми на класичниот портрет во македонската уметност, оној дел на нови форми на ангажирана скулптура со понагласени психолошки и социјални белези. Тој го чувствуваше животот на личноста како и животот на формата спојувајќи ги во природно единство. Исто така, се сообразуваше и кон одделни задачи, при изработката на зголемени фигури со споменичка осмисленост, или пак кога преземаше некои свои истражувања кон некој вид обновен класицизам, или пак "кубистичка" синтетизираност на формата, нејзиното архаизирање или идеализирање. Во секој случај Димо Тодоровски даваше личен печат, своја експресивност на пластично моделираните портрети и фигури; на тој начин стана цврст репер според кој се определуваат вредностите на портретната пластика на подоцнежните генерации македонски уметници. (Најопстојно го обработи неговиот портрет *Анџоније Николовски во студијата "Творештво на современиот македонски скулптор Димо Тодоровски, Културно наследство V, Републички завод за заштита на спомениците на култура, Скопје, 1974*).

Димо Тодоровски во една пригода на прашањето дали портретот му е основна преокупација ќе одговори: "Не ми е! Тоа како да сакаат некои да ми го наметнат насила. Портретот меѓу вајарите е најнеомилена дисциплина, зашто, главно, се работи според фотографија. Обично се работи за надгробни споменици, а јас тоа не го сакам. Сосема друга работа е ако станува збор за портрет при што моделот ти позира." Тоа е личен став и мислења со кои авторот, во некој дел, самиот го игнорира тоа што тој веќе го постигнал во своето портретно творештво. Тој е автор на повеќе портрети на современици и историски личности, еден дел портрети на најблиските, со кои се вбројува меѓу најдобрите македонски вајари портретисти.

Развитокот на неговиот стил, заснован на академскиот реализам и оживеан со уметниковиот послободен експресивен приод, не е рамномерен и

не го следиме од помала кон повисока оформеност и вредност. Неговата техничка подготвеност и сигурност во поставувањето на мотивот, му овозможувало портретите да ги изработува според определените согледувања и барањата на моментот, неговите лични побуди или пак желбите на нарачателот. Во таков контекст ги воочуваме диферентните приоди и одделните стилски белези, а не толку вредносните осцилации. Континуираната работа на портретот ни открива определени константи во приодот, што ги утврдуваме во извесните модалитети на основната реалистична стилска матрица, како и во нагласената лирска диспозиција во обработката на моделот. Тодоровски во неговите дела го внесе своето вродено чувство за пластичност и изразност на формата, за волумен кој е изграден сигурно и цврсто и се поставува во еден здрав однос кон просторот. Тоа се однесува на двата основни типа на портретот што го изработувал овој уметник: оној вид портрет што бил нарачан од добро ситуирани граѓани и се карактеризира со грижлива обработка на деталите и мазна фактура, и другиот вид на портрети мотивирани "од душата" на уметникот ја откриваат неговата импулсивна постапка што се огледа во разиграните делови со експресивност на формата која знае да се наметне. Првиот вид портрети е поблизок до чувствителноста на посматрачот, кој некогаш станува и конвенционален, додека другиот вид портрети делува со својата помодерна пластичност, со својата изразност и машкост.

Тодоровски рано ја пројавил својата изразита наклонетост кон изработка на портретна пластика како ученик во Битола (портрети на сестрата и братот, на артистот Срдановиќ); особено од 1930 година. Покрај интимната пластика (биста на брат му Панче, Портрет на девојче, Портрет на пријател-цртеж, Портрет на Бабовиќ - шеф на Соколското друштво и други). Тој се зафаќал и за изработка на монументални фигури и споменични дела за да може да се прехрани или да добие стипендија за усовршување (*Борко Лазески и Елена Чаѓороска, Ликовнаџа умејносиџ во Прилеј и Прилејско меѓу двеџе свејски војни 1918-1941, Научен собир, Прилеј и Прилејско меѓу двеџе свејски војни, Прилеј, 1988*).

*Димче КОЦО* е историчар на уметноста кој уште во текот на четвртата деценија, време на создавање на модерната македонска уметност, почна да се занимава со ликовна уметност. Коцо ја посетувал извесно време и Уметничката школа во Белград што ќе му овозможи да се здобие со некои основни знаења. Од тој период, и особено од првата деценија по Втората светска војна датираат неговите портрети изработени во разни техники. Меѓутоа, треба веднаш да се забележи дека во однос на неговата таписерија, потоа цртежот и некои скулптури портретната пластика на Коцо ја нема нивната впечатливост. Всушност, портретите се изработени во раниот период на неговото творештво и ги носат белезите на грижлива реалистична обработка, во еден поедноставен концепт. Овој уметник првите професионални поуки ги доби во кругот на белградската ликовна школа, но особено се инспирираше од српскиот цртач Љубомир Ивановиќ. Во тие години нагласката паѓа на интимизмот и на социјалната уметност. Тогашните дела носат белези на школски претпазливо третирана портретна пластика, без обиди да се надмине дескриптивниот приод со навлегување во карактерните белези или во духовниот живот на моделот. Од средината на триесеттите години датираат повеќе портрети во акварел (Портрет на Д. Н., - 1935, Портрет на мојата мајка - 1935, Портрет на А. Коцо - 1938, Старец - 1939). Во гипс тој ги реализирал делата: Мајка ми, 1938, Љубица, 1939-40).

Во повоениот период Коцо ја продолжува својата основна ориентација, но со забележлив напредок во реализирањето на делата, во вештината на доловувањето на физиономските црти, со различните белези што ги имаат портретите на децата од оние на возрасните. Ликовите се третирани во широки површини и смирена фактура, со речиси безизразни црти. Сепак, во портретите на децата и младите се забележува малку поголема живост во изразот. Меѓу нив се вбројуваат "Пионерчето Љупка" (ќерката на уметникот), и "Пионерчето Јово" од 1945 година, како "Глава на пионерка" од 1950 година, "Глава на мојот син" од 1955 година и други.

Во првата група се наредува серија портрети кои се работени површински, и кои делуваат како смирени коректно изработени студии меѓу

кои наоѓаме и посолдни остварувања, какви што се: "Портрет на Ц. О." (1955), "Глава на девојче" и други. Меѓу нив се наоѓаат и "Главата на Блажена" (1947), "Портрет на Каја" (1950), "Портрет на учителката Н. З." (1950), "Портрет на мојата мајка" (1950), потоа "Портрет на А. Коцо" (1950-51), "Портрет на З. Личеноска" (1951), "Портрет на П. Миљковиќ" (1952), "Портрет I" (1952), "Григор Прличев" (1954) и други (*Борис Пејковски, Димче Коцо, Македонска книѓа, 1994, Скопје*).

Коцо изработил еден "Портрет на Вангел Коцоман", сликар и пријател на авторот. Портретот е направен во неговите млади години (судејќи по изгледот, измазнетата коса), во карактеристичниот "студен манир" и понагласена рапава фактура: речиси правилно распоредени дупчиња на гипсената површина. Сличноста е уверлива, како и маниристичкиот приод.

*Борка АВРАМОВА* е скулптор со класична определба и инспирација, на страна од модерните експерименти. Всушност, Аврамова е еден од творците на модерната скулптура во Македонија по војната 1945 година, која од 1960 година живее и работи во Загреб. Нејзиниот уметнички развој е јасно оцртан со двете самостојни изложби: првата 1954 година во Скопје и втората 1962 година во Загреб. Аврамова е родена во Тетово, под Шар планина, потоа живеела и работела во Скопје (каде го завршила Училиштето за применета уметност) и конечно се преселува во Загреб каде добива академско образование од Франо Кршиниќ, еден од најпознатите хрватски скулптори кој влијаел на творештвото на повеќе македонски вајари. На тој начин, наоѓајќи се во средина со развиена скулпторска традиција, Аврамова ќе се формира во забележан скулптор. Нејзините почетоци се одбележани со портретниот жанр, мошне сигурна и солидна во своите остварувања. Првото мислење се однесува на фактот дека Аврамова го познава човечкиот лик, во неговиот "напон на живот", но едновременно размислува и во рамките на стварноста облагородувајќи ја со лични и специфични белези. Аврамова почнува со портрет (од 1953 година) којшто

го обележува и нејзиното целокупно творештво, со одделни специфичности. Кога работи во построг реалистичен приод, но исто така и во послободна поетична форма Аврамова задржува некои основни квалитети на портретното вообличување. Прво, таа води сметка ликот да се оформува врз сигурна архитектоника на масите, на јадровита внатрешна градба која овозможува да се создадат портретни ликови кои ги имаат исто така белезите на цврсти и сигурни реализации. Раните остварувања се потпираат на чувството за древните извори на родниот крај, за ликови кои ги содржат карактеристичните расни и фолклорни белези на луѓето од овие краишта. Аврамова вешто го извлекува посебното и типичното кое се вообличува на еден расен вајарски начин, низ соединување на силното и лирското, интимното и монументалното, индивидуалното и општото. Извонредни примери за спојување на грижливата реалистичка обработка на цртите на лицето и изразување на сублимирани психолошки содржини кои навлегуваат во просторите на надличното претставуваат портретните ликови "Фериде" и "Глава на девојка" од 1953 година, "Девојка од планина-Каракачанка", "Тетовка", "Алтана" од 1954 година, како и "Планинец" и "Млад планинец" од истата година. Синтетичноста на формата кореспондира со пречистеноста и јасноста на дефинирање на ликот. Класичниот рационализам што се огледа во строгиот распоред на масите и широките површини е облагороден со сензибилна обработка на површината што сугерира живот на формата и на ликот, како специфичен придонес на модерен приод во вообличување на претставата. Уметничката подеднакво значење му придава на точното бележење на физиономските црти, на реалната претстава на ликот како и на психолошката обработка на карактерот со потенцирано настојување низ лирското вдахновение да се досегнат тајните простори на психата, оние рамништа кои се доближуваат до колективното несвесно. Аврамова моделира со непосредно и силно чувство за тактилните вредности на скулптурата, таа со сигурност ги фаќа индивидуалните црти поттикната од едно интимистички вдахновено лирско

доживување. Аврамова ја стилизира формата, ги синтетизира сите суштествени делови на ликот задржувајќи ја неговата препознатливост со моделот, но како основа за создавање општи содржини и доживувања. Нејзината форма е култивирана и робусна, лирски облагородена и само во одделни творби добива белези на идеализација. Во портретниот лик "Радмила" од 1956 година доаѓа до израз експресивната моделација на формата и нејзина суптилизација (сродна со "Алтана" - 1954), додека во другите творби какви што се портретите на "Лепа Перовиќ" (1965), особено на "Ацо Шопов" (1958), "Славко Јаневски" (1958), "Јуре Каштелан" (1959), "Шиме Вучетиќ" (1972) уметничката ја формулира благородната физиономија на личноста, приопштувајќи им не-натуралистички, лирски белези кои во ликовите на овие "сонувачи" добиваат необични, таинствени содржини. Друга серија портретни ликови, какви што се "Автопортрет" од 1956 година, "Портретот на книжевникот А. Стипчевиќ" од 1960 година, особено во "Портретот на книжевникот Драго Иванишевиќ" од 1961 година, уметничката ја развива идејата за сензибилна моделација на формата со меки преоди и спиритуализирани содржини. Во "Глава на девојка-Дафне" од 1962 година, особено "Дафне-постхумен портрет" од 1963 година човечкиот лик добива внатрешни духовни содржини блиски според својата сосредоточеност, на Источната претстава на "Буда".

И во подоцнежниот период Аврамова ќе создаде ликови со редуцирана форма и третирали во широки синтетизирани површини, какви што се "Портрет на Една" (1971), "Малата Гога" (1976), "Црниот Аполон" (1979). Од ќерката Една познат е и портретот од 1974 година, но Аврамова, според мислењето на критиката, "го достигна својот врв во двојниот портрет на "Сопружници" (од 1969 година): тоа се две ремек-дела на апсолутна редукција на личните црти, а сепак феноменално присутни: меѓу човечката убавина и сенишноста" (*Grgo Gamulin, Za Borku Avramovu., Retrospektiva skulpture, keramika, Galerija Karas, Zagreb, 1991*). Со портретот "Една" од 1980 година Аврамова го отпочна својот циклус скулптури, портретни ликови

кои во начинот на пластичното вообличување и сфаќање на портретниот жанр потсетуваат на некои многу стари архаични примери (асоцијации на грчката, египетска скулптура итн.). Сепак, дури со портретните ликови "Тетовка", "Продавач на весници", "Радмила"-фрагмент II, од 1980 година Аврамова евоцира своевиден архаизам во својата портретна пластика (зачната во педесеттите години). Покрај тоа "трае опсесијата на оваа скулпторка со ликовите од родните околни ридишта; тоа се очигледно луѓе од друга раса и од друга историја во техника на теракота со ефектни дупчести површини кои како да ја нагласуваат рустичноста на ситуацијата и на необичен начин го прошируваат видот на портрет во нашата земја, и воопшто, во светската портретура". Грко Гамулин тоа ќе го нарече "враќање на класиката", а неговото мислење по повод постхумниот портрет "Дафне" како за "тихо барање убавина од сеќавање" како да важи за портретниот опус на Аврамова воопшто.

Аврамова не застанува на крајната редукција, или на чистата синтетизирана форма, туку продолжува со своето истражување. Така, човечкиот лик стана повод за фрагментирање и рекомпонирање во нови "ликови" кои делуваат со својата гротескна деформација - низ потенцирање на одделни делови (усни, нос, очи) на лицето. Аврамова прв пат ќе ги изложи делата од циклусот "Антипортрети" (1971, теракота) во 1972 година во Дубрава и по тој повод Грго Гамулин забележува дека тоа е "бизарен и до сега (непознат во светски размери) збир на изобличени човечки ликови, односно на нивните фрагменти...".

Трансформација доживува и циклусот "Планинци" во насока на редуцирање на формата, но со нејзино суптилизирање и архаизирање (во теракота уметничката ги изведува своите дупчења). Во вајарското промислување на Аврамова на тој начин се вградуваат одредени "состојби на натприродното".

*Јордан ГРАБУЛОСКИ-ГРАБУЛ* беше скулптор со големо чувство за пластична моделација и вообличување. Неговото портретно творештво не е

големо по обем, но е значајно по своите ликовни вредности. Тематски тоа зафаќа во проблемот на портретното вајарство (со ликови на пријатели и историски личности), автопортретот и монументалната портретна фигура, на историски личности. Грабул се вклучи во нашиот ликовен живот кон средината на педесеттите години со фигуративна и портретна пластика, но и брзо усвојување на модерната скулпторска лексика. Тој целосно се сврте кон модерната скулптура, но тоа не му пречеше да изработи по некој портрет, еден дел од интимни побуди но исто така и според државна нарачка. Во секој случај тој го покажуваше своето мајсторство и по однос на двете задачи.

Грабул студираше на Академијата за ликовни уметности во Белград, кај познатите вајари Лојзе Долинар и Сретен Стојановиќ примајќи ги од нив основните поуки за реалистичката и експресивна скулптура, за скулптура создадена според Бурделовскиот принцип на градење на формата. Знаењето и работата беа основа на која нашиот уметник изгради скулпторски дела кои ги носат белезите на неговиот сензибилитет и природ. Во портретот тој се задржа на реалистичкиот концепт, облагороден со чувство за рафинирана пластична моделација и за благо синтетизирање на обликот и површините. Во моделацијата на обликот и површината се забележуваат извесни рефлекси на импресионистичката и експресивна моделација, примеси кои се секогаш контролирани и подредени на уметниковото чувство за цврсто поставена и класично инспирирана полна форма која е разрешена во смирени ритми и синтетизирани планови. Еволуцијата на уметниковиот стил од портретот продолжи преку стилизирана фигурација за да дојде до модерна скулптура на "слободна форма". Без оглед на концепцијата, различна во одделни периоди и циклуси, и на материјалите во кои скулптурата била изведена се проткајува уметниковото чувство за полна заоблена пластичност, за "течна линија" и меко сензибилно моделирање на обликот кој има пред сè органски белези и кога спроведува понагласено дизајнирање на органски закривената форма.

Грабул во малубројните портрети го покажа умеето да го извлече карактеристичното од ликот, да го вообличи во класична скулпторска форма. Неговиот реалистички приод, заснован на академскиот реализам, доаѓа до израз во оформувањето на портретната биста на Јосип Броз Тито, од 1946 година. Неговиот лик на решителен водач е сугериран преку цврстата конструкција на ликот, со истакнување на силните црти на лицето и со маршалска униформа, со сите карактеристични белези (одликувања итн.). Грабул ќе изработи портрет на уште една политичка личност, тоа е портретот на Лазар Колишевски од 1953 година. Уверливата сличност, што оди со решителноста во изразот на ликот е постигната со малку пожива моделација на формата, со послободниот експресивен третман на војничката облека (ликот е обработен во формат на биста). Покрај тоа што овие портрети се работени во периодот на важечкиот социјалистички реализам, и според државна нарачка, уметникот останал доследен на својата природа. Имено, тој не претерува со изразителноста и хероизмот туку повеќе го задржува својот израз на одмереност во претставувањето на овие славни личности. Интимизмот во скулптурата на Грабул доаѓа до израз во "Портрет на девојка" и во "Автопортрет" од 1949 година во кој го препознаваме ликот на уметникот во младоста кога го привлекувал вниманието како црномуресто момче со "Аполонска убавина". Следат портрети на историски личности измоделирани со сигурност на млад талентиран вајар за кого е важна препознатливоста (портретните ликови се изработени според некои карактеристични фотографии), како и уверливоста на пластичната вообличеност. Во 1952 година, кога ја завршувал белградската Академија Грабул изработил неколку фигуративни скици, меѓу кои се издвојува "Гоце Делчев" кој е претставен како седи, во востаничка облека и раце потпрени на колената, а главата малку наведната - поза на замисленост но и решеност на акција.

Посебно внимание привлекува "Споменикот на Никола Карев" од 1953 година, кој е поставен како монументална портретна фигура на

местото Гумење во Крушево. Уметникот си поставил задача Карев, една од клучните револуционерни личности од периодот на Илинденското востание 1903 во Крушево, да го претстави во херојска поза, со движења кои сугерираат акција и со доза на идеализирано претставување. Карев е претставен во улога на водач чиј поглед е насочен високо кон далечините, како типизиран лик кој треба да симболизира едно време и настан (со востаничката облека и место каде што е поставен), покрај тоа што го препознаваме неговиот лик од сочуваната фотографија, на која е доловен во строг профил со брада. Покрај херојската поза сугерирана со исчекорената нога и раширените раце нашето внимание се задржува на цврстите волуминозни облици како и на суптилната и мека моделација на формата. Уметникот избрал да претстави движење на рацете кое може да има двојствено значење: повикување или покажување нешто пред масата луѓе. Во секој случај нивната раширеност и широк решителен гест сугерираат пред сè обраќање на еден народен трибун, свесен за важноста на моментот, за хероизмот на времето.

Грабул ќе изработи и "Портрет на Веле Марков" (од 1953-54), потоа во различни временски периоди и други портретни бисти на познати револуционери од Илинденскиот период но и од времето на народноослободителната војна, како што се портретите на: Јосиф Јосифовски, Зеф Љуш Марку, Борис Кидрич, Цветан Димов, Видое Смилевски и други. Нивните бисти се изработени во манир на смирен академски реализам, со професионална коректност и сега се поставени во определеното дворно место или во некој друг простор на одделни училишта и работни организации, на Партизанските гробишта во Бутел-Скопје. Така поставени портретните бисти на визуелен пластичен начин го одбележуваат патронатството на одделните установи.

За портретите на Јордан Грабулоски-Грабул (1925-1986) пишува *Соња Абацизџа Димитрова во монографијата за неговиот живој и дело објавена 1988 година од Македонска книга и Музејот на современата уметност во*

*Скојје.* Во краткиот текст се изнесени мислења со кои можеме да се согласиме, но исто така со некои од нив и да не се согласиме. Така, прифатливо е мислењето дека уште во раниот период уметникот настојувал низ веристичката презентација да ги улови базичните црти на физиономијата. Но, изгледа контрадикторно напишаното мислење: "Моделот е академски и не се чита личен ангажман на авторот (Портрет на девојка, Портрет на Ј. Б. Тито)"; дека "во Автопортретот (1949), Портретот на Лазар Колишевски (1953) и Портрет на партизан (1949 ?) орнаментиката на очите, косата или лицето ја постигнува со грубо експресионистичко нафрлање на материјалот, се укинува "линијата што тече" од канонот на Праксител, масите се сечат." Тоа во секој случај изгледа претерано кога се има предвид фактот дека посочените портрети се претставени во еден смирен реалистичен манир, близок најмногу до академскиот реализам. Исто така ни изгледа неодмерено следното мислење: "Ескалација во однос на ликовното значење постигнува во портретите работени една година подоцна, применувајќи ја толку често (и во македонската уметност едно од темелните начела за модернизација на скулптурата) - стилизацијата (Портрет на Веле Марков - 1953-54, и Портрет на Гоце Делчев)". Потоа, во мислењето: "Грабул често работи еден и ист модел (Гоце Делчев, Ј. Б. Тито), но врз различни принципи, поставувајќи си нови проблеми, други тематско-феноменолошки истражувања." Вакви мислења се несоодветни пред сè кога се има предвид подвлечениот континуитет, и мал простор, во кој се разви портретната скулптура на овој автор, неговото сообразување со основните барања на овој жанр но и со барањата на нарачателот.

Тоа што не може да се негира, меѓутоа, туку да се истакне е уметниковото мајсторство во моделирањето, успешното пренесување на физиономските карактеристики, некаде со настојување да го продлабочи психолошкиот аспект на ликот. Тоа се однесува и на еден од неговите последни портрети, а тоа е портретот на неговиот пријател Бошко Бабиќ, археолог од Прилеп. Во третманот на овој портрет се соединуваат

реалистичната прецизна опсервација и благото синтетизирање на формите и површините.

На таа линија на студена шематичност, и извесна идеализација во претставувањето се наоѓаат и делата на *Љубомир СТЕФАНОВСКИ*. Во манир на реалистична поедноставеност се изработени делата: Портрет на М. П. (1957), Портрет на Н. С. (1959), Портрет I (1971), како и "Селанка од Скопско" (1960).

*Ѓорѓи АНГЕЛОВСКИ* во раниот повоен период изработи портрети "Мојата ќерка" (во дрво) и "Глава на девојче" (во гипс) со сигурно чувство за моделација на формата, за деликатна обработка на дрвото и блага стилизација на цртите на лицето. Во овие дела доаѓа до израз уметниковата симпатија и приврзеност кон моделот.

*Рашко МУРАТОВСКИ* е автор на повеќе портрети, изработени по модел, како и на бисти на историски личности, изработени по фотографија. Во целата своја ангажираност тој го потврдува своето мајсторство на жива и експресивна моделација, како и смислата за доловувањето на индивидуалните карактеристики. Таквите вредности авторот ги постигнал во "Портрет на Олга - ќерка на Чиче од Чичино село, Сарај" (1960-те години) и "Портрет на девојче" (1966). Меѓу професионално коректно изведените портрети на историски личности би ја спомнал бистата "Методија Патчев" (1973 година) итн.

*Илија АЦИЕВСКИ* студирал на Академијата за ликовни уметности во Загреб; дипломирал кај Франо Кршиниќ 1955 година, а потоа се усовршувал во ателјето на Антун Аугустинчиќ. Оттука тој го понел настојувањето за изработка на скулптура во синтетизирани форми, забележливо во најраните дела, особено во портретот на писателот Илхами Емин од 1966 година и во "Портрет на З. И." од 1967 година и други. Во нив, особено во првиот портрет извлекувањето на физиономските црти оди заедно со нејзиното поедноставување и издолжување стигнувајќи до границата на карикатурално деформирање. Таквиот резултат веројатно е поттикнат од уметниковото настојување да му даде на портретираниот лик изразност. Тој не бара

психологизирање во фацијалната анализа туку се задоволува со постигнување формална сличност со моделот преземајќи потоа слободна скулпторска интервенција која се состои во извесните деформирања и во живото моделирање на формата. Аџиевски во периодот 1980-1987 година изработи триесетина портрети. Тој тренд на неверојатно плодна активност, тој го задржа и некоја година потоа така што создаде импресивна галерија на портрети на свои современици од разни области на културата, уметноста и науката. Во изработката на овие портрети вложена е голема енергија и инспирираност пред моделите. Аџиевски оствари непосредна комуникација со моделите и оставајќи ги покомотно да позираат и да разговараат за време на работата во текот на барем неколку сеанси позирање, настојуваше да долови жива претстава за личноста. Тоа значи дека авторот ги следел барањата на постигнување основна портретна сличност со моделот, но исто така сакал да посведочи и за себе. Тој работи спонтано, онолку колку што е тоа можно во работата со глина, настојувајќи на портретниот лик да му даде експресионистичка осмисленост низ процесот на непосредна обработка. Тој сакал да постигне веристичко претставување на физиономските црти, но едновремено да ѝ даде и "живот на формата"; евидентно е напуштањето на класичната портретна форма во интерес на привлечноста на непосредната обработка. Во "Портретот на Радован Павловски" од 1981 година, сугестијата на силна поетска личност е постигната со експресивната моделација и крупниот волумен на ликот, со нагласување на отворените усти кои гласно говорат. Основната маса, одмерена според ликот на моделот е место и медиум за натамошното непосредно темпераментно моделирање; вајарот моделира со нож или шпахла, финесите ги реализира со мекиот допир на прстите. Во "Портретот на д-р Љубомир Антоновски" од 1987 година спроведена е посмирена моделација со доближување на својствата на формата и на содржината. Сепак, станува забележливо понагласеното разливање на масата, засечување во нејзиното ткиво, со сменување на зарамнети површини, на вдлабнати и испакнати делови, со што "животот на формата" постепено се осамостојува како вредност независна од

психолошката компонента на ликот. Површинските суптилности и експресивна моделација, која опфаќа широки разиграни потези и се доближува до маниристичката виртуозност, добиваат белези на самостојна пластична компонента која некаде не е сообразена со карактерот на портретираната личност. Оттука произлегуваат извесните претерувања во фацетирањето на површините и контурите на моделираниот релјеф на лицето што оди до извесно карикирање на портретниот лик. Од една страна, во повеќе портрети може да се констатира уверлива карактеризација на ликот преку доловувањето на основните физиономски црти и индивидуалниот импулс и гест на личноста на моделот што се огледа во поставеноста на главата и потенцирањето на некој дел од лицето или негово раздвижување. Од друга страна, во уште поголем број портрети ја констатираме претерано живата моделација која што портретните ликови ги омекнува и им дава неприроден изглед. Во првата група, како подобри остварувања би ги спомнал портретите на Симон Дракул, Цане Андреевски, Коста Балабанов, Владимир Величковски, Васе Манчев, Иван Чаповски, Бошко Смаќоски, Борко Лазески и други, а во другата, портретите на исто така познатите личности, писатели и уметници: Георги Божиков, Анте Поповски, Трајан Петровски, Михаил Ренцов, Дарко Марковиќ, Тодорче Николовски, Глигор Чемерски, Иван Катарџиев, Мето Јовановски, Коле Чашуле, Мите Грозданов и други.

Илија Аџиевски е автор на монументалната биста на Гоце Делчев, изведена 1971 година во Делчево, како и на бистите на борецот и поет Ацо Караманов во Радовиш (1972), споменик на Народниот херој Раде Јовчевски Корчагин во Скопје (1974), потоа портретна биста на Живко Брајковски во Беличица-Гостиварско, биста на Мерџан во Тетово, како и бисти на револуционери од народноослободителната борба низ повеќе градови во Република Македонија: во градовите Дебар, Богданци, Неготино, Струмица, Прилеп, Кичево, Скопје и други, изведени во период меѓу 1960 и 1975 година.

Би укажал посебно на првите рани обиди за правење портретни ликови, каков што е "Портретот на старец" од 1950 година (кој се наоѓа во

Музејот во Струмица), и пред сè на "Портретот на Незлобински" кој е поставен во Музејот во Струга, изработен во патиниран гипс 1965 година. Тој е пример за построгото реалистичко сфаќање на портретна биста на овој вајар.

*Боро МИТРИЌЕСКИ* е вајар чие име и работа се поврзува со неговото сфаќање на материјалноста на дрвото, макар што тој е мајстор во обработката и на камен. Тој моделира во глина, но исто така, кога е во можност скулптурата ја преведува во цврст материјал. Во најголем број остварувања се работи за дрвото чии изразни можности авторот најдобро ги познава и чувствува. Во центарот на неговото внимание е човекот, неговиот лик и фигура, а стилскиот приод се карактеризира со основниот реалистичен потход кој добива лични белези на обработка и разни степени на негова модернизација. Од уметниковото чувство на блискост со природата и човекот произлегол неговиот приод и креирање на скулптура со непосредни антропоморфни карактеристики. Вроденото чувство за пластичност се сообразувало со животот и елементарно восприемање на формите од природата. И кога во формулирањето на обликот се одело до степен на апстрахирање секогаш е сочуван пулсот на животот, тактилноста на обработката на природниот материјал. Митриќески обработувал портрети на историски личности, но и на современици, потоа композиции со национални содржини но исто така и женски тела и анимални претстави. Почнувајќи од академскиот реализам, послободно разбран, Митриќески ќе се движи кон еден вид осовременет реализам инспирирајќи се во својата работа од познатите современи вајари Марини, Греко, Фазани, Задкин и други. Во една пригода, веќе како зрел автор, Митриќески ќе изјави: "Почнав со портрети и ми се чини дека ја пронајдов нивната вистинска смисла" (*Т. С., Најблизок ми е ѿорѿреѿоѿ, разговор со Боро Миѿриќески, Кулѿурен живоѿ, број 4, Скопје, 1964*). Способноста да долови сличност Митриќески ја пројави особено на академските ликовни студии. Така, на пример портретот на сликарот Спасе Куноски, изработен 1953-54 година

кога двајцата македонски уметници студирале на Академијата за ликовни уметности во Загреб, ги поседува белезите на вешто моделирање во манирот на академскиот реализам. Сепак, забележлива е поживата моделација на усните и бујната коса, како и сугестивно доловените индивидуални црти на сликарот. Многу подоцна тој ќе изработи посмртно портретна глава на Спасе Куноски, датирана со 1979 година. Ликот е изработен во гипс со класична моделација на формата; тој е гологлав, со малку коса на страните од челото, со стегнат израз на лицето. Покрај тоа што е моделиран по сеќавање и фотографија портретот на пријателот има белези на уверлива сличност, со нагласка на облата триаголна форма на ликот, со правилни усни и сконцентрираност или отсутност на погледот изразена со брчките околу носот и веѓите.

Во реалистички академски манир се изработени повеќе портретни ликови во тие рани години по завршувањето на Академијата, како што се: Глава I од 1954 година, потоа Цар Самуил-скица, Портрет на музичар, Глава на поет и други меѓу 1954 и 1958 година. Во 1954 година авторот излеа еден "Портрет" во бронза, а подоцна во 1959 година го изработи "Портретот на Славко Јаневски", во алуминиум. Во наредната 1960 година, тој го создаде "Портретот на Драгутин Аврамовски-Гуте" кој остана во гипс но затоа пак со тоа дело дојдоа до израз главните карактеристики на портретната скулптура на Митриќески. Тој покажа смисла за сигурна моделација на обли волумени, со сензибилно обработена површина, како и за постигнување физиономска сличност со моделот и извлекување на неговите карактерни особини. Во портретот на сликарот Гуте со нагласување на големината и живоста на очите и подотворените усни јасно се сугерира немирниот темперамент на уметникот.

Портретот на Драган Весов (од 1976 година), ливец и колекционер, е излеан во бронза но повеќето наредни портретни остварувања се изведени во дрво (не земајќи ја предвид многубројната надгробна пластика). Основната задача на Митриќески се состои во верно пренесување на

визуелната сензација, или на човечкиот лик поточно, во парчето дрво (со мека или тврда структура) што е обработувано со суптилно разбирање на природноста на материјалот. Овој уметник ја открива природната структура на дрвото вообличувајќи го во него тоа што сака да го претстави, акцептирајќи прифатлив обликовен исход, и не оставајќи му простор на случајното. Во неговите портретни творби се надополнуваат обликувањето на иконишна претстава и сфаќањето на обликувањето на дрвото, постигнувањето на портретност оди заедно со користење на изразните можности на дрвото. Митриќески умее да постигне карактеристичност на портретираниот модел, но исто така во начинот на обработката на дрвото секогаш има убавина на непосреден допир и креативно врежување траги на неговата површина и волумен. Деликатната обработка се огледа во начинот на засекување во дрвото, во чија маса "црта" и "гравира", врежува создавајќи линии и површини коишто се рамни и вдлабнати и во својата деталност и густина создаваат треперење на светлината, своевиден пиктурален ефект. Воден од природниот импулс уметникот се сообразува со природната структура на дрвото до оној момент кога не се одзема нешто од новосоздадената форма. Митриќески успева да создаде елементарна експресија на природната маса, на деликатно обработената форма чија сугестивност е во функција на индивидуализираниот лик. Во портретната скулптура на Митриќески се подразбира постоењето на вообичаените чинители на фигуративната читливост, при што човечкиот индивидуализиран лик е повод за креирање облагородена вајарски вообличена претстава за ликот. Портретите на Митриќески сугерираат момент на состојба, карактеристична поставеност или движење во вид на затворени робусни волумени чија големина е блиска на природната големина на моделот. Таа природност и експресивност уметникот ја постигнал во портретот "Мојата мајка" од 1978 година, со подигната глава на горделива стара жена, во момент на движење со прашален неопределен поглед (поради слабиот вид најверојатно). И другите портрети изработени

подоцна не ги примаме како психолошки продлабочени претстави туку како присна интимна претстава на уметникот кој обрнува подеднакво внимание на белезите на карактерната физиономија и на сензибилната обработка на формата во дрво.

Тој вид релација во кој сугестиите на материјалот-дрвото се поставени во функција на претставување индивидуализиран лик наоѓаме и во другите портрети на Митриќески. Во портретот на сликарот Танас Луловски, од 1982 година ликот е продолжен со брадата која завршува во заоблена форма како и високото чело. Целиот лик добил малку кон лево закосена позиција што можело да биде сугерирано од природната форма на дрвото. Ликот на Луловски е доловен во неговите карактеристични црти, со ретка и долга коса од страните на високото чело, со крупни очи, мустаќи и брада. Тој е претставен со замисленост и интроспективност во погледот и малку раздвижените усни, но повеќе со израз на монолог отколку на дијалог. Деловите на лицето се третирали во широки, заоблени и мазни површини додека косата и најмногу големата брада го носат печатот на уметниковиот "ракопис", а тоа се фините засечувања во масата на дрвото, кратки или подолги линии, рамни површини кои се претставени во разни густини и соодноси кои му даваат на портретот белези на интимизирано претставување. Да се портретира значи соочување со судбината на одделни луѓе, развивање одделна симпатија и навлегување во карактерните и психолошките својства на личноста. Ова навлегување во интимноста на моделот уметникот го остварува на свој начин. Тој настојува пред сè да ја пренесе во дрво визуелната претстава на ликот, со сите карактеристични физиономски црти што е основа за препознавање и сличност која ние современите можеме да ја утврдиме. Потоа, вообличувајќи ги индивидуалните црти уметникот работи на извлекување на карактеристична поставеност, гест или израз на портретираната личност. Овој процес на "објективизирање" завршува со внесување елементи на уметниковиот приод, на неговата посебна пластична лексика. Тоа за Митриќески значи

облагородено претставување на ликот, преку сензибилно вообличување на масата и обработка на површината која добива специфична смирена изразност и ефект на присност.

Во портретот на Марко Цепенков, нашиот голем собирач на народни умотворби, Митриќески ја спровел истата постапка како при вообличување, длабење во дрво на портрет на некој современик. Ликот на Цепенков, изработен во истата 1982 година, е претставен како карактеристичен лик од фотографијата која е единствено сочувана. Тој има наочари, жив поглед во очите, со високо чело и кратка побелена коса. Авторот го претставил во формат на биста, што значи дека се гледа дел од стара облека, како и висока шубара на главата, и со малку подигната глава како движење кое треба да го оживее неговото присуство. Токму тој израз на живо претставување го прави ликот на Марко Цепенков наш современик како што тоа го чувствуваме пред портретот на некоја позната личност од нашето време. Тоа едновременно значи дека авторот со подеднакво чувство на непосредна комуникација и присност приоѓа во изработката на портрети на личности од минатото како и од современоста. Но, и тука има извесни диференцирања. Ако од Марко Цепенков или некој друг преродбеник може да се најде по некоја фотографија или документ тогаш од значајни личности од подлабокото минато, како што се свети Климент Охридски, свети Кирил и Методиј и други не постојат директни податоци туку индиректни извори за нивниот изглед; нивните ликови се претставени на средновековен фреско-живопис како фигури за кои се претпоставува дека ги претставуваат овие светители, но со извесна стилизација и типизираност на нивните ликови. Токму од тој мотив тргнувал Митриќески, како и другите македонски уметници, во создавањето на воопштени претстави на типизирани ликови кои визуелно го евоцираат овој лик од далечното минато. Едноставно, такви личности од епохално значење мора да имаат високо чело и голема брада, силен нос и силен сеопфатен поглед, тој се претвора во поим, или симбол на цело едно цивилизациско достигнување.

Митриќески има направено многубројни портрети, добар дел од нив со конкретна намена (нарачка за надгробен споменик, институција која го носи името на таа личност итн.). Во рамките на солидни остварувања, или во смисла на коректно извршена професионална задача, можат да се споменат портретите на историчарот Љубен Лапе, на публицистот Мито Хаџи Василев Јасмин, на илустраторот Александар Цветковски, и многу други, но како вредни остварувања во кои доаѓа до израз уметниковиот приод можат да се споменат портретите на Петре Куситасе (брат на уметниковата сопруга Марушка), потоа портретот на писателот Гане Тодоровски и особено портретот на сликарот Петар Мазев (од 1988) и портретот на писателот Блаже Конески (од 1995), денес и двајцата починати. За нив имаме уверливо визуелно сведоштво, но и сведоштво за нивните приоди; првиот лик открива вознемиреност а вториот сталожена мисленост - и двајцата се претставени со длабоки брчки на лицето што е последица на зрелата возраст и на творечките трагања. Уметниковата интервенција и пластично вообличување ги прави овие портрети присни и прифатливи, речиси питоми, а не вознемирувачки и одбојни колку што би можело да се очекува од човечката и творечка оптовареност на двете личности.

Со сите овие белези на портретното творештво на Митриќески, кое во природот има суштествени проткајувања со неговото скултурско творештво воопшто, може да се констатира континуитет и доследност во работата, следење на еден сопствен ритам на вообличување и изразност која е во функционална врска со потенцирање на индивидуалните црти на личноста. Во одделните портретни остварувања на Митриќески на еден природен и особен начин се поврзуваат елементите на класичен реализам во природот и одмерената архаичност, со елементи на извесен скулпторски импресионизам, како и својствата на лично осмислена робусна форма и на благо напнат волумен кој има органски белези. Во тоа го согледуваме придонесот на Митриќески во портретното творештво во македонската скулптура.

*Пејтар ХАЏИ БОШКОВ* го обработувал човечкиот лик најмногу во годините непосредно по завршувањето на Академијата (по 1953 година). Меѓутоа, треба веднаш да се каже дека тие дела, наречени "глава" и "портрет" немаат карактер на портретни остварувања туку пред сè човечкиот лик е повод за пластична анализа. Во делото "Циганка" од 1953-54 година уметникот вообличил типичен лик за тој етнос, во изгледот како и во изразот на моделот. Но и во него станува евидентно едно настојување кое ќе биде поизразено во наредните дела: тоа е настојувањето да се бришат цртите на лицето во имперсонална облика која има имперсонални белези. Таквиот ефект е постигнат со доследно спроведена мека моделација на заоблената компактна маса (во материјалот гипс) од чија површина се појавуваат меките црти на ликот (Циганка и Портрет од 1954, потоа Портрет на слепец од 1956, како и Женски портрет и Машки портрет од 1958 година). Ваквата постапка ја наоѓаме во делата на италијанскиот вајар Медардо Росо, зачетник на импресионистичката скулптура, но и во делата создадени многу подоцна, во современата уметничка практика.

Уметникот изработи и еден свој "Автопортрет" од 1963 година во духот на неговите актуелни интересирања за креирање на конструирани "глави" во кои надворешната метална обвивка е транспарентна и ја опфаќа внатрешната празнина на обликот. Делото е конструирано од неколку парчиња лим кои ја формираат триаголната форма на ликот, со лула во устата. На тој начин успешно е сугерирана сличноста на оваа "конструкција" со моделот.

*Боро КРСТЕВСКИ* изработил портрети на современици (на свои блиски и пријатели, на луѓе од областа на актерското и уметничкото творештво) како и на историски личности (од Илинденскиот период, серијата скулптури портрети на Ј. Б. Тито итн.) во кои покажува вештина во обработката на мермерот и каменот. Неговиот приод се движи од понагласен веризам, преку извесна стилизираност и експресивност до креирање на типизирани ликови. Во секој случај забележливо е неговото настојување за грижлива обработка на деталите и дотераност на целината.

Едни од поубавите реализации на Боро Крстевски се "Женски портрет" (1955) и "Мојот татко" (1959), особено "Девојче со коњска опашка" (1965, глазиран камен) во кое ја доловил детската наивност (репродуцирано во каталогот *"Современа македонска уметност, сликарство, графика, скулптура, Уметничка галерија, Безистен"*, Штип, Завод за заштита на спомениците на култура и Народен музеј, Штип, 1989). Покрај типизираните симболични портретни претстави какви што се "Глава на јунак" (1956), "Марко Крале" (1992), "Цар Самуил" (1993) и други треба да се споменат "Портретот на Иво Рибар Лола" (1983), "Портретот на Петре Прличко" (1984), "Гоце Делчев" (1989), како и мноштво цртежи и портретни бисти на актерите и режисерите: Петре Прличко - "Манданата", Драги Крстевски-Амфи - "Тасе Практикант", Благоја Чоревски, Шишман Ангеловски, Вида Грубач, Ристо Стефановски, Мите Грозданов, Паоло Мацели, Мето Јовановски, Горан Стефановски, Кица Ивановска, наречена Грета Гарбо, Рули Османли и други.

*Драган ПОПОСКИ-ДАДА* негува посмирена портретна пластика во манир на поедноставена реалистичност во претставувањето (Глава, 1960, Портрет на Даница Кокановиќ, 1960, Портрет на Џон, 1965).

*Борис НИКОЛОСКИ* моделира во широки површини, стремејќи кон извесно синтетизирање и монументализирање на формата што за основа го има реалистичниот природ. Тоа претставува своевидно поврзување на непосредното доживување, на веристичкиот третман со уметниковата пластична концепција која стреми кон воопштување на портретниот лик. Николоски умее да ги извлече карактеристичните црти на моделот, оние белези кои ја овозможуваат индивидуализираната претстава. Тоа е забележливо уште во најраните дела, како што се "Портрет на жена" (во терацо), "Портрет на жена (во мермер) и "Портрет на девојче" (во патиниран гипс), сите од 1959 година. Тоа се остварувања кои имаат различни карактеристики кои произлегуваат не само од посебноста на моделите, туку и од специфичностите на материјалот: уметникот му дал

белези на архаичност на ликот изработен во терацо со ситно издупчената текстура на површината, на мермерниот лик му дал извесни белези на идеализација и привлечност на сменувањето на мазната и грапава текстура на лицето и косата, додека во ликот изработен во гипс остварил спој на смирена моделација на ликот, а подинамично решение на косата. Во 1962 година Николоски ја изработи бистата на Иљка и Блаже Присаѓани, а во 1965 година го реализираше портретот на Олга Спиркоска давајќи му една фронтална хиератична поставеност но и лиризам со мекоста на цртите на лицето и со цветот што го држи со левата рака на градите. Од истата 1965 година датира и "Автопортретот" кој е издлабен во дрво во комбинација со метал. Ликот всушност има воопштени Хростолики црти што е потенцирано и со металното трново венче на главата. Таков тип на вообличување Николоски ќе примени на многубројните ликови на "Св. Климент Охридски", како и на ликовите на "Светите браќа Кирил и Методиј" итн.

Во наредните години Николоски ќе реализира повеќе портрети, при што оние работени по модел се поживо поврзани со моделот, но сепак со извесна стилизација на цртите додека портретите (бисти и фигуративни споменици) на историски личности се значително потипизирани но сепак со препознатливите карактеристични индивидуални црти (споредени со фотографија). Така, можат да се споменат "Портретот на сопругата Ценка" (1963), "Портретот на Лади" (1977), особено "Портретот на ќерката Мелита" (1978) во кој е доловена младата женска нежност со нагласување на декоративниот фустан и улогата на рацете (малку неспретно поставени), потоа "Автопортретот" (1978) и "Портретот на артистот Ненад" (1979) кои се поекспресивно моделирани но секогаш со цврсто и стабилно поставена маса на ликот и сталожен израз на лицето, на границата на безизразност. Во "Портрет на мајка ми" (1978) уметникот ја акцентирал широката благородна насмевка на старицата која има крупни црти на лицето.

Во обработката на историски портрети Николоски некаде користи пожив начин на вообличување внесувајќи се во доловување не само во

карактерните црти на лицето туку и во некои психолошки моменти. Тука би го спомнал портретот во цела фигура на Марко Цепенков, познатиот собирач на народни умотворби (1978), бистата на Димитар Влахов, политичар и публицист (1970), бистата на Јосип Броз Тито (1980). За разлика од овие дела во поранешните споменични фигури на Никола Карев (поставена во Кочани 1967), на Наум Наумовски Борче (поставена во Скопје 1973) е позабележително "конструктивистичкото" поедноставено синтетизирање на ликот и фигурата, решавани во широки плоштини и сведени волумени. Во овој дел се вбројува и бистата на Јован Добрески (1980), како и портретите работени по модел, какви што се "Портретот на јапонскиот скулптор Кимитако" (1978), "Портрет на физиотерапевтот Александар Џамбазовски", "Портрет на актерката Нада Гешоска" и други.

*Томе СЕРАФИМОВСКИ* во портретите ја следи зацртаната концепција на експресивен реализам. Тој го спроведува начелото на компактна маса и полн облик од чија површина одзема и додава, втиснува одделни потези и интервенции. Неговите портрети се изработени според модел, кога се однесува на познати современици, потоа според фотографии и сопствена замисла кога се работи за личности од подалечното културно минато на Македонија. Портретот, како ликовна дисциплина со посебни карактеристики, Серафимовски го негува со одделно внимание во сите периоди на своето творечко дејствување. Портретот, како што вели самиот автор, претставува за него единствена можност да насре во интимата на личноста, но исто така му пружа можност и за ликовно искажување. Од една страна се наоѓа циклусот портретни ликови и фигури на преродбеници од XIX век, започнат во 1974-1975 година, а од друга страна циклусот портрети, глави и бисти на современици, познати личности од културата и науката. Првиот циклус го верификува уметниковиот однос и поглед кон минатото, неговиот пиетет кон големите имиња на македонската култура и уметност, а другиот циклус опфаќа негови современици, исто така големи творци достојни за почит со кои уметникот имал можност почесто да комуницира. Во првиот дел уметниковата задача се состоела во извлекување на

типичното и истакнување на симболичните значења, додека во другиот дел тој настојувал да го вообличи индивидуалното, да ги воочи суштествените карактеролошки и физиономски белези на личноста. И двата тематски круга, меѓу кои постојат суштествени разлики во природот и техниката, се повод за нивно вообличување како "појави на вечноста". Портретните фигури на преродбениците претставуваат евокација на ликови од минатото кои живеат во нашето колективно паметење и преку тоа и во нашата стварност, додека портретите на современиците можеме да ги доживееме непосредно и на свој начин да ги гледаме, споредуваме и вреднуваме. Во тоа се состои предизвикот и ризикот на модерниот уметник портретист.

Серијата портретни фигури на македонски просветители и преродбеници се одликуваат со посебни белези во нивната поставеност, во индивидуализирање на физиономијата, а особено со сродни белези во пластичната моделација и фигуративното вообличување. Седечките фигури на Димитрија Чуповски и Партение Зографски од 1974 година и на Марко Цепенков и Јоаким Крчовски од 1975 година, се разрешувани во пирамидална стабилна композиција поставена врз понизок или повисок постамент (во зависност од седечката поза-крснозе или на некое "столче"). Фигурите на Отец Теодосиј Синаитски (1973), Јордан Хаџи Константинов Цинот, Ѓорѓија Пулевски од 1974 година и на браќата Миладинови и Ѓурчин Кокале од 1975 година, како и на светите Климент Охридски и на Теофилакт Охридски од 1988 година, се претставени во динамична поза, а со замислен и концентриран поглед, на напрегната мисла пред некое значајно случување. Тие на себе ги носат знаците на своето дејствување и мисија: свештеничка висока капа, крст, книга, клуч, модел на црква вкомпонирани на еден одмерен и експресивен начин во целината на фигурата.

Споменикот на Кирил Пејчиновиќ I од 1971 и Кирил Пејчиновиќ II изведен во Тетово во 1974 година се разликува според основните стилски белези и природот; фигурата е решена во геометриски стилизирани плоштини и со нагласка на решителноста и силата на личноста.

Нивните ликови се типизирани, стилизирани и монументализирани. За разлика од нив, граѓанскиот или интимен портрет за Серафимовски е предизвик за да ги внесе во него своите лични забележувања, да го реализира личниот однос кон портретниот лик кој е резултат на добро меѓусебно познавање на уметникот и моделот. Тоа се портрети на исто така познати личности, творци и научници, стручњаци од разни области на дејствување кои како современици даваат можност за живо комуницирање и непосреден обид од повеќе аспекти да се насре или навлезе во нивната душа, или индивидуален лик. Креативната задача на уметникот се разликува суштествено кога тој работел "во живо", во директна комуникација со жив модел, кој реагира и го менува својот израз, некогаш од момент до момент. Авторскиот приод во случајот на ликови од минатото се заснова речиси целосно на уметниковата способност да вообразува и замислува, додека во другиот случај мора да се движи во рамките на "објективниот" формален натурализам, да покаже смисол за неодминливиот "диктат", "принуда" на живото присуство на моделот. Пред моделот тој изработува портрет во основната реалистичка концепција втиснувајќи белези на индивидуалниот вајарски приод. Во портретите на уметниковите ќерки Соња (од 1975) и Маја (од 1986) спроведен е реалистичкиот концепт, но со понагласено сумираната форма и стилизирани црти на лицето повеќе се стремел кон идеализирање на ликовите, отколку кон нивно поблиско и поверодостојно претставување. Меѓутоа, во повеќето портрети на неговите современици уметникот моделира со енергични потези, темпераментно ја обработува површината со карактеристичните јазлести разлевања и рапавости, испакнатини и вдлабнатини, и вешто ги распоредува деловите. Тој ги задржува карактеристичните форми и црти на ликот, некој карактеристичен израз, мимика дури и гримаса која го доближува до карикатурална претстава. Таквата опасност уметникот ја избегнува но затоа тој се препушта на својот внатрешен порив на креирање во широки потези, на синтетизирање на деловите и зголемување на димензиите на портретот -

малку над природната големина на човечката глава. Тоа претставува еден од дополнителните начини уметникот да го направи портретното дело - свое дело. Тоа зголемување значи и давање белези на монументалност, а со тоа и подигнување на значењето на портретираната личност. Тие не се изработени според нарачка, но подоцна, откако биле направени, успеваат да остварат комуникација со моделот. Ако на пример Кирил Пејчиновиќ (првиот којшто пишувал на денешниот македонски јазик), Партение Зографски (професор на Петроградската духовна академија, кој говорел седум јазици, покрај другите и хебрејски), Григор Прличев (кого што Атина го прогласила за втор Хомер и му го дала лаворовиот венец), Браќата Миладиновци (поети и публицисти) и многу други историски личности не можеле да го искажат сопственото мислење, тогаш големиот Рафаел Алберти, кој бил кандидат за Нобелова награда, а и самиот е сликар, му рекол во една пригода на уметникот: "И благодарам на Македонија на три работи: на наградата во Струга, на изложбата која ми е приредена и на портретот на Серафимовски". Портретот на шпанскиот поет Рафаел Алберти е изработен во 1979 година и се издвојува според успешниот спој на формата и содржината, на сличноста со моделот и извлекувањето на неговата силна и решителна природа.

Во "Портретот на Славко Јаневски", изработен во 1981 година, тој спој е поприроден и поуверлив; експресивната моделација на ликот ни ги открива продлабочените слоеви и оптовареноста на духот на овој познат писател. Во ова дело се соединуваат спонтаноста во постапката и грижливите инвенции во градењето на морфолошката структура. Серафимовски, кога сака да ја истакне интелектуалната природа на моделот, неговата мисловна тегобна раздвиженост тогаш акцентот го дава на изразноста на горниот дел на лицето преку една барокност на фактурата во која се опфатени мазните и разјадени површини, со сите привлечности на таа игра во сменувањето на разновидната структура. Ваквиот приод, заедно со летристичката дополна на портретот: во овој случај тоа се ракописно

врежаните зборови на насловот "И бол и бес", еден од најпознатите романи на Славко Јаневски, наслов кој сега добива и конотации на расположение и психолошка состојба. Цела серија портрети создадени во осумдесеттите години го потврдува мислењето дека се работи за впечатлива галерија на индивидуализирани претстави со нагласување на карактеристиките на уметниковиот приод. Во портретите на Мирослав Крлежа, Георги Старделов, Ежен Гилвик, Харалампие Поленаковиќ, Јордан Поп Јорданов, Никита Станеску, Вангел Коџоман, Вукан Диневски, Мија Алексиќ и други изразена е мисловноста со затегнато чело, собрани веѓи, нагласени брчки околу носот и очите.

Неговата духовна потреба се претвораше во творечка намера со посложени барања. Уметникот ги поврза елементите на идејниот аспект на својата личност и чувствата спрема големите просветители и предводници на македонскиот народ со елементи на неговиот развиен вајарски приод. Тој создаде галерија портретни фигури на претставниците на словенската писменост и на македонските преродбеници вообличени според поставките на монументалната фигурација. Неговата пластична мисла и практика ги содржи искуствата на одделните претставници на класичната Загрепска вајарска школа и на големата Париска традиција. Во вајарската постапка на Серафимовски всушност опстојува синтетично поврзување на различни стилски елементи кои во уметниковата трансформација добиваат карактеристични лични белези. Врз основната реалистички конципираната форма тој оформува свој комбиниран модел на пластично изразување во кој препознаваме белези на импресионизмот, експресионизмот и кубизмот во уметноста, модифицирани во тој контекст. Серафимовски ја избра бронзата како материја што најмногу одговара на определената замисла; тој извонредно ги познава нејзините изразни посебности, како и нејзините тактилни и физички својства. Во реализирањето на портретните фигури на преродбениците уметникот ја моделираше нивната достоинственост на учени предводници изразена со силна и уверлива експресивност на која ги

подредува сите елементи потенцирајќи ја со вајарската површина и движење. Тоа не се портрети според класичното појмување на овој жанр, туку ликови за кои не постои визуелен документ за нивниот изглед, а пред сè пишани, или посредни извори. Затоа уметникот се решил на типизирани ликови и стилизирани ознаки или атрибути на нивната професија и време во кое дејствувале (карактеристични за свештеник, на народен творец, граѓанин). Нивните портретни фигури ги поседуваат карактеристиките на изразителна синтетичност на плохата и затвореноста на волуменот проникнат со внатрешна динамика. Во овие решенија портретниот лик има воопштени типизирани карактеристики додека облеката ја следи логиката на стилизирање на формата, некаде блиско на конструктивизмот на кубистички артикулираните поврнини и линии. Тие имаат не само ликовно значење туку се поставени и во функција на евоцирање на личноста од определено историско време. Уметникот настојувал да ги овековечи овие личности како карактеристични типови луѓе со јасни назнаки на издвојување и потенцирање на нивната монументалност вајарски артикулирана. Својата задача авторот ја сообрази со извесните "општи интереси" но остана доследен на сопствениот ликовен јазик. Од една страна, во одделни решенија ќе примени плошна стилизација на волуменот заедно со послободен третман на формата, што значи да се почувствува присутноста на авторовата рака во привлечна експресивна недореченост што ја прави вајарската површина жива и непосредна. Всушност, личноста е повод за скулптура, од замислата е создадено дело кое не претставува веристичко опишување туку повеќе еден вид на авторско решение. Тоа следи сопствени законитости, со настојување за стилско единство дури и во случаи кога применува синтетизирање на неколку стилски елементи; сè со цел да ја потенцира монументалната конципираност на фигурата. Тој не избегнува да се појават рефлексии на архаизација, на класичност, на идеализација сфатени во строго личен контекст. Уметникот не сака да го изгуби сопствениот акцент и содржина, при што неговиот начин на

стилизирање се огледа во извлекувањето на треперливоста во обработката на површината, што е својствено на бронзата, и во сменувањето на тие привлечни искричења и нерамнини со израмнети, до висок сјај измазнети површини кои треба да акцентираат определен дел од фигурата или некоја идеја на уметникот. Секој дел од скулптурата, и кога на моменти изгледа дека уметникот се препушта на привлечноста на спонтаното вообличување, е контролирано граден. Така, на пример во творештвото на овој уметник не можеме да бараме инспирирани импровизации или импровизирани медитации туку пред сè дела кои се резултат на дисциплина и грижливо вообличување на секој дел на целината. Тоа е случај кога се работи за интимни фигури, како и за монументи во мал формат, во кои ја спроведува концепцијата на разлевање, потштипување на масата, на тесни или широки, мирно или динамично ритмизирани површини кои ја сочинуваат појавноста на компактното јадро на скулптурата.

Од сите модернизирани елементи на реалистичната скулптура Серафимовски го прифаќа најсуштествениот: експресијата. Таа претставува суштествен составен дел на остварувањата, но секако таа е разбрана индивидуално, според сопствените уметнички наклонетости. Покрај експресијата, како суштествени компоненти на овој циклус дела се опфатени елементите на ликовното значење и темата којашто во себе го вклучува идеолошкиот однос на уметникот; сето ова придонесе да се заокружи значењето на овие остварувања и да се определи нивната позиција во модерните текови на македонската уметност.

На секоја творба и на секој одделен вајарски циклус му претходи цртеж во вид на подготвителна скица, како комплементарна студија или дело во кое се вообличени автономни цртачки вредности. Заокружени вредности поседуваат цртежите во јаглен кои претставуваат студии на тема фигури на македонските преродбеници од XIX век. Во цртежите на фигурите на Ѓорѓи Пулевски, Димитрија Чуповски, Кирил Пејчиновиќ, Партение Зографски, создадени меѓу 1975 и 1986 година, и други, дадена е

нагласка на геометриски стилизираната форма. Во нив го препознаваме уметничкиот приод во третманот на чисти и едноставни форми, со прецизно набележување на контурата и на линеарната градиција од потемно кон посветло, со различна густина на покуси или подолги линии. Втора занимлива групација цртежи се оние во кои авторот внесува и акварелно насликани партии со доцртување на елементи кои не се присутни во пластичните реализации на фигурите на македонските преродбеници и просветители од XIX век, но и од подоцнежниот период. Линијата е едноставна, таа континуирано тече и во меки контури го назначува волуменот на фигурата. Тие на свој начин ги назначуваат можните простори за развивање на скулпторската замисла.

Серафимовски гради сопствен однос кон историјата на својот народ приопштувајќи му на секој одделен мотив монументалност и споменично значење. Тоа ќе го направи и по однос на две творби кои се разликуваат според темата и начинот на обработката, според стилските белези. Со скулптурите "Перун" и "Итар Пејо" (од 1984) авторот евоцира мотиви од словенската и фолклорна митологија; Перун е прасловенскиот бог на громот, а Итар Пејо шегобиец од народните приказни. Нивните ликови и изглед не ги знаеме, затоа уметникот се решил за симболично претставување на овие две теми. Така, богот Перун можеме да си го претставиме низ алузивните значења на една "слободна" форма; тоа е всушност издолжена, крилеста форма која е силовито втурната во просторот. Таа раздвижена, експресивно моделирана маса, изразува силно движење што ја оживува оваа тема. "Перун" е скулптура, реализирана во бронза, во која вешто се распоредени мазни и рапави површини, светлите и потемни површини, испакнати и вдлабнати делови - постапка што му е својствена на уметникот. Во бронзата "Итар Пејо" доаѓа до израз карактеристичниот фигуративен приод. Јарецот цврсто стои на сите четири нозе, а главата му е горделиво подигната, додека нашиот шегобиец е претставен како млад човек, со витко и голо тело. Внатрешната сила и

експресивна моделација, со контрастирање на мазни и рапави површини се заокружиле со една нова содржина и пластично решение. Имено, десната страна на ликот (дел од главата и од раката на Итар Пејо) е одземена со длабока интервенција претворена во плоштина со мазна фактура и висок сјај. Ова навлегување во телото на младиот човек добива стварно-нестварни конотации, со белези на необичност и гротескност на целината. Врз сјајната површина се врежани ракописно зборовите: "Од Солун солен, до Дебар кисел...", што на еден шеговит и мудар начин е надополнета фигуративната претстава, споени се народната изрека и модерната пластична артикулација. "Итар Пејо" не потсетува на далечните претстави на сатири, при што човекот е јавач на јарец со неговите воопштени и симболични значења.

*Александар ИВАНОВСКИ-КАРАДАРЕ* изработи мал број портретни бисти кои имаат строго наменска цел и денес се поставени во отворен простор, а најчесто во дворот на некое претпријатие или училиште во Прилеп. Овие дела се изработени според фотографија, во мермер, и може да се каже дека се уверливо пренесени во тродимензионална форма. Ликовите на Мирче Ацев (Пред касарната во Прилеп), на Круме Волнароски (Прилепска Пивара), на Душко Наумовски ("Солидност" во Прилеп) и на други историски личности ги препознаваме и ги споредуваме прво со нивните сочувани оригинални фотографии. Тие ни го покажуваат додатниот напор на уметникот да го реконструира целосно, во полна форма, ликот од фотографија на која е регистрирана само една фиксирана визура. Портретните бисти се направени околу средината на 80-те години, период кога вајарот се наоѓаше во зрелата фаза на своето творештво. Тоа е онаа најобемна, и сеуште актуелна за него, фаза на веризам, или на "новореалистичен" приод во работата.

Меѓутоа, ако сакаме да ги забележиме неговите вистински интересирања за човечкиот лик, поточно првите обиди во изработка на портретен лик, тогаш ќе укажеме на делото "Брачна двојка" од 1981 година, изработено во полиестер (гипсот е од 1977 година). Со ова дело веќе

Карадаре јасно го најави, и го назначи своето ново настојување (по неговите истражувања во скулптура на апстрактни форми и ритмови), исклучивото интересирање за да го претстави човекот во урбан амбиент. Поточно, се работеше за развиена преокупација со изразот на човечкиот лик на луѓето коишто ги среќаваше секојдневно на улица, или во други современи амбиенти. Притоа, нивниот психолошки аспект беше дополнет со нивната физичка конституција, мошне уверливо дефинирана. Во делото "Брачна двојка" од 1981 година (машкиот лик е изведен во мермер и се наоѓа во колекцијата на Р. и М. Скаловски) ликовите се претставени во формат на биста, споени во композиција и ритам но сепак со различно насочени погледи. Тоа е прв добар пример на портретност во претставувањето на анонимни личности, но кои поседуваат јасно дефинирани индивидуални црти и психолошки белези на посебни личности. Двата лика имаат својства на психолошки врзана "брачна двојка", но сепак со доза на отуѓеност. Парот е замислен како спој на машки профил и женски 3/4 отклон кон десно диференцирајќи ги на тој начин нивните, макар и моментни, различни интереси и погледи. Тоа се средовечни луѓе во чиј поглед има извесна сомничавост и помирена дистанцираност во реагирањето на околината. Контурата се сменува со понагласен ефект на пластичност, а поставеноста на ликовите сугерира динамична поставеност и сугерираат поширока амбиентална ситуација. Делото "Брачен пар" е замислено во 1977 година (во гипс), а со 1978 година е датирано делото "На шалтер" (во полиестер) во кое, покрај сличното решавање на двата лика, машки и женски, во биста, се појавува предмет - стакло кое веристички ни ја инсценира определената ситуација со амбиентална сугестија. Во наредните години уште повеќе е потенцирана психолошката и социјална компонента, улогата на непосредната инспирираност од изгледот и однесувањето на луѓето во конкретната средина на уметникот. Оттука доближувањето на уметникот до експресионистичката лексика, до еден вид темна, "нордиска" изразност во која превладува тонот на дефинитивна резигнираност и отуѓеност, на

фаталистичко прифаќање на сопствената судбина (определена често пати од ограничениот тегобен простор во кој работат и опстојуваат) видливо во битно променети морбидни "други суштества" коишто ни се повеќе туѓи отколку блиски. Психичката и физичка изменетост, или деформираност на тие луѓе не застрашува зошто ги среќаваме и во нашата животна средина. Се потзасилува впечатокот на дистанцирани и отуѓени лица, не само преку изразот и нивната конституција туку и со користениот материјал, а тоа е патиниран полиестер, кој има придушен и "синтетичен" звук. Тоа е евидентно во делата "Продавач" (1980), "Мојот некогашен пријател" (1981), "Продавач на лозови" (1981), "Прво издание" (1983), потоа во фигуративната композиција "Ситуација II" (1987), како и во други творби во кои се групирани неколку човечки фигури (машки и женски) во разни ситуации и урбани "сцени" (на клупа, на седиште во автобус, во фотелја) при што во нас самите, имагинативно, се формира целосната просторна реконструкција. Авторот, всушност, никогаш не ни дава целосно решение, туку се всредоточува на еден (централен) мотив од кого што произлегуваа и другите референци, сугестијата на замислената целосност или продолжување во конкретниот простор.

Александар Ивановски-Карадаре учествуваше, во периодот меѓу 1984 и 1986 година, на неколку конкурси кои имаа сојузен југословенски карактер. Тој изработи модели во гипс (до 80 см. височина) за споменично одбележување на одделни познати личности во некои југословенски центри. Доследен на својата актуелна преокупација авторот конципираше цела човечка фигура во некое карактеристично движење во одреден простор, во релација со други предмети во него. Во сите овие решенија, како и во некои поранешни се нагласува жанровската сценичност но во еден одмерен степен и творечка сугестивност. Решавањето на моделот, предвиден за изведба, секогаш одеше со изработка на портрети на односните личности, секако според сочувани фотографии зошто се работи за творци од најстарата предвоена генерација. Задачата на уметникот се состоеше во оживување

пост-мортем на тие личности, при што требаше да бидат задржани карактеристичните индивидуални црти, потоа облеката од тоа време и некое карактеристично движење, гест, мимика или однесување на таа личност. Карадаре тоа го направи со сериозност и умешност, со смисла за портретност и сугестија на движење што резултираше со откупни награди. Тоа значи дека ниту еден од овие модели, покрај нивниот квалитет, не беше реализиран во предвидената споменична големина.

Во портретните бисти уметникот поаналитично ги моделира физиономските црти и психолошките карактеристики, а во целите фигури таквите белези се врзуваат со поцелосна претстава со нагласка на некое карактеристично движење и негово амбиентално артикулирање. Така актерот Пера Добровиќ е претставен во момент кога влегува во зградата на "Стерииното позорје" во Нови Сад, со комична мимика на лицето. Потоа, поетот Змај Јован Јовановиќ претставен со шешир на главата и пеперутка машна, со капут префрлен на едната рака и со бастун со топка на врвот, зашто бил инвалид. Тој е "фатен" во момент како се загледува во децата коишто си играат, со голема тага во изразот, премногу тага за неговата весела детска поезија. Во тоа се состоела и единствената забелешка на нарачателот на овој модел за споменик. Моделот за споменик на поетот Коста Трифковиќ е исто така нарачан за градот Нови Сад во Војводина. Тој е претставен во движење, на прошетка, облечен во мантил, со брада и со бујна коса потенцирајќи ја неговата убавина и елеганција на граѓанин кој се движи ноншалантно со раце в џеб и во еден поетски занес. Моделот за споменик на "Војвода Мишиќ" (за Пожаревац) е замислен во симболична акција - коњаник со меч насочен напред и "крилја" од страните кои ја претставуваат толпата луѓе која што го следи храбриот водач. Делото е направено по престојот на уметникот во Париз, со забележителни промени во приодот. Масата е посуптилно обработена, речиси "графички" избраздена во една сумарна форма налик на сталагмити и блиска до симболичното претставување. Карадаре има направено неколку студии и

моделите за споменик на светите Кирил и Методиј, исто така солидно разрешени, како и на Моша Пијаде, Веселин Маслеша и други.

Низ сите овие остварувања се проткајува уметниковиот талент за доловување на индивидуалните црти на одделните личности, за портретност и кога се работи за анонимни личности, или кога изработува портрети според фотографии и други елементи (сеќавања, литература итн.). Тој негува сериозен и искрен приод, кој во неговите фигуративни остварувања (во веристички или новореалистички стил) ја доловува осаменоста на своите фигури (во природна големина и мала пластика) во просторот кој ги опкружува за да не соочи со неопходноста на нивната егзистенцијална ситуација. Неговите ликови се повеќе "грди" отколку "убави", но се уверливи како жители на еден урбан амбиент, со нивната прилагоденост но и осаменост, забележлива меланхоличност во изразот. Авторот ја отсликува, на свој начин стварноста, како и нестварноста во опстојувањето на денешниот човек, и сведочи за неможноста да се премости јазот кој го разделува нашето "јас" од надворешниот свет. Во скулпторските остварувања Карадаре се доближува до настојувањата на Џорџ Сегал, со битна разлика - нашиот уметник своите ликови ги креира, додека американскиот уметник прави одливки од човечко тело. Имајќи ги предвид цртежите на Карадаре, кои се најчесто подготовка за скулптура, но и остварувања со самостојни белези, станува јасна сродноста со сензибилитетот на Алберто Џакомети. Тоа се однесува на сконцентрираното јадровито треперење на фигурата, на деликатната линеарна структура од која се создадени. Меѓутоа, треба да се потенцира главната тема на овие уметници, а тоа е човековата осаменост во денешен амбиент, како сознание до кое дошле во различни периоди и во различни услови. Секако, до израз доаѓа имајќи го предвид тоа, нивниот индивидуален приод и сензибилитет во творештвото.

*Анеџа СВЕТИЕВА* рано го најави својот талент за портретирање, изработувајќи повеќе дела за време на академските студии и потоа. И во

подоцнежниот период таа се навраќа на истата тематика но со поголемо нагласување на типизираните портретни својства.

Реализмот го замени со нешто кое може да се нарече експресивна виталност на ликот кој добива архаични белези. Ликот добива интровертирани својства, со сугерирање на невидливото и импулсите на "колективно несвесното".

Неодамна ми се наметна една споредба: во весникот "Нова Македонија" од јули 1997 година беше репродуцирано живо суштество-половина човек, половина алигатор, што го открил палеонтологот д-р Пол Лебрадер во април 1996 година низ мочуриштата на Флорида. Сличноста на необичните амбивалентни суштества на Анета Светиева со суштеството (кое било интеллигентно) од репродукцијата во весникот беше фрапантна. Дали тука се работи за необично генетско поврзување (природно или вештачко), за необичен исчекор или алтеритет можеме само да претпоставуваме. И тука остануваме без одговор на прашањето за природата и карактерот на уметничкото творештво и биолошките закони на природата, се разбира, овие размисли ќе имаат некоја смисла доколку се работи за веродостојна информација.

*Максим ДИМАНОВСКИ-МАКС* рано го пројави својот интерес за портретна пластика; забележано е дека тоа се случило уште во Училиштето за применета уметност во Скопје каде што ги изработил "Портретот на Ѓорѓи Коробар Чиче" (1957-58), а потоа настанале и "Портрет на жената", "Портрет на пријателот Цими" од 1961 година (кои биле уништени во земјотресот). Критиката забележува дека на авторот му се блиски импресионистичките искуства во моделирањето и дека се подучувал на примерот на својот професор, познатиот вајар Димо Тодоровски (*Анџоније Николовски, Максим Димановски-Макс, 25 години скулптура, Уметничка галерија "Скопје", Скопје, 1986*). Димановски рано ја усвојува поедноставената формулација, ставајќи акцент на синтетичноста на формата и на широките површини во чии благи прекршувања се огледаат

извесните кубистички рефлекси во третманот на формата. За Димановски е најважна површината и затоа грижливо ја обработува, со воедначени уситнети потези во кои има повеќе смиреност и млакост отколку експресивност.

Димановски изработи повеќе портретни ликови со мошне редуцирани белези на познати револуционери од периодот на Илинденското востание но и од поновата историја, како што се ликовите на Христијан Тодоровски Карпош (1961), Цветан Димов (1961 и 1962), потоа бистата на споменикот на Нонча Камишова кај Велес, како и на Моша Пијаде (1977) и други.

Димановски во 1984 година решава да изработи портрети на добитниците на Златниот венец на Струшките вечери на поезијата, идеја поттикната од уметниковата почит и восхитување кон големите поетски имиња и манифестацијата којашто придонесува за доближување на поезијата кон широкиот македонски публикум. Димановски не успеал да оствари непосреден контакт со моделите, туку се решил на нивно портретирање на еден посреден начин - според фотографија, биографските податоци и сеќавањата на овие личности. Немајќи контакт и поцелосна претстава за изгледот и карактерот на моделот авторот применил рутинерски приод во кој не е дадено многу место на индивидуалните црти (сличноста) и на неговите психолошки посебности. Тие делуваат како маски на кои е забележено, на еден неприроден начин, запрена мимика, гримаса. Како позабележителни би ги споменал портретите на поетите: Р. Рождественски, Б. Окудава, М. Павловиќ, Е. Монтале, Ф. Х. Дагларца, Б. Конески, Е. Гилвик, М. Крлежа, А. Вознесенски, В. Агјеј, Ј. Рицос, А. Гинзберг и други.

Максим Димановски во 1996 година подари 28 портрети во трајна сопственост на НУБ "Климент Охридски" во Скопје, во чии простории постојано е претставена оваа галерија на портрети. По повод овој легат објавен е каталог со репродукции и текст од сликарот Владимир Георгиевски.

*Боџдан ГРАБУЛОСКИ-БОЊАЧОТ* има смисла за коректно изработена реалистична портретна скулптура во мермер, меѓу посolidните во рамките на покласичниот манир.

Портрети повремено работеле повеќе вајари од најстарата до најмладата генерација (Види: *Владимир Величковски, Современа македонска скулптура, Македонска книга, 1989, Скопје*).

## XV ПОРТРЕТНИ БИСТИ И ФИГУРИ

Портретни бисти и фигури се изработуваат според државна или приватна нарачка, за одделни општествени организации и претпријатија, приватни фирми и други. Тоа е редовно значајна личност од разни области на творештво и човечко дејствување; тоа се историски личности, општественици, научници, стопанственици, учители итн. Изработката на нивните портрет е израз на почит, претставувајќи "заштитен знак" за некое училиште, факултет, градинка, некоја општествена организација, фабрика итн. Во повеќето градови и места во Македонија се поставени многубројни портретни бисти и фигури чии автори се поголемиот број, познати и помалку познати македонски вајари. Овие творби се главно инсталирани на постамент на издвоено место во двор или позабележително место во некоја просторија (вестибул, сала и слично) во зградата на институцијата којашто го носи името на портретираната личност.

Овие портретни ликови (бисти и фигури) се направени главно според фотографија и повеќето ја имаат онаа карактеристична за овој период стилизација на формата и воздржаност на изразот, која сугерира извесна дистанцираност и неможност поживо да се влезе во индивидуалниот карактер и психологија на личноста. Главната цел на уметникот често пати се сведува на успешно претставување на сличноста со моделот од фотографија. Оттука забележлива е извесната шематичност и маниристичност во изработката на овие портрети, извесна индиферентност во вообличување на изразот. Сепак, во контекст на реалистичкиот приод (со примери на вајарски импресионизам и експресионизам) се подвлекува личниот израз на уметникот кој се препознава во неговата работа воопшто. Уметниците, како што забележавме, во работата не се ослободени сосем од ограничено шаблонско мислење како што често пати има малку

сообразувања на вајарската компонента со архитектурата, просторот во кој се поставува портретот (отворен и затворен, урбан и селски).

Најцелосна евиденција за портретни бисти во Македонија има направено Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата во Скопје. Меѓутоа, за последниве десетина години потребен е дополнителен напор за нивно регистрирање затоа што се работи за голем број изработени портретни бисти поставени низ Македонија. Врз основа на личниот увид може да се констатира присуство на дела кои се обработени и во помодерен реалистички дух што ја проширува нашата претстава за овој вид творештво. Секако, ова прашање заслужува посебна обработка но сега ќе укажам само на неколку остварувања и имиња. Така, Димо Тодоровски ги направи портретните бисти и фигури на Веле Марков во Крушево, Кочо Рацин во Велес, Јордан Грабул на Никола Карев во Крушево, на Борис Кидрич во Скопје и други, Љубомир Далчев на Гоце Делчев во Скопје, Александар Јовановски на Даме Груев во Смилево, Томе Серафимовски на Кирил Пејчиновиц Тетоец во Тетово и многуте остварувања на Боро Митриќески, Боро Крстевски, Рашко Муратовски, Пано Анѓушев, Стефан Несторовски, Томе Андреевски, Александар Ивановски-Карадаре, Васил Василев, Борис Николовски и други.

Посебно внимание, во разгледување на портретот, заслужуваат творбите изработени за гробиштата кои се наоѓаат покрај поголемите градови во Македонија. Кон крајот на XIX век со развитокот на градовите биле основани нови гробишта кои се вклопуваат во рамничест или ридест предел, со одделни хортикултурни решенија и специфична архитектура. Во последните стотина години можат да се следат разни приоди и стилови што сведочи за различниот однос и начин на одбележување, за свеста и потребите на одделната општествена средина. - сè со цел да се одбележи значењето на починатиот. Така, можат да се најдат алегориски претстави, фигуративни решенија кои имаат белези на неокласицизам, барокизам или пак на реалистичност во природот. Потоа, се среќаваат едноставни крстови и

рамна хоризонтална плоча како и посложени дела во кои се вградени разнородни елементи - од архитектонски до вајарски решенија. Постојат извесни недоследности во уредувањето на гробиштата, на одделни гробови што директно зависело од барањата и можностите на нарачателот. Во услови на неорганизираност и несреденост се наоѓаат одделни решенија од коишто ја составуваме мозаичната претстава за вредните достигнувања во оваа област. Во неа се одразува на одреден начин развојот на еден дел на македонското вајарство, кој се забележува главно по Втората светска војна.

Постојат разни видови надгробни споменици во кои се вконтронирани релјефно предадени ликови, потоа портретни бисти или цели фигури на покојниците. Преку ваквите одбележувања, особено со портретните бисти, нарачателите сакаат да го "оживеат" ликот на покојникот. Притоа, имајќи предвид дека овие портретни бисти се изработени според фотографија, некогаш и со примеси на сеќавање, ретко доаѓа до доближување на гледањето на нарачателот и уметникот. Повеќе пати е потенцирано дека вајарот моделира со цел да постигне "објективна вистинитост" според расположивите податоци од некоја сочувана фотографија. Портретните бисти се главно поставени на висок правоаголен постамент но исто така и во, направена за неа, вдлабнатина. Портретниот лик е третиран и во висок релјеф, извлечен од камениот блок или е наткрилен во ниша која е од отворен или од затворен тип. Ликот е претставен во формат на глава, биста или полуфигура, а поретко во цела фигура. Се сретнуваат главно поединечни, но исто така и ликови во пар или цела група, на деца и возрасни. Уметниците прифаќаат нарачки за портретни бисти кои не им биле познати и затоа единствени визуелни податоци наоѓаат во сочувани фотографии, како и во одделни кажувања на нарачателите. Меѓутоа, тие изработуваат одливот и од порано направена портретна биста (често пати и според модел) вклопувајќи ја во нов контекст, со нова намена. Исто така, треба да се подвлече фактот за сличноста во природот, во обработката на ликот во повеќе примери кога се работи според модел или според

фотографија. Всушност, во многу случаи може да се утврди извесен "нерв" во обработката што може да биде резултат на непосредно доживување како и на слободна уметничка инвентивност кои сугерираат живост во изразот на ликот.

Начинот на погребување, на уредување во кое се поврзуваат сите сегменти, од воспоставување релација на гробот во однос на друг гроб, потоа вклопување во пределот и решавањето - функционално и естетско на елементите на самиот гроб го отсликува степенот на културниот развој на поединецот и на средината. Од рамништето на самочувството и вкусот, конечно од материјалните средства зависело решението пластично, хортикултурно и воопшто естетско. Овие предуслови овозможуваат ангажирање на познати имиња од разни области, кога се работи за приватна и особено државна нарачка. Како илустрација можат да се наведат неколку примери. Првиот е од предвоенниот период и се однесува на решението на гробот чиј е автор сликарот Лазар Личеноски. Имено, овој уметник изработил *stella funearia* за својот млад починат пријател Стојадин-Столе Лешковски на градските гробишта во Тетово (инаку ова дело е повеќе години обраснато од разни растенија коишто оневозможуваат целосно согледување). Според вредноста на изведбата, сигурноста и елеганцијата на цртежот може да се претпостави дека ова дело датира од (втората) половина на дваесеттите години во периодот по завршувањето на Личеноски на Уметничката школа во Белград (по 1925).

Првиот податок за ова го дал тетовскиот сликар Павле Кузмановски во прилозите: *Од живојој на Лазар Личеноски во Тетово, Разглед, бр. IX, 1977, Скопје; Прва скулптура на Лазар Личеноски, Полож, 8.V 1984, Тетово*). На оваа стела, во низок релјеф, е претставен ангел во вид на млада девојка со крилја која се потпира во заштитничка поза на правоаголната површина во која е измоделиран ликот на момчето-рано починато, од левата страна на композицијата. Во сфаќањето на формата евидентно е влијанието на уметничкиот неокласицизам (во тие години инспириран од Пикасовиот

класичен приод). Во благоста на движењето и изразот на ликот и ангелот е содржана емоцијата на уметникот спрема починатиот пријател од раната младост.

Во последните две години од народноослободителната војна (1943-44 година), особено во партизанскиот печат, како и во други материјали од информативен и пропаганден карактер, биле објавувани и портрети кои имаат строго наменска идеолошка функција. Тие добиваат карикатурални белези кога се исмева непријателот, како и идеализација со која треба да се поткрепи сопственото убедување. Повеќето цртежи и графики се изработени со дилетантски но и попрофесионален приод (автори биле сликари образувани пред војната, потоа архитекти и аматери, цртачи по потреба). Во секој случај тие творби, покрај својата документарна важност и ангажираност, имаат белези на непосредна и свежа импровизација (Види кај: *Владимир Величковски, Современа македонска скулптура, Освен и Здружение на карикаџурисџиите на Македонија, 1994*). Овие спонтани белешки, направени во вонредни услови и попатно, без претензии да бидат забележани и изложени ја имаат привлечноста на автентично доживевани мотиви. Такви се и портретните скици и цртежи, дванаесет на број во (туш и молив), коишто се сочувани во Музејот на Македонија во Скопје. Кусиот податок за нив не информира дека овие творби ги направил Константин Кољаров во 1943 година во затворот во Дабница. Тоа се реалистички изведени портрети, а помал број со карикатурални белези. Нивните физиономии се доловени брзо и со сумарен (во основа дилетантски) цртеж нагласувајќи ја индивидуалноста на портретираниот, како и исцрпеноста и загриженоста во изразот.

По Втората светска војна во Македонија се основаа гробишта на паднати борци и херои во НОВ (1941-45). Меѓу нив се издвојува Меморијалниот комплекс на паднати борци во НОВ и умрени од природна смрт на градските гробишта во Скопје. Почесната алеја, која води кон централниот објект со фигуративни мотиви во релјеф, е составена од

спомен-белези во форма на мермерна пирамида и портретни бисти во бронза на заслужните борци. Автор е вајарот Јордан Грабулоски.

На градските гробишта во Скопје се изведени голем број портретни бисти во бронза и мермер на заслужни творци од нашиот општествен и културен живот, од разните научни области. Тој дел е среден и естетски осмислен со едноставни и прочистени решенија (одделни податоци се наоѓаат во книгата: *Горѓи Трајковски, Преглед на споменициите и спомен обележјата во СР Македонија - од периодот на преродбата до социјалистичката изградба*), *Републички завод за заштитата на споменициите на културата, Скопје, 1986 година*).

На градските гробишта, во Скопје и во другите градови во Македонија се изведени голем број портретни бисти, меѓу нив и авторски остварувања на поголемиот број наши вајари од најстарата до најмладата генерација (Рашко Муратовски, Боро Митриќески и многу други). Ова прашање заслужува да се обработи од сите негови аспекти (просторни, пластични решенија и друго) со што би се добиле занимливи податоци за потребите и можностите, за рамништето на културата и свест на нашата општествена средина, за нашиот однос спрема мртвите.

Институцијата на нарачка најдиректно се остварува во споменичката пластика, која во Македонија претставува одделна сложена проблематика, чиј развој ни открива низа специфичности. Портретни фигури на историски личности, во вид на споменични дела се изведени во повеќе градови низ Македонија. Тие датираат од периодот меѓу двете светски војни и особено по војната - од 1945 година до денес.

Меѓу авторите, покрај македонските имиња, се сретнуваат и оние од соседните земји (Јојзе Долинар, Антун Аугустинчиќ, Драгутин Спасиќ, Иван Мирковиќ, Сретен Стојановиќ, Петар Палавичини, Коста Ангели Радовани и др.).

## XVI ПОРТРЕТИ НА ИСТОРИСКИ ЛИЧНОСТИ

Во портретната уметност се избира модел најчесто од современите личности. Меѓутоа, заедно со работа по модел се развива историскиот портрет, што претставува некоја личност од минатото. Овој вид на портрет главно настанува по нарачка, главно општествена а поретко приватна, а се создава по сеќавање или замислување на авторот, со користење на помошни средства (главно фотографија, документарен и литературно-уметнички материјал). Во историскиот портрет се остварува уметниковата намера да вообличи конкретен лик, почитувајќи ги постојните објективни факти но и со удел на специфичниот индивидуален манир (види и во енциклопедијата *Большая советская энциклопедия*, 20, "*Советская энциклопедия*", Москва, 1975). Притоа, треба да се забележи дека превладуваат остварувања на "буквално пренесување", на грижлива довршеност и на "вештина без душа". Во изработката на историските портрети најчесто се користи формата на академскиот реализам, во нејзиниот најконвенционален вид и оттука карактеристичното отсуство на изразност и живот во овие дела. Сепак, меѓу нив има и добри остварувања, одделни примери на уметнички дела во кои композирањето и имагинацијата имаат свој удел. Бодлер сметал дека за изработка на портрет е потребна "огромна интелигенција" и способност "да се види тоа што може да се види, но и да се насети она што се сокривало", и конечно, "колку што материјата привидно е поизвесна и поцврста, толку е понапорна и посуптилна должноста на вообразението." Тој го споредува портретистот со еден историчар, или пак глумец на кого "движењето, гримасата, оделото, самиот декор, сè треба да му послужи за претставување на еден карактер." За него постојат два начина да се сфати портретот - "како историско дело и поема". Повеќето дела на историскиот портрет можат да се подведат под "историја" во смисла на изработка која е "верна,

строго точна, до ситни делови, контури и вообличување на моделот, што не ја исклучува идеализацијата". На тоа рамниште не може да станува збор за уметничко дело затоа што "другиот метод, својствен на колористите, се состои од портретот да се сочини слика, поема со додатоци, полна со пространства и сонувања". Дела изработени во овој дух меѓу историските портрети има мал број а кои можат да се издвојат по амбициозноста на зафатот, со поголем удел на фантазијата и поврзување на "очебијното и длабокото" кога "поемата станува повистинита од историјата (*Šarl Bodler, Slikarski saloni, Sabrana dela, 4, Narodna knjiga, 1979, Beograd*).

Историските портрети се наоѓаат по разни институции но најмногу во Историскиот музеј (денес Музеј на Македонија - Скопје). Оваа збирка може да претставува добар повод организирано да му се пријде на прашањето за формирање на национален музеј на портретот (по примерот можеби на "Националниот музеј на портретот" во Лондон, потоа слични институции во Вашингтон, Сиднеј итн.).

Создавањето ликовни портрети на историски личности може да се следи од средновековното фреско-сликарство во Македонија, до денес. Во последните стотина години такви дела наоѓаме во творештвото на последните македонски зографи, потоа во делата на основоположниците на модерната македонска уметност, почнувајќи од триесеттите години на овој век, а особено по 1945 година до денес. Оваа тема треба да се разгледува во тој поширок контекст, во историски и ликовно естетски релации што ќе ни откријат одредени специфичности за настанување и развото на портретната уметност кај нас. Меѓутоа, во оваа прилика нашето внимание е насочено кон еден дел, секако значаен за оваа проблематика, а тоа е збирката ликовни творби со историска тематика - поточно портрети на историски личности на Музејот на Македонија во Скопје. Притоа, неопходно е да се подвлече дека не станува збор за историски портрети како дел на случувањата во одделен период или епоха, туку за портрети настанати од современи автори коишто по разни поводи изработиле портрет

на некоја историска личност од поблиското или подалечното историско минато. Значи, дека не можеме да зборуваме за автентични остварувања туку пред сè за творби изработени главно според фотографска предлошка по индиректен начин. Во таа смисла, фотографијата претставува своевиден визуелен документ кој може на свој начин да не доближи до вистинскиот автентичен лик на одредени личности; ликовната творба од своја страна задржува некои од битните црти во портретирањето на личноста (добиени од фотографија) и притоа ги истакнува пред сè вредностите на личниот приод и модерната уметничка обработка. Денешниот уметник имал две можности: буквално да го копира портретот од фотографијата (како своевиден автентичен документ за изгледот на личноста) или пак да се обиде, со ангажирање на творечката имагинација да изврши реконструкција на портретот на историската личност (за оние за кои не постои фотографија се користат други извори - пишувани материјали, антрополошки цртежи или сеќавања) или на одделен историски настан (востание, борба и слично). Во секој случај, најдобри се тие портрети на историски личности во кои се поврзани сличноста (согледана во однос на посредниот извор) и уверливата уметничка креација на авторот.

Ликовната збирка на Музејот на Македонија брои вкупно 180 дела (слики, скулптури, цртежи, графики) со историска тематика. Меѓу нив се наоѓаат значителен број портрети на историски личности, а од нив можат да се издвојат и дела со уметнички вредности. Тоа се дела настанати по повод годишнина или јубилеј од одреден историски настан или личност од значење за нашиот политички и културен развој (почнувајќи од создавањето на Самуиловата држава, преку востанијата во средновековниот период, потоа во XIX век и особено од поблиското минато - Илинденското востание од 1903, и Народноослободителната војна 1941-1945 година). Вниманието на уметниците го привлекувале главните личности и настани, но не ги исклучувале ниту помалку важните доколку се појавела таква потреба. Имено, настанувањето на портретите било главно условено и врзано со

некое одбележување или прослава, како општествена нарачка - во релација Историски Музеј (сега Музеј на Македонија - Скопје) и одредените општествени институции за финансирање - заедница, Секретаријат или пак Министерство за култура. Откупот на уметнички дела дела со историска тематика, одделно портрети на историски личности, се извршувало според финансиските можности, не секогаш успешно во смисла на добивање на вредно уметничко дело со кое можело на репрезентативен начин да се илустрира некој историски настан или позната историска личност, се разбира во контекст на определена историска положба или постојана поставка. Ликовното дело било предвидувано пред сè како освежување на поставката, како своевиден одмор на гледачот во композицијата од превладувачкото сивило на историските документи и материјали, не ретко претставени низ факсимили и фотокопии. Историчарите не ретко во своите текстови објавени во стручни списанија предвидувале репродукција на некое уметничко дело со соодветна тематика, во недостаток на друг визуелен материјал, или со намера да се разбие едноличноста на текстуалната композиција репродуктите се користени и во историската настава. Уметниците изработуваат портрети на историски личности главно по нарачка, општествена или приватна. Во засилениот развој на модерната уметност, особено од втората половина на педесеттите години на овој век, правењето на дела по нарачка се избегнувало како една прагматична и компромисна задача од аспект на своето модерно ликовно творештво. Постепено, а со помош на историчарите на уметноста се создаде претстава (во нешто заснована) за уметност "со тема", како уметност од "втор ред", паралелна или нетипична појава во контекстот на современата македонска уметност. Неквалитетот на некои дела, од своја страна, придонесе "уметноста со тема" да се игнорира или потисне како еден модерен организам кој има строга намена и само за неа треба да се користи - за илустрирање на определена историска тема или изложба, за одбележување или прослава на историски јубилеј.

Покрај тоа што насочувањето (по пат на конкурси, јавни и повикани) на творечките потенцијали и ангажираност на македонските современи уметници кон обработка на вакви дела е сè уште инцидентно и кампањско, сепак одделни напори вродија со одделни вредни резултати. Тоа се однесува пред сè на поталентираниите уметници во чии дела се поврзувале елементите на лична predisпозиција, на нивната стилска (што значи фигуративна) определба и нивната способност да разрешуваат специфични проблеми од тематска и ликовна природа, да се сообразат со потребите и барањата на одделна музејска поставка или проблематика.

Самиот број на дела и нивната разновидност во однос на застапеност на сите уметнички видови (освен фотографијата) и приоди, особено одделните уметнички вредности ни даваат можност тој фонд на портрети на историски личност да се обработи според важечките и релевантни критериуми и методологија. Притоа, и пред сè треба да се има предвид фактот дека се работи за пост-портретистика којашто нема изворно - документарно значење. Ниту еден од современите уметници не можел да ги види, или пак да ги задржи во живо сеќавање одделните историски личности пред сè од подалечното минато. Но работата според фотографија (оригинален, автентичен документ за одделни периоди) не може да се рече дека претставува вистинска замена за портретирањето "според природа" или според жив модел. Затоа пак, еден мал број уметници, некои од нив учесници во македонската народноослободителна борба (1941-1945) познавале и некои од нејзините најпознати учесници и претставници. За жал, мал број од нив изработил портрет на свој соборец или прославен херој од борбите (некои повредни остварувања можат да се најдат меѓу вајарските дела - глави или бисти на револуционери на градските гробишта во Скопје или другите градови во Македонија) според некоја сочувана фотографија или пак според своето сеќавање на личноста. Исто така, може да се каже дека некои од последните македонски зографи кои делувале во втората половина на XIX век сè до првите децении на овој век, имале живо сеќавање

на одделни познати личности - револуционери од Илинденското востание 1903 година, и од периодот пред и по востанието. Исто така не треба да се потцени фактот дека некои добри македонски уметници, од различни генерации и образование, потекнуваат од фамилии во кои се негува револуционерната традиција.

Проблемот на избор на "јунак" на портретот нераскинливо е поврзан со проблемот на нарачка, пред сè општествена. Таа е дел од настојувањето да се одржуваат револуционерните традиции на еден народ кој сака да ги види своите јунаци. Тоа беше особено со прифаќање на соцреалистичките норми во уметноста. Од тоа време (1945-50) всушност датира недовербата кон дела во кои се акцентира темата и реалистичкиот потход. Во тој историски контекст кој имаше определени социјални, културни и уметнички апликации се формираше традицијата на современата портретура на историски личности која со низата свои специфичности се одделуваше од главните уметнички струења, од логиката на развоток на модерната уметност кај нас.

Уметникот кој пред себе ја имаше оваа задача требаше во себе да спои неколку предуслови: да поседува извесен степен идејна зрелост, чувство на национална традиција и за правење компромис во контекст на сопствените ликовни преокупации. Имено, беше неопходно да се прилагодува на барањата на портретниот жанр посебно, како на извесните барања на нарачателот. Компромисот беше најизразито направен кај оние уметници кои беа вклучени во модерните уметнички текови, на апстрактната или во некоја од новите видови фигуративна уметност, а пред нив стоеше нова задача: портретот на историската личност требаше да личи кога се споредува со неговиот изглед на фотографијата, а неопходно беше да се вложи сета душа во оживувањето на конкретниот лик. Од една страна, во отсуство на жив модел и површните информации од фотографијата, ги ограничува однапред напорите на уметникот кој требаше со својот талент да разбуди во нас гледачите соодветни емоции и претстави. Мора веднаш да се

забележи дека тоа се случуваше многу ретко; најчесто нашите уметници ја покажуваа својата неподготвеност на таква, по нешто нова задача. Од портретниот лик најчесто се извлекуваше илустративниот аспект на она што претставуваат негови специфичности: изглед, душа, израз, карактер. Ако нарачателот имал определени барања (се чини не многу изразени) тоа главно можело да се согледа во некои најопшти црти во решавањето на позата, задоволување на принципот на сличност и определените знаци на времето. Другото, она што е најсуштествено, во доловување на "вистинската душа" или "вистинските црти" е работа на уметниковото знаење и умење.

Македонските автори во портретирањето според фотографија примениле главно класичен приод и конвенционални решенија. Од ликовно-естетски аспект тоа значи дека портретниот лик е буквално пренесен, или "препишан" од фотографијата, со примена на грижлив цртеж и посна фактура на придушени тонови (кафеасти, црвени, поретко жолти и зелени - како акцент и коректив), во манир на академски реализам, во конвенционални пози и емоционална недефинираност. Во повеќето дела нема природност и живост, туку повеќе наместени пози и крутост во решавањето на формата и распоредувањето на фигурите и предметите, повеќе е нагласена "музејската документарност" отколку живата уверлива евокативност. Македонските уметници, во еден значителен дел, се задржале на коректно предавање на формата, на правење еден вид "верна маска" на личноста отколку да се соживеат со "историскиот оригинал" и неговата епоха. Интерпретацијата на ликот е секогаш работа на личен уметнички приод, со доживување и разбирање на еден современ уметник кој треба да евоцира изглед и штимунг на минато време и амбиент. Историската евокација е способност да се проникне во некое друго време, во коешто делувала определената личност и тоа во недостасување на друг пожив и подиректен материјал од фотографијата. Уметничката евокација се заснова на основните елементи: постигнување надворешна сличност со набележување на индивидуалните црти а не доволно и на карактерните

белези, прецизно регистрирање на смален регистер знаски, како што се одделни предмети и облека што ѝ припаѓала на личноста и го обележувала времето во кое таа дејствувала, во решавањето на одделни портрети се оди обично од посебното кон општото, додека во решавањето на групен портрет се тргнува од општото кон посебното, од типично кон индивидуално. Уметниковата задача е креативна во процесот на селектирање, сумирање и синтетизирање на карактеристичното, во пронаоѓањето на "нужната мерка" меѓу точното регистрирање на визуелните податоци и произволностите, односно слободата во решавањето на проблемите. Уметникот честопати се наоѓа меѓу предизвикот на индивидуалното и типизираното, разрешувајќи ги во поедноставени, редуцирани форми коишто не постојат во природата.

Проблемот на изработка портрети на историски личности можеме да го согледаме и од друг аспект. Прашањето за "вистинитост на деталите" се надополнува со зборовите на Анри Матис (еден од најголемите современи сликари) дека "точноста не е вистина". Тоа значи дека уметникот треба да постигне сличност, меѓутоа не по начин на механичко пренесување на ликот од фотографијата на платно, туку со внесување душа што може да опфати и одредени нарушувања на дадената форма. Претставата на модерните дека вистинските мајстори никогаш не треба да ја претставуваат стварноста во нејзиниот реален вид може да се прифати, но со извесно дополнување или корекција кога станува збор за изработка на портрет. Имено, уметникот треба да вложи напор, во зависност од својот талент да постигне моделот да "изгледа како жив", од "обвивката" да навлезе во "јадрот", од формата во душата. Во својата задача уметникот не треба да си дозволи произволно искривување на "историското лице", туку да го насочи своето внимание и креативна цел кон постигнување на "вистинскиот карактер" на портретираната личност и времето во коешто дејствувал.

Меѓу сликарските дела и цртежи се среќаваат портретни ликови не само во биста туку и во допојасни, како и во цели фигури, потоа како поединечни фигури, но и како групен портрет, во посложени композиции.

Меѓутоа, во областа на скулптурата се наоѓаат портретни ликови исклучиво како глава или во биста. Со најмногу дела во колекцијата на Музејот на Македонија се застапени вајарот Јордан Грабулоски-Грабул и сликарите Никола Мартиноски и Родољуб Анастасов. Преовладуваат портретни ликови на познати револуционери од Илинденското востание и од НОБ, меѓутоа Музејот поседува портретни ликови и од најраните епохи на македонската култура. Така, Лазар Личеноски изработил портретен лик на "Климент Охридски", во мозаик (од 1953 година), во коректен линеарно (плошен) третман на формата. Потоа, ликот на Цар Самуил бил предмет на обработка на повеќе македонски уметници; во колекцијата постои платното "Цар Самуил" од Томо Шијак кое претставува обид да се поврзе еден извештачен манир со благородноста на ликот. Авторот не се обидел да постигне сличност во однос на реконструираниот лик на Цар Самуил, поточно на изработената лик-маска според гробните наоди на островот св. Ахил во Преспа. Покрај тоа постои скулптура од Максим Димановски насловена како "Цар Самуил"; таа е изработена во метал и треба асоцијативно да ја симболизира монументалната фигура и значење на овој македонски цар. Скулптурата има нагласено сведени плошни форми со најопшти ознаки за ликот и неговите карактеристики. Драган Попоски-Дада ги извајал браќата "Свети Кирил и Методиј" спојувајќи ги во едно дело двете фигури кои имаат типизирани ликови со мотив на старословенско писмо. Нивните бради и високи чела, достоинствено стилизирани одежди и монументална поставеност, заедно со определените знаци го определуваат нивното значење и света улога за една цела култура и цивилизација. Во ова дело доаѓа до израз воопштеното претставување и симболичните значења, начинот на меко и експресивно моделирање.

Меѓу најраните платна со историска тематика се наоѓа "Богомилскиот поход" од Димитар Андонов Папрадишки. Овој сликар кој се вбројува меѓу "последните македонски зографи" го задржал карактеристичниот по малку упростен, некаде и невешт цртеж, како и помалку наивното композирање и

осмислување на содржината, со извесна патетика во изразот. Така, попот Богомил, предводник на богомилското движење кое се формирало во IX век како "еретички" отпор против званичната црква и нејзините симболи претставен во цела фигура со едно полетно движење на рацете. Во десната рака држи меч, а во левата насочува нагоре како движење напред и покажување на подобриот пат. Попот Богомил е облечен во едноставна попска облека, исчекорен со левата нога напред, а со главата, со јака брада и мустаќи, свртен кон масата а повидни и посиромашни селани наоружени скромно со мечови и копја. Претставени се петнаесетина ликови со индивидуализирани црти, но обземени од една заедничка идеја, тие се осмислени во контекст на едно движење. Предната фигура, предадена во 3/4 големина ѝ дава извесна стабилност на композицијата; тоа е селанец претставен во профил и со меч во десната рака. Целата оваа сцена е малку изнасилено поставена во пејзаж кој се појавува на десната страна од сликата.

Најголем број дела се однесуваат на личности од македонската преродба во XIX век, на социјалистичкото и работничкото движење, а пред сè на идеолозите и револуционерите од Илинденското востание од 1903 г. и на Народноослободителната војна од 1941 до 1945 година. Делата во поголем број настанале по повод годишнина и јубилеј, така што (тие) се најчесто датирани со 1953, 1968, 1973 година итн. Материјата може да се претстави, според личностите кои се вообличени во ликовното дело и времето во кои тие делувале, како и според годината на настанување на делото; тоа е помалку можно според стилските карактеристики, заради тоа што се работи за блиски варијанти на академскиот реализам или реалистичкото претставување. Посебен блок треба да претставува сликарската композиција или групниот портрет, одделните приоди и видови на нивното разрешување.

Од оваа серија дела направени пост-мортем, од една поголема временска дистанца, треба да се издвојат творби кои се автентични сведоштва, направени во услови и време кога се случил историскиот настан,

поточно кога дејствувала определената личност. Така, Музејот поседува цртежи од Никола Мартиноски направени кон крајот на војната во 1944 година и се насловени "Курирка" и "Курирче". Тоа се многу вешто направени цртежи на конкретни личности во цела фигура и поставени во конкретно време и дејство. Тоа се портретни белези, со јасно дефинирани индивидуални црти, меѓутоа се осмислуваат во друг контекст, како учесници во настан од пошироко значење коишто имаат свој удел во тој настан. Никола Мартиноски е автор и на други слики со историска содржина, а меѓу нив и неколку портретни ликови кои се вбројуваат меѓу повредните остварувања во оваа колекција. Тоа се портретните ликови на Крсте Мисирков, еден од најзначајните преродбеници на македонскиот народ и на Даме Груев, еден од најпознатите револуционери од времето на Илинденското востание. Првиот е претставен потпојасно во 3/4 големина во момент на движење кон десно; во десната рака држи книга (можеме да претпоставиме дека е тоа книгата "За македонцките работи"). Ликот е уверливо предаден со поглед влево; тоа е насликано вешто, со сигурни и сумарни потези и придушени тонови. Вториот портретен лик е претставен како седната фигура, наместен "како за позирање". Ликот е мошне успешно индивидуализиран, со едно спонтано поставување на рацете; десната е потпрена и слободно "паѓа" на дел од некоја маса, а левата е спуштена на горниот дел од ногата. Ликот е именуван и затоа можеме да го препознаеме во однос на фотографскиот документ затоа што ништо друго, освен облеката во некој дел не проговорува за конкретното време и дејност на оваа личност. Делата не се датирани, но може да се забележи дека се вбројуваат во уметниковите покласични, односно посмирени остварувања, вешто и коректно насликани покрај тоа што "Крсте Мисирков" делува незавршено. Други автентични остварувања се портретните карикатури на Василие Поповиќ-Цицо, направени во Горно Врановци итн. Тоа се мали виртуозни етиди изведени не само со молив туку и во темпера, со мошне уверливи карактеризации на карикатурално предадените ликови. Со

пренагласување на одделни делови на лицето и телото, со облеката во некои "диспропорции" со гестови и гегови пред нас се развива една галерија на комични ликови кои претставуваат оригинално сведоштво на едно време и амбиент (Генадие, 1944, темпера на картон и други). Музејот поседува и една портретна карикатура на Димитар Андонов-Папрадишки од 1957 година. Цицо, мајсторски, преку линеарниот цртеж и бојата, го доловил ликот во профил во едно карактеристично движење и гримаса на веќе остарениот "последен македонски зограф", Папрадишки. Димитар Кондовски е автор на два портретни лика направени во 1956 година. Тоа се две платна, на кои се насликани во 3/4 големина, портретните ликови на македонските поети од преродбениот период, Константин и Димитар Миладинов.

Константин Миладинов е седнат со прекрстени нозе и раце склопени над нив; тој има црна коса, со бакенбарди и мустаќи, а изразот му е смирен и повлечен со извесна блага лирска медитативност на лицето. Тој е облечен граѓански елегантно со мастилница и книги на десната страна што е уште еден белег на неговата професија или вокација. За разлика од него, брат му Димитар е претставен како удобно и самоуверено е навален во една старинска столица; тој изгледа како човек од акција, со широко лице и крупно тело што повеќе сугерира претстава на некој трговец отколку на некој учен. И двата портретни лика се сликани со класична техника, во одделни партии со поголема слобода на потегот и бојата на пример, во сликата на Константин Миладинов. Тоа се солидни остварувања на Кондовски (кој ги имал пред себе нивните стари фотографии) и сега се наоѓаат изложени во постојаната музејска поставка, во преродбенскиот период.

Во педесеттите години се насликани, главно допојасно, портретните ликови на Ѓорче Петров од Љубомир Белогаски, Јане Сандански од Пеце Видимче, Пере Тошев од Ванчо Ѓеоргиевски, познати илинденци насликани здржано и коректно, а во последните два портрета со извесни слабости во цртежот и во третманот на бојата. Тие се толку илустративни како што е

тоа портретот на Васил Главинов - познатиот социјалист од Миле Корубин или пак неговата композиција "Смртта на Гоце Делчев". Ангеле Ивановски 1971 година го насликал потпојасниот лик на Гоце Делчев во еден класичен манир, и неспретно во конвенционалното движење на раката што треба да значи акција на еден револуционер. Сите тие недоволно не убедуваат во сличноста и во ликовните вредности и одвај можат да послужат за илустрирање на некоја историска поставка. Евокацијата на определеното минато време е исто така бледа и неубедлива, според карактеристичните атрибути или инсигнии. При тоа се издвојуваат конкретните вајарски остварувања во моделирањето на портретните ликови, во биста на Гоце Делчев, Никола Карев и Веле Марков од Јордан Грабулоски-Грабул.

Од истиот автор е портретот на современикот Лазар Колишевски, како и релјефот "Смртта на Гоце Делчев" кој има доза на патетичен хероизам. Боро Митриќески направи исто така забележителен портретен лик на Ѓорче Петров во мермер, на свети Климент во дрво и на Ј. Б. Тито во патиниран гипс. Боро Крстевски го направи портретниот лик на "Ј. Б. Тито" во патиниран гипс. Вангел Коџоман во 1935 година го наслика портретниот лик на "Стариот Илинденец", а подоцна, во 1958 година направи два портрети на својот современик, на тогашниот претседател Лазар Колишевски. Тие имаат уверлива сличност со моделот, со ликот на Колишевски кого што можел да го види "во живо", меѓутоа и постојано да го перцепира од често присутните фотографии и зголемени портретни ликови во весници, како и на многу манифестации, паради и слично. Тој е претставен во седечка поза, но достоинствено и цврсто, со една доза на блискост, но уште повеќе на извесна дистанцираност во претставувањето. Многу подобро остварување е малото по формат платно. Во седечката фигура на Колишевски (притеснето навален во фотелја од тоа време и со скрстени нозе) има поголема спонтаност во изразот и суптилност во ликовното разрешување на секој дел од ликот и фигурата. Значителен отклон од овој вид реалистично претставување на портретните ликови на

познати личности од културната и политичката историја на Македонија, гледаме во делото "Кристијан Тодоровски Карпош" од Борис Николоски во кое главното внимание е дадено на крајно сведените геометриски вообличени форми и нивната симболичност и монументално осмислување.

Во колекцијата на Музејот на Македонија се наоѓаат три репрезентативни платна од Родољуб Анастасов; едното е наречено "Македонските заточеници од Диар Беќир" од 1968 година, другото "Епопејата на Ножот" од 1971 година и третото "Прогласување на Крушевската република" од 1979 година - инаку вклопено во музејската поставка за Илинден во Крушево.

Сите три слики се композиции со повеќе портретни ликови и елементи, кои реконструираат или евоцираат настани од почетокот на овој век, од периодот на Илинденското востание. Вредноста на овие дела е во нивниот строго реалистичен приод во сликарските вредности и во "штимунгот", во уверливата сугестија на едно минато случување; сите три платна ги носат карактеристичните белези на сликарството на Родољуб Анастасов во одделните периоди од неговото творештво и не претставуваат изнасилен компромис во однос на дела со определена историска тематика. При тоа, тој секаде го има насликано својот лик, автопортрети кои сведочат за едно идејно и емоционално сообразување и соучество на авторот во настанот.

Ако за овие дела на Анастасов заклучиме дека спаѓаат во неговите најдобри дела, или меѓу солидните за некои, коишто ги поседува Музејот на Македонија, тогаш мора да истакнеме дека од авторите тука спомнати како и од некои други автори наоѓаме многу повредни остварувања во други установи и приватни колекции во Скопје, низ други градови од Републиката, како и не мал број во странство. Да спомнеме само некои имиња, почнувајќи од најстарата генерација уметници од последните македонски зографи преку генерацијата основоположници од дваесеттите години на овој век сè до помладите и најмлади автори кои создаваат до денес: тоа се во однос на

портретното творештво, еден Димитар Андонов Папрадишки, потоа Вангел Коцоман, Лазар Личеноски, како и Јордан Грабулоски, Боро Митриќески, Рашко Муратовски, особено Димитар Кондовски, Томо Шијак, Рубенс Корубин, Ѓорѓи Даневски и други. Нивните подобри дела не би биле добри само за вклопување во некоја историска поставка како илустрација или дополнување на содржината, туку тие зрачат и со своите ликовни вредности.

За делата од ликовната колекција со историска тематика на Музејот на Македонија пишувале: 1. *Бисерка Филипова, Ликовнаџа збирка во Историскиот музеј на Македонија, Музејски гласник, број 1, Скопје, 1972*; 2. *Владимир Величковски, Селектиран избор на уметнички дела во ликовнаџа збирка на Историскиот музеј на Македонија во Скопје, Музејски гласник, број 4, Скопје, 1979 година*. 3. *Владимир Величковски, Гоце Делчев во македонскаџа ликовна уметност, Разглед, број 6, Скопје, 1983*; 4. *Треба да се споменат каталозите за изложбите: Нашето историско минаџо во делаџа на македонскиџе ликовни уметници, Музеј на современаџа уметност и Уметничкаџа галерија во Скопје (организирана по повод 30 годишнинаџа на НОВ и Револуцијаџа 1944-1969), Скопје, 1971-1972 година; Илинден, НОВ и Револуцијаџа во делаџа на македонскиџе ликовни уметници, Музеј на Македонија, Скопје, 1986 година и други.*

## XVII КАРИКАТУРАЛНИ ПОРТРЕТНИ ПРЕОБРАЗБИ

Во доменот на портретната карикатура следиме интересен развиток, почнувајќи од предвоениот период, кога делувале уметниците од основоположничката генерација, па сè до денес со активноста на помладите автори. Секој карикатурист внесувал елементи на својот ракопис и сфаќање, при што разликуваме два основни приода: покласичен и помодерен, што произлезе од влијанието на фотографијата.

Првиот и најзначаен автор, барем што се однесува до портретната карикатура, е *Василие ПОПОВИЌ-ЦИЦО*. Тој од триесеттите години почнал да објавува портретни карикатури во весниците што излегуваа под власта на Кралството СХС во Скопје и други градови. Неговото творештво кое познава многубројни портретни карикатури од различен тип поттикнува одделни теоретски размислувања за феноменот на портретната карикатура.

Цицо е мајстор на карикатурално изразена физиономка карактеристизација, во поединечна или групна портретна карикатура. Во неговите дела се вградени елементи, или атрибути кои ја дообјаснуваат или дополнуваат претставата за личноста. Во неговите портретни карикатури има наративност, тие се најчесто ставени во некоја акција или жанровски контекст. Генерално земено, овие творби се осмислени као добронамерно исмевање на одделни личности или појави, во кое има ведрина и оптимизам и затоа многу ретко е потсмевање на сметка на нечии недостатоци. Во нив читаме симпатија кон карикатурално претставените портретни ликови, за кои авторот обично земал модели меѓу своите пријатели или роднини; во секој случај тоа е свет во кој тој се движел, комуницирал, средина во која живеел. Затоа портретните карикатури на Цицо се "претстави во криво огледало" на луѓе со нивните карактери и нарави по кои ги препознаваме и определуваме. Цицо имал смисла за целосна и карикатурална деформација

на фигурата, што значи дека пренагласувањето на цртите на ликот се пренесува органски во пренагласување на формите на телото.

Цицо умеел да ги открива цртите во кои лежи изразот за да создаде карактеристични претстави за моделот. Целината на фигурата е изработена темпераментно, главно со една линија и широко третирана обоеност на одделни површини и делови. Во нив откриваме смисла за потенцирање на карактеристичен дел од облеката (во мода), карактеристично движење, држење на фигурата, одделен гест или акција. Атрибутите по кои ја препознаваме професијата и статусот на личноста се обземени од истиот динамичен ритам и се поставени во функција на портретниот лик. Цицо е добар цртач и сликар кој исликува или потсликува одделни површини на творбата. Во целокупниот опус на Цицо следиме развој на реалистично карикатурално претставување; тој деформира одмерено водејќи сметка за целината и пропорциите кои го чуваат визуелниот интегритет на фигуративното претставување.

Филипо Балдунчи за вештината на потсмешливо портретирање напишал: "Меѓу сликарите и вајарите, тоа означува метод на правење портрети на кои тие сакаат да постигнат најголема сличност со целата портретирана особа но сепак, заради забава некогаш и на исмевање, несразмерно ги зголемуваат или истакнуваат недостатоците во цртите кои ги копираат, така што портретот во целина личи на моделот, ама компонентите му се изменети." Покрај класичните форми, Цицо негувал и барокно-експресивна форма на претставување што им дава на ликовите специфична изразност (*E. H. Gombrich, Umetnost i iluzija, Nolit, 1984, Beograd*).

За портретните карикатури на Цицо важи мислењето дека: "Сите уметнички откритија се откритија не на сличности туку на еднозначности кои ни овозможуваат стварноста да ја видиме во смисла на слика, а сликата во смисла на стварност" (*Гомбрих*). Визуелното толкување на физиономијата што го прави Цицо е впечатливо, ни останува во сеќавањето како карактеристично карикатурално претставување на ликот, како тоа

"постојано да оди покрај со(жртвата), како некој да ја маѓепсал". Портретната карикатура за него не е фотографска "реплика на виденото" туку повеќе доживување на една личност како синтеза на сите нејзини карактеристични движења и однесување. На тој начин се надокнадува недостатокот на "временската димензија" која бара последователно, или сукцесивно следење на секој дел од движењето. Таа вештина на уметникот да го регистрира карактеристичниот, синтетично изразен момент во претставувањето на портретниот лик се заснова на анализирањето како и на помнењето на минливите црти и чувства на моделот. Цицо добро ги познавал луѓето коишто ги карикирал, нивниот темперамент, карактер. Во некои карикатури (на пример "Славко Јаневски" од 1959) преку една личност спровел "варијации на тема физиономија" и на фигура во различни опстановки, акции. Тука нема драстично менување на пропорциите, како што во поединечните карикатури на Димитрија Андонов Папрадишки (1952), или на Тодор Скаловски (1954) е задржана реалистично-карикатуралната претстава на моделот.

Цицо е автор на портретни карикатури кои ни откриваат уверливи типови на луѓе, изненадувачка сличност која "почива на комичното споредување" со низа елементи според кои ги утврдуваме наравите, менталитетот, обичаите на луѓето од овие простори, од сите социјални слоеви.

Цицо работел скици но и оформени цртежи, кои потоа биле обоени со темперни бои, почнувајќи од поедноставените решенија на портретни карикатури објавени во весникот "Вардар" во триесеттите години, како и целосните остварувања (Мојот татко, Евица Поповиќ, Јосиф Михајловиќ, Томо Владимирски, меѓу 1938-39), потоа во акварел и темпера изработени портретни карикатури (Петре Прличко, 1940) итн. Рано е забележана неговата способност "Мајсторски да ги потенцира карактеристичните црти" (Љ. Д(обрничанин), *Млади карикаџурисџа Василије Појовиќ-Цицо припрема прву изложбу, Правда, Београд, 24.01.1940*). Преку физичкиот

аспект тој го сугерира карактерниот, па и психолошки аспект на личноста, а преку другите атрибути јасно ја определува професијата, етничкото потекло, дури и родното место. Цицо рано го оформи својот реалистично карикатурален приод чии корени ги гледаме во цртежот (јасно и прецизно дефинирање на ликот) на Пјер Крижаниќ, дури близок на Дизниевскиот приод.

Следат цртежите-карикури од 1944 година, кога Цицо бил вклучен во работата на Агитпроп при Главниот штаб на НОВ за Македонија. Најмногубројни се скиците и цртежите во молив, но има изработени и во туш и темпера серија оформени портретни карикатури. Делата како "Мане Чучков", "Генадие" и други од 1944 година го продолжува типот на портретна карикатура на реалистично деформирање на цртите создаден пред војната (Мојот татко, 1938, Јосиф Михајловиќ, 1939, Петре Прличко, 1940). Тоа е видот на присна добродушна кариканост која ни ги открива недостатоците и карактерите на луѓето, без да ги подложува на остра сатиричност. Такви се неговите политички или антивоени карикатури, но тие немаат сосем портретен карактер. Спомнатиот реалистичен тип портретна карикатура ќе биде присутен постојано во творештвото на Цицо; така и по 1944 година ќе настанат блиски на тие решенија портретни карикатури како што се: Лазар Личеноски, Димче Коцо, Илија Милчин, Никола Мартиноски, Петре Богданов Кочко, настанати меѓу 1953 и 1955, потоа Благој Попов, Димитар Кондовски, од 1959 година и други. Друга линија на развоток ја повлекува портретната карикатура на д-р Брановачки од 1940 година која се карактеризира со нагласено хипертрофирање и диспропорција на деловите која, се разбира, делува целосно. Притоа, забележлива е геометризација на формата. Во тој дух е создадени портретните карикатури на Алеко Гризо (1943), Кирил Спировски (1953), Ана Липша Тофовиќ (1955), Борис Чипан (1955), Иво Андриќ (1956 ?), Матеја Матовски (1959), Гане Тодоровски (1959), Трпе Јаковлески (1960) и други.

Писателот Блаже Конески ќе го објави текстот "Кон првата самостојна изложба на карикатурискиот Василие Поповиќ-Цицо" ("Културен живот", број 4, септември, 1957). Тој многу точно го забележува следното: "Овој град на бреговите на Вардар има најдено во Цицо Поповиќ еден тих живот, со криво огледалце при рака; еден уметник карактеролог со забележителен талент. На сите ни е позната извонредната дарба на Цицо Поповиќ за сугестивно предавање на сличноста на објектот во карикатурата. Тој има и едно големо предимство за карикатуристот - да ја познава добро својата средина и нејзините поизразити претставници. Тој е во постојан контакт со она што како секидневна оценка на личностите спонтано се создава во колективот. Сето тоа му овозможува да ја изнајде правата поента на карикатурата, како што и неговиот сигурен потез му овозможува да ја изрази ликовно на достоин начин. Овие вешти очи што во иднината ќе се вгледуваат во карикатурите на Цицо Поповиќ, ќе знаат да прочитаат во нив не една заклучена судбина. Тие подобро ќе не разберат како живи луѓе, и со добри страни и со слабости, а кој разбира - поблаго осудува, поштедро проштава."

Ако писателот си дозволил близок пријателски тон во погледот кон делото на Цицо Поповиќ, тогаш еден историчар на уметноста како Борис Петковски ќе го обработи за прв пат монографски опусот на овој карикатурист, со една строга, методолошки заснована постапка (*Василие Поповиќ-Цицо, 1914-1962, каталог, ретроспективна изложба на карикатури, цртежи, акварели, сценографски скици, Музеј на современата уметност - Скопје, 11.IV - 6.V 1973*). Тој ќе утврди неколку приоди во карикатурата на Цицо Поповиќ: реалистичност, барокност, експресивност, "кубистичка" геометризација. За периодот меѓу 1949-1962 година утврдува "спокојна развојна линија" во неговото творештво и карактеристичниот израз - "со превез на снисходлива шегобијност, добронамерно подбивање и пријателско заканување со прст."

Цицо Поповиќ е автор и на низа групни карикатури, почнувајќи од крајот на војната до неговата смрт. Тој во нив покажал чувство за одделни

ситуации и состојби во средини кои му биле блиски: оттука тој ги "обработил" на еден спонтан шегобиен начин "групните портрети" на речиси сите сталешки и професионални друштва и групи кај нас (писателите, театарските, ликовните, филмските и музичките уметници). Овие "групни портрети" на луѓе од иста професија се компонирани мозаично, како збир на поединечни портретни карикатури кои на свој начин опстојуваат во таа блиска но шаренолика средина. Всушност, во тоа лежи поентата: Цицо Поповиќ сакал да ја потенцира посебноста, надменооста и суетата на секој уметнички творец, но едновременно да ги постави во различни, жанровски осмислени "сцени", "случки" итн. Добра илустрација за тоа се следните групни портретни карикатури: Бункер (1945), Ликови од операта при МНТ (1949), Разгледи-Хоризонт (1954), Драмата при МНТ, Нобогодишна елка-група писатели и Група ликовни уметници (1955), Рондо (1955) и други.

Во делата на Василие Поповиќ-Цицо доследно е спроведен еден метод на преувеличување, карактеристичен за неговата портретна карикатура. Во овој портретен жанр не доаѓа до израз потсмевањето - туку смислата на презголемувањето се открива во барањето, или пак во начинот на постигнување своевидна карикатурална сличност. Тоа значи дека и тука вниманието на уметникот е фокусирано на откривањето на суштествените црти на оригиналот. Со подвлекувањето и презголемувањето на суштествените елементи Цицо Поповиќ постигнал сериозни резултати во карикатуралниот портретен жанр. Тоа значи да се направи видливо тоа што обично не се забележува, а вистинската мерка на хипертрофирање ја определува самиот уметник, неговата смисла за карикатурално преобратување и неговиот талент. Значајно е да се забележи дека ниту во портретната карикатура не се исклучува прашањето на сличност со моделот, туку се поставува во еден подруг, специфичен контекст. И за него важи прашањето на доловување на "душата" на оригиналот. Меѓу остварувањата на овој уметник се наоѓаат дела кои ги достигнуваат

вредностите на вистинска портретна карикатура, што значи пробивање на временските граници на една актуелна ликовна творба во овој жанр.

Василие Поповиќ-Цицо е автор на два автопортрети, едниот од 1941, претставен со мала негувана брадичка и мустаќи, и вториот недатиран, кој е очигледно од значително постара возраст, претставен во формат на глава со мало свртување на десно и со карактеристичен шеретски прашално-сомничав поглед; првиот гледа малку на десно, вториот кон гледачот, и двата се изведени со молив во вид на студија во класичен реалистичен манир. Автокарикатурите, едната од пред 1955, а другата датирана со 1955 година, се изведени во темпера на картон во неговиот карактеристичен стил на портретна карикатура: јасна и прецизна линија и чисти обоени површини кои го синтетизираат реалистичниот карикатурално претставен лик во строг десен профил (делото од 1955 година).

Цицо Поповиќ е автор и на други портретни карикатури, изведени во цртеж во кои го следи реалистичното претставување, додека во портретите изведени во акварелна техника го открива својот талент за воопштена лирска интерпретација на моделот (Женска глава, 1942, Девојче, 1943, Артист, 1951, Девојченце I, 1953, Девојченце IV, 1955 година и други).

Во едно кратко интервју Василие Поповиќ Цицо ќе искаже мошне интересени нешта. Така, на едно место вели: "Во секое лице може да се најде по нешто што дава повод за карикирање. Се разбира, притоа не мислам на лицата како на физиономии. Оние, за кои луѓето обично велат дека *душа дале за карикаџура*, не се тие што и најмногу ме привлекуваат како карикатурист." Малку подолу во текстот тој ќе посведочи: "Еден крадец што ме ограби во една темна ноќ, а кого само еднаш го видов, беше фатен по карикатурата што му ја нацртав. Тој силно се изненади... Но, тоа не е така важно... За мене е мошне интересна првата средба на карикираниот со својата карикатура. Особено ми е интересна способноста на луѓето на карикатурата да наоѓаат и такви нешта за кои никогаш на ум не ми паднало..." И на крај забележува: "Луѓето во мојата средина обично ги

имаат истите мани, слабости, па и добри особини што и самиот ги имам. Тоа што кај нив ми се допаѓа или не, се обидувам да го кажам со моите карикатури." (Б. В. - Борис Вишински, *Вистини во "криво огледало"*, *Културен живој*, број 6, ноември, декември, 1959, Скопје).

Цицо Поповиќ многу прецизно го објаснил настанувањето на карикатурата, нејзините специфичности, дури ја навестил денешната полициска практика - врз основа на компјутерски робот-лик да се пронајде виновникот.

*Дарко МАРКОВИЌ* своите портретни карикатури ги изработува како цртежи во боја, најчесто со претставување на ликови од нашиот културен и уметнички живот. Тој мошне сигурно и точно го исцртува фотографски реалистичниот портретен лик, кој по правило е поголем од телото. Покрај овој вид на карикатурална деформација - големо-мало, авторот мошне духовито во композиција на портретниот лик внесува атрибути на професионалната определба на личноста, како дополнување и целосност на портретната карикатура (Вангел Наумовски, Боро Митриќески, Борко Зафировски и други). Може да се најде извесна сродност во решавањето на портретната карикатура на Дарко Марковиќ и некои француски карикатуристи (Ж. Мулатје и други), по однос на прецизноста и фината стилизација на формата и јасноста на идејата која е духовито и обмислено претставена.

Дарко Марковиќ е автор на повеќе автопортретни ликови, изработени линеарно но и во вид на обоен цртеж, не како цел за себе туку во повеќето случаи "во улога" на некој од неговите јунаци во карикатурата и стрипот ("Пецко" итн.).

*Методи АНДОНОВ* ја негува портретната карикатура за што сведочат и изложбите на портретна карикатура од 1883-84, во 1988, 1994 и 1995 година. Тој изработил повеќе портретни карикатури на познати "луѓе од чаршијата" под името "Штипско огледало", како и на познати личности од политичкиот, културниот и спортскиот живот кај нас и во светот (во

1994-1995 година и на насловната страна на скопската ревија "Екран"). Неговата портретна карикатура се заснова стилски на реалистичното претставување, што значи меѓу другото дека настојува да биде постигната сличност со оригиналот и тоа не само во цртите на лицето туку и во карактеристичното однесување, често пати врзано за професионалната дејност на моделот. За да постигне поцелосно претставување авторот користи реквизити и разни други атрибути за да нема дилема околу тоа со која професија се занимава личноста, дури ја определува и карактеристичната епизода од некоја телевизиска серија, настан, појава итн. Андонов опишува, користи наративни знаци но само во строга функција со основниот карикатурален приод: телото е значително помало во однос на главата, а деформациите ја следат логиката на реалистичното претставување - со одмерено зголемување на некој дел од главата и телото. Од една страна се наоѓаат делата во кои е остварено успешно поврзување на сите делови на портретната композиција, а од друга страна оние творби во кои постои извесна невешто спроведена диспропорција и поврзаност на изразот, со неприродни емфатични гестови и слично. Според успешното спојување на сличноста, карактеристичната појавност и движење, како и облежјата на одделниот професионален ангажман и улога (театарска, телевизиска итн.) би ги издвоил портретните карикатури на Ванчо Петрушевски, Ѓорѓи Колозов, Александар Цамбазов, Пепи Бафтировски, Блага Петреска, Јонче Јосифовски, Зоран Михајлов и други.

*Никола АНЃЕЛКОСКИ* е графичар по образование, но карикатурист по вокација и професионално определување. Како вработен во ревијата "Остен" тој објави повеќе портретни карикатури на познати личности од нашиот општествен и политички живот. Тоа се карикатурални претстави на оддлени личности, но и на две и повеќе личности кои се поставени во определен социјален и идеолошки контекст. Тој го фокусира своето внимание на ликот, во некој карактеристичен израз, но најчесто со атрибути кои ја определуваат личноста на моделот, нејзината професија, дејствување

итн. Ангелкоски негува чист линеарен цртеж со реалистични белези, потоа нервозен барокно-експресивен цртеж, како и цртеж со класична цртачка моделација. Тој користи фотографија, а има можност да ги посматра своите модели и "во живо", или преку медиумите. Деформациите се изведени вешто и ја задржуваат препознатливоста на портретираната личност, како што е тоа уште поуверливо во реалистички оформените портретни карикатури. Карактеристично остварување во духот на првиот период е архиепископот "Господин-Господин Михаил", а на другиот "Васко Ташковски" и "Томислав Чокревски". Тие се реализирани со експресивни линии кои имаат различна густина и различна степен на обработеност. Деформациите на ликовите го следат ритмот на создавање на деловите во целината. Претставници на третиот период се портретните карикатури на Горан Стефановски, Владо Јоциќ, Ане Василевски и други во кои покрај забележливата реалистичност во претставувањето делуваат и пренагласените, неприродно издолжени делови на лицето - тоа е најчесто носот, брадата итн.

Никола Ангелкоски е автор на книгата портретни карикатури, наречена "Албум" од 1991 година.

Фотореализмот во третирањето на портретната карикатура, повторно според формулата - мало тело и голема глава, го застапуваат *Александар ЕРМИЛОВ* (кој ги вбројува своите поединечни и групни портрети на личности од културата и уметноста, од естрадата итн), потоа *Игњо ЈОВАНОВ*, кој има духовити решенија, *Најша СТОЈАНОВИЌ-КОСТОВСКА*, која внесува лична нота на реалистично-илустративно претставување и други. *Бранко ЈЕРМИЛОВ* го поврзува линеарниот третман со плошно положената боја, обрнувајќи поголемо внимание на извесна правилност на деформациите во секој дел на портретната карикатура (*Владимир Величковски, Современа македонска карикајџура, Осџен и Здружениеџо на карикајџурисџи на Македонија, Скопје, 1994*). *Тодџ Блажевски* е автор на серија портретни карикатури на современици (*Радован Павловски, Стојан Тарапуза и други*).

## ХVIII ГРАФИЧКИ РЕАЛИЗАЦИИ: ОД ФОТОРЕАЛИСТИЧЕН ДО АСОЦИЈАТИВЕН ПОРТРЕТ

Во графиката се следеа процесите на геометриска стилизација и редуцирање на цртите на лицето во типизираните претстави на човечкиот лик карактеристични за втората половина на педесеттите години. Подоцна во графиката среќаваме главно смирени анализи (по примерот на Пикасо) а поретко реалистични и вистински претстави. Така, значителна е разликата меѓу типизираните стилизирани ликови на *Божин БАРУТОВСКИ* и графиката "Што прикажува баба Гина" (1979, ситопечат) од *Косиџдин ТАНЧЕВ-ДИНКА*. Во ова дело користена е фотографија, во автопортретна претстава, комбинирана со "цитирање" на детаљ од ренесансната слика. Инаку, тој е познат како автор на серија портрети на пријатели и блиски, изработени во стилот кој е близок на сликарскиот фотореализам.

*Виолетта ЧАУЛЕ* оствари друг циклус дела кој се занимава со проблемот на портретот е изработен во техника на цртеж и на сито-печат. Во 1983 година настанаа два цртежа како портретни композиции во кои доаѓа до израз фотореалистичкиот третман на фигурите и предметите и необичните содржини. Така, во цртежот (туш и молив) "Јас Чауле" (1983) уметничката од двете страни на средишната столица го поставила истоветниот автопортрет во исправена фигура, а на подот и столицата се претставени гулаби. Во температа "Еден човек, една жена, едно дете" (1983) уметничката продолжува да истражува со распоредување на фигури во просторот. Сега тоа се портретите на сопругот Предраг, ќерката Сирма и самата уметничка, кои стојат, кои се седнати и удвоени. На таквата необична "сцена" ѝ е дадена патина на стара фотографија со нивната втопеност во придушена светлина. Во делото "Ателје" (1984), изработено во ситопечат, уметничката се претставила во лев профил облечена во бело и со

кломпи пред штафелајот. На таблата е поставен цртеж на седнат акт одзади (можеби автопортрет). Од левата страна накосо се поставени фигури меѓу кои и дете (веројатно Сирма) кое трча кон гледачот.

Меѓу поновите настојувања ги наведувам: аналитичките и типизирани портретни претстави во делата на *Томислав КРМОВ* (Портрет I и II од 1982, литографија), *Димитар КОЧЕВСКИ-МИЧО* (Портрет, 1980, ситопечат), *Илинка ГЛИГОРОВА-СУЗА* (Портрет, 1984, ситопечат), *Лидија ВУИСИЌ* (Портрет I и II, 1987, линорез), *Мирко ВУИСИЌ* (Портрет, 1991, акватинта) и други. *Димитар МАЛИДАНОВ* изработи симболична портретна претстава ("Портрет Р", 1980, акватинта и верни му), но и еден "Автопортрет" (1979, комбинирана техника), претставувајќи го својот стегнат лик, реалистично и од долна визура - за да му обезбеди извесна експресивност. Ликот е изделен на едноставна позадина со сина тонска градација.

## XIX ПОРТРЕТНА ФОТОГРАФИЈА

Со развитокот на фотографијата кон половината на XIX век падна цената на сликарскиот портрет, а со тоа се намалило неговото побарување. Професионалното занимавање со портрет се намалило и едно време се сметаше дека околу 1900-та година, всушност, златното време на сликањето портрет практично помина. Меѓутоа времето покажа, особено уметничката практика дека сликарството и фотографијата не можат да си пречат меѓу себе, туку напротив дека остварија креативен дијалог збогатувајќи ги специфичните изразни можности со нови елементи. Фотографијата се осамостои и прерасна во автентичен медиум, меѓу другото и за уметничко изразување. Можностите на фотографијата да го регистрира движењето, инаку незабележливо со око, непосредно влијаеше на развиток на портретниот жанр. Можноста на дводимензионална површина да се регистрира човечкиот лик за најкратко можно време значеше доловување на нови елементи од интимниот психолошки живот на личноста. Во фотографијата беа внесени важечките естетски принципи во областа на сликарството или графичката уметност. Фотографското уметничко дело покрај извесните класични определувања стремеше и кон остварување нова изразност, пред сè низ можноста да го забележи движењето и да сугерира просторност.

Фотографиите, по навика, ги сметаме реалистични но тоа се разбира не е сосем така. Имено, фотографот регистрира фактички дел од стварноста, на пример портретот, но од призма на еден индивидуален поглед и подготовка. И во фотографијата, како и во сликарството, се соединуваат објективноста со имагинарното, меѓутоа фотографијата ја гледаме како медиум во кој се остварува карактеристичната "суштествена објективност".

Во Македонија, во меѓувоенниот период работеле како занаетчици повеќе фотографи. Нивната работа имала практични цели, но токму

вештината и желбата да го регистрираат портретот на некој современик овозможиле да се реализираат и добри остварувања. Меѓу нив има и анонимни мајстори занаетчии. Сепак, во рамките на овој труд ќе укажам само на неколку автори.

*Благоја ДРНКОВ* е меѓу најстарите фотографии кој се афирмираше како визуелен хроничар на својата земја, групирајќи ги своите интересирања во неколку тематски целини: Деца, човек, земја и труд; Луѓе, обичаи и градба; Камен, земја и дрво; Судбини; Импресии. Тој го документира секој занимлив податок и појава, во живо и непосредно. Во рамките на неговите роднокрајни или фолклорни теми се најде и портретот, оној на анонимниот селанец, на некое дете во игра и така натаму. Оттука неговите портрети треба да ги гледаме како типични претставници на еден народ, време и средина; типичниот, социјалниот мотив има пресудна улога за тој документарен приод "во живо" што беше тесно поврзано со барањата и можностите во една неразвиена средина. Така ќе го претстават нашиот автор и во Интернационалната енциклопедија на фотографии од 1839 - до денес (*Encyclopédie internationale des photographes de 1839 - à nos jours, A-K, Michèle Auer camera obscura, CH-1249, Herman, Switzerland*). Определбата на Благоја Дрнков ќе биде прецизно означена: "И првиот контакт со творештвото на Благоја Дрнков ја открива неговата приврзаност кон антропоцентризмот, имено во неговите фотографии примарно место зазема човекот, независно од тоа дали ја култивира природата, или го оплеменува металот, го длаби дрвото, или е исправен под небото, носејќи ја со себе метафизичката загатка." Потоа забележано е: "За разлика од неговите колеги од загребскиот круг на Тошо Дабац, Дрнков не е преокупиран со студирање на експресијата и нејзините манифестации на лицата во крупен план. Кај него човекот опстојува и се надраснува во поширокиот амбиент, во глобалната комуникација со природата, со трудот, со луѓето и предметите околу него" (*Цвешан Грозданов, Благоја Дрнков, Фошо монографија, Друштво на ликовниџе уметници за применетиа уметности во Македонија, 1975, Скопје*).

*Живко ЈАНЕВСКИ* кој работи лајф фотографија поретко се задржувал на портретот. Меѓутоа, во портретот "Сликар" од 1964 година, изработен за време на неговиот престој во Белград, покажува сигурно чувство за композирање и издвојување на психолошките белези на личноста (објавено во каталогош "Фотографија код Срба", 1839-1989, Београд, Галерија САНУ, 1991).

*Марин ДИМЕСКИ-ДИМЕС* негува лајф-фотографија и направи заокружен напор на фотографскиот портрет да му приопшти психолошки белези. Во последните дваесетина години тој создаде галерија на портрети на современици, како и на своите најблиски. Фотографирајќи дела од ликовната уметност, тој почна да изработува и портрети на македонските уметници, пред сè за да бидат објавени во каталозите на нивните самостојни изложби. Низ повеќегодишната практика созреваа и сознанијата за уметничкиот портрет во фотографијата. Димес сите личности што ги фотографирал добро ги познава, барем што се однесува до македонските личности од разни сфери на дејствување: од политичкиот, научниот и културниот живот. Тој ја избира личноста, ја наоѓа или самиот ја поставува во определен амбиент, внимателно бирајќи го аголот и поставеноста на фигурата, елементите што ја опкружуваат и особено распоредот на светло-темното. Димес во редица портрети покажа вештина на доловување на карактеристичната поставеност и изразност на моделот, во неговото крупно кадрирање и акцентирање на "телесната арабеска" во просторот на фотографијата (која е дводимензионална). Со доближување на ликот тој станува крупен и го зафаќа поголемиот дел од просторот на фотографијата. Тоа значи воедно обид да се "фати она есенцијалното" (Сузан Зонтаг), низ доближените црти на лицето да се допре до индивидуалната енигма. Затоа, овие дела можеме да ги разбереме како "автентично присуство на индивидуата". Димес негува "буквално пресликување", тој сака да го опоредели социјалниот статус на моделот, но и елементите на "психолошката состојба". Неговите портрети претставуваат промислено

запирање на еден миг од опстојувањето на личноста што сепак не може да претставува "временска изразност" или пак соединување на повеќе мигови во претставениот портрет, како што тоа станува повозможно во сликарството итн. Фотографиите "Старец" и "Изронување од детството" од 1972 година се претстави на сиромашни но психолошки богати лица. Детскиот лик е природен и искрен, тој не поседува самосвест на еден возрасен човек (објавена фотографија во каталогот *Teme i funkcije medija fotografije, Muzej savremene umetnosti, Beograd, jul-avgust, 1979; Vladimir Veličkovski, Fotografije Marina Dimeskog, Fotokino revija, 5, Beograd, 1979*).

Во поновите дела Димес своите доближени ликови ги поставува на празна едноставна позадина со што вниманието е целосно свртено на претставената личност. Секако Димес, како што е забележано, "применува и неколку подготвителни операции. После доста вообичаеното 'емотивно опуштање' на моделот и изработката на серија претходни-проверителни снимки, тој ја создава својата концепција за карактеристиките на неговата личност. Димески најчесто изработува и цртачка скица-кроки на моделот и најповолна композициона шема за него" (*Д-р Борис Пејковски, Поретрејој во фотјографиијте на Марин Димески, Кајалоџ, Уметничка галерија, 27 септември - 18 октомври 1990, Скопје*; за изложбата пишувале Бојан Иванов, Златко Теодосиевски и Владимир Величковски).

Тоа е единствената изложба на портрети кај нас, што како податок и според достигнатите вредности заслужува сериозно внимание (Рубенс Корубин, 1982, Родољуб Анастасов, 1983, Виктор Аќимовиќ, 1984, Митко Манев, 1985, Бранко Варошлија, 1985, Танас Луловски, 1987, Петар Хаџи Бошков, 1988 и други). Таа отвора нови прашања на релација портрет во фотографијата и портрет во ликовната уметност (сликарската светло-темна моделација, релацијата меѓу фотографскиот реализам во сликарството и реализмот во фотографијата, фотографијата и филмот - споредба на пример со последователната моделација, на "временската изразност" на кадрите од филмот Жан Дарк итн.).

## XX ИНТИМНА ТВОРЕЧКА ЛАБОРАТОРИЈА

### 1. Јас - модел на други уметници

Портретирање на еден модел во различни периоди на животот и од различни уметници може да донесе мошне различни резултати. Всушност, секој од направените портрети е сличен на различен начин со моделот: објективизацијата одела заедно со личниот удел на уметникот во оформување на портретот. За време на позирањето, до кое доаѓало на спонтан начин, се водел разговор за да се постигне поуверлив резултат што значи избегнување на крајностите во претставувањето, без правење концесии на сличноста или степенот на личниот удел на уметникот. Притоа, авторите остануваа доследни на своите ликовни определувања и сфаќања, на препознатливиот ликовен манир. Уметниците пронашле спој на суштествените аспекти од кои се создава вистинскиот портрет: ги поставиле во кореспонденција надворешниот и внатрешниот лик на моделот, не запоставувајќи ја "чисто уметничката" задача во неговото креирање. Позирањето траеше не повеќе од две до три сеанси не само затоа што се работи за вешти уметници кои умеат брзо да ги реализираат своите замисли туку и заради тоа што добро го познаваат моделот. Хронолошки погледнато прво доаѓа цртежот студија изработена во рамките на наставата по предметот "цртање портрет" на Вишата педагошка школа во Скопје. Автор е Сузана Зафирова а професор беше Димитар Кондовски. За три "седења" од по 3-4 часа настана портрет кој се карактеризира со коректна реализација, што опфаќа "стегнат" цртеж кој се потпира на грижливо исцртаните детали. Потоа, во 1987 година настана портретот од скулпторот Илија Ациевски: авторот во рамките на замислата да изработи серија портрети на познати современици го измоделира и мојот портрет. Од една можеби малку поголема дистанца од вообичаено настануваше портретот:

уметникот ја постави глинената маса на вајарското колце и постепено со енергични потези на рацете ги сечеше и израмнуваше грубите форми и плоштини. Потоа, како што се доближуваше до карактеристичните црти на ликот тој уште потемпераментно, со доближување и оддалечување од глинената маса, ги вообличуваше деталите. Тој одземаше и додаваше, притискаше и мазнеше - работеше со прстите но и со вајарското ноже. Забележлива беше уметниковата грижа да го извлече карактеристичното и карактерните особини на ликот преку верност на реалистичките црти, но исто така со нему својствениот обид за експресивно вообличување во кое се чувствуваше личниот удел на уметникот. Во наредната 1988 година Симонида Филипова го наслика мојот портрет во нејзиниот карактеристичен манир на широки потези, разлевања и колористичка слобода. Симонида работи на изглед смирено но остварува жива, темпераментно изведена слика во која ги поврзува својата смисла за препознатливост на моделот и личен ракопис во сликарското вообличување. Таа не му робува на детализираниот опис туку со една ноншаланција и со сигурност ги набележува неопходните и карактеристични детали за да му се препушти на широкиот замав на вообличување. Така, портретот беше насликан во брановидни линии и површини кој доби, во ритам на широка обработка, извесна пораширена форма на ликот кој во природна визура има повеќе триаголна форма. Симонида работеше директно со маслени бои.

Родољуб Анастасов во 1990 година го наслика портретот "Владимир Величковски и Ван Гог"; тој ме постави да седнам, во природна положба од својата лева страна, блиску и на дневна светлина која создаваше мека моделација. Во првиот ден уметникот ја постави линеарната конструкција на главата кон средина на горниот дел на белата хартија. Во наредните два дена постепено и трпеливо цртежот (моливи и креди во боја) почна да се оформува со исполнување на дел по дел, од горе надолу. Анастасов со карактеристичното држење на еден уметник при работа, со зафрлање на главата, стиснување на усните и подзамижување на очите, мошне

концентрирано го исцртуваше секој детаљ и површина, секој соседен дел на структурата на ликот, почнувајќи од десното око, дел од носот и така натаму. Посебно внимание тој обрнуваше на сенките и суптилните преоди на цртачките валери и меѓусебната условеност на деловите. По начинот на движење на раката, шуштењето на потезите врз хартијата, молчењето или повремениот разговор можеа да се насетат разликите во повлекувањето на кратки или долги потези, совладување на некој детаљ или поголеми површини, моментите на концентрација кога се дефинираа суштествените делови и аспекти на портретот, од оние кога со извежбан манир оформуваше некој дел на цртежот. Уметникот со куси или долги цртички, групирани во густы шрафирани површини, дообработуваше некој дел или цели површини, користејќи и благи преоди во техниката сфумато добиени со притиснување на дланката врз хартијата. Од една страна, тоа беше своевидно цизелирање на ликот со прецизно исцртување на секој детаљ и наедно воочливо настојување низ таквата постапка да се допре и вообличи таинственото и недофатливото - душата на портретираниот лик. Уметникот ја подвлече напнатоста на челото која логично се пренесува и на другите делови на лицето - усните, очите, вратот, а потоа и во целото тело поставено во малку закосена положба кон лево. Всушност, левата рака, во која се ставени наочарите, потпрена на столицата и го прави малото наведнување. Во текот на работата уметникот ја регистрираше положбата на десната нога - таа е поткрената и потпрена на левата нога кои се затскриени од долната линија на цртежот. Десната рака остана "да виси" на коленото и се почувствува потреба и во неа нешто да се стави. Во текот на позирањето стана збор за Ван Гог, чие дело и обајцата го цениме и сакаме, и се дојде до идејата во десната рака да се стави малку свиткан примерок на книгата за Ван Гог. Тоа му даде друга содржина на портретот, врамнотеженост на композицијата и жив акцент на целата композиција. Моќта на перцепирање на визуелните сензации, концентрирањето на психолошките аспекти на портретот и мајсторската изведба, прецизноста во деталите и

материјализацијата на елементите го прават овој портрет значајно остварување на уметникот. Силата во поставувањето на главата и телото, уверливата моделација на релјефот на ликот поставен на едноставна но нијансирана црвенкасто-жолтеникава позадина соодветствува на психолошката пренапрегнатост на портретот во што секако свој креативен удел има и уметникот. Ова досега е најамбициозно изработен портрет.

Веднаш потоа, во 1991 година Новица Трајковски (студент на Родољуб Анастасов) го изработи мојот портрет во неговото мало ателје во "Топанско поле" во Скопје. Новица работеше директно со боја, со мало четче седнат на малку пониско столче, поблиску до моделот. Неговото исликување на цртите на ликот беше без подготовка, опуштено и со манир на вешта рака пред која како да не постоеја проблеми. Мојот лик беше "пресликан" на платно, со конкретни белези на цртите на лицето и облеката, додека едноставната позадина, во зеленкаст тон, беше слободно избрана. Сликаторот користеше потемни тонови на инкарнатот на лицето истакнувајќи ја збунетоста, апатичноста и измачениот израз на ликот. Тоа воедно значи дека сликаторот прецизно го забележал тоа што го гледа, и дека успешно го спровел својот метод на објективизирана декрипција која остава извесен мал простор за лична интервенција на "состојбата во мигот".

Портретот од Томо Шијак, изработен во 1994 година е извонреден пример на брза перцепција и брза реализација. За неполни десет минути сликаторот со мошне темпераментни отсечни движења пред платното го оформи ликот во елипсоидна форма во редуциран, сиво-црвеникав-кафеав колорит. Сигурните бравурозни потези го оформија ликот кој е малку зафрлен наназад во едно каприциозно движење карактеристично за момент на "водење разговор". Деликатно се насликани усните кои изразуваат сомнеж и надменост, низ зголемените наочари (во однос на ликот) одвај пробива сјајот на очите кои ја "чуваат својата тајна". Ликот е моделиран со широки потези ретка боја, со повремени разлевања или бришења со дланката и поставување посилни линии и акценти на вистинските места. Со

неколку потези ретка боја се назначени и геометриските координати, линии кои формираат накривен правоаголник кој е отворен во горниот дел како "рамка" во која се развива сугерираното контрапунктно движење на главата. Резигнираноста и сомнежот во изразот на ликот добива извесна маниристична елеганција.

Портретот од 1997 година е од Милош Коџоман кој успеа за две позирања од неполни два часа да го наслика мојот лик во лев профил. Нагласена е смирената контура на ликот кој се издвојува на поживо насликана позадина, со потенцирање на замисленоста и тивката резигнација. Наочарите се наоѓаат во левата рака додека десната е доловена во момент на прелистување на книгата пред моделот. Се чувствува кратковидноста во погледот на моделот, кој без наочари не е така жив и со директен поглед. Се работи за уште едно регистрирање на душевната состојба на моделот, за вештата рака на сликар кој зад себе има направено многубројни портрети.

Коле Манев имаше намера да го изработи мојот портрет пред неколку години, во време кога ја подготвуваше својата најнова изложба во МАНУ во Скопје. До реализација на портретот дојде во месец јуни 1997 година. Манев избра мал формат (на такви формати ги слика и своите автопортрети) платно кое прво беше премачкано со еден густ слој темно црвена боја. Ме седна на еден постамент од неговата лева страна и почна да слика директно со боја (претходно измешана на палетата со темно зелени, сини и кафеави бои кои заедно со белата, жолтата и оранжовата даваат некои сиви маслинести стемнети нијанси), со една сигурност и подготвеност. За него не беше проблем за краткото позирање првиот пат да ја долови физиономската точност на моделот, напротив тоа го направи речиси nonchalantно разговарајќи со мене, на телефон и слично. Следеа сеанси кога тој на сувиот претходен слој сликаше со нов слој боја определувајќи ги внимателно доминантните површини и делови на портретот. Ликот ја губеше сличноста со моделот, но добиваше во пиктуралната слоевитост и густина, во темното зрачење на бојата од долните слоеви. Третата и четвртата сеанса, меѓу кои

се паузираше по неколку дена, поминаа во уточнување на деталите и наслојување на бојата во тенки намази. Најмногу беше обработен делот на челото и околу очите, но со незавршени партии на портретот. Се појавуваше придушена суптилна светлина во позадината, но незавршена. Всушност, Манев најголемо внимание обрнува на точното исцртување на цртите на лицето кое треба да биде основа-простор во кој се наоѓа вистинскиот изглед и карактер на моделот. Со уточнување и хроматското проткајување во придушено осветлени партии погледот почна да се оформува во неговата физиономија и во пиктуралната материја. Уметникот длаби во рамките на точно исцртаната физиономија, тој смета дека изразноста на портретот се наоѓа во карактерот на челото, во цртите на лицето, во површините околу очите и усните, и дека од нив се формира изразноста на очите, усните и ликот во целост.

Во наредните неколку сеанси авторот со положување на пиктуралните слоеви ја оформуваше тонската идентификација заедно со визуелната дескрипција и карактерна изразност на ликот. Општиот тон е стемнет, со потенцирање на меланхоличното расположение, дури и безнадежност или трагизам во изразот.

## 2. Моите сликарски искуства

На крајот сакам да проговорам за некои мои искуства во изработката портрети и автопортрети. Интересот за оваа тема се појави многу рано, особено во текот на средното образование и во неколкуте години по 1968 година, кога во неможност да ги продолжам студиите на белградската Академија за ликовни уметности се вратив во Скопје. Во деведесеттите години, повторно во период на внатрешни превривања насликав неколку автопортрети. Сочувани се повеќе цртежи, скици и студии на портрети и фигури на луѓе од најблиската околина: моделите не ми позираа туку ги цртав од страна, крадешкум во нивните спонтани опстановки и движења. Тоа беа луѓе кои доаѓаа на гости (кај нас во "Дебар маало") во дворот или

во малата кујна. Некои од нив добро ги познавав и затоа можев подобро да го нацртам нивното карактеристично држење, црти на лицето и карактерот. Употребував чиста линија и брзи потези за да можам да го искористам краткото седење на моделот, кој не знаеше дека го цртам. Најмногу портрети, од најмал до стандарден формат (ученички блок) изработив на дедо ми Атанас-Танче Петровски, и тоа во најразлични ситуации - кога разговараше живо и притоа ги вртеше бројаниците, кога дремнуваше на столот, кога играше карти во дворот. При самото цртање, или регистрирање на реалистичките црти на ликот, се појавуваше спонтано желба за експресивно вообличување што се огледаше во разбрануваните линии, во определените деформации кои сепак не одеа предалеку. Оправдување за тоа наоѓав во творештвото на Ван Гог, Мунк, Кокошка, Руо и други, чии репродукции можев да ги видам во тогаш ретките книги од историја на уметноста (особено првото издание на "Историја на уметноста" од Џонсон), од странски календари со добри репродукции. Оттука во моите цртежи се појавуваат карактеристичните знакови од творештвото на некој од спомнатите уметници.

Во периодот од 1970 до 1973 година настана серија од седум автопортрети изработени во маслена техника на платно, како и неколку пастели. Тие се различни во приодот (поставеност на моделот и сликарскиот третман), а ги поврзува токму експресивноста во изразот, што подразбира интензивен колорит (жолто, црвено, зелено, бело) и вознемирено нанесување на потезите, извесни пренагласувања во бојата и формата. Си бев најблизок модел, преку кој можев без посебна подготовка непосредно да ја изразам својата вознемиреност и тегобно чувствување, својата желба да порачам нешто и да комуницирам со некого. На платното регистрирав различни расположенија, но сите со еден повишен тембр. Сакав да го доловам моментното расположение, сите карактеристични модификации на својот лик. Се гледав секогаш во огледало, но за кратко време ги набележував основните црти на ликот, што веќе порано ги бев совладал.

Веднаш потоа следеше пренесување на "внатрешните бранувања" повеќе отколку што ме интересираше одразот на ликот во огледалото. Едноставно значително посилна беше потребата да ги доловам внатрешните треперења на душата отколку да изработам објективизирана претстава на својот лик. Секако, за одреден број автопортрети може да се каже дека поседуваат сличност со моделот, физичка но уште повеќе духовна. Ликот е најчесто насликан во светли тонови, со импресионистичка, поентилистичка или експресионистичка техника, и во него како да е сместен внатрешен извор на светлина. Позадината е темна, но исто така е решавана и во посветли тонови за да го засилам треперењето на сликата, да го потенцирам "внатрешниот оган" на ликот. Во зависност од визурата се читаат различни расположенија или состојби: кога ликот е претставен во строг ан-фас тоа би значело желба за директно обраќање на гледачот, кога е насликан во лев полупрофил тогаш е понагласена интроспекцијата, самоанализата, некаков сомнеж во изразот. Таквата растрепереност на лицето, со точкести или кратки потези боени петна, се должи и на чувството на јадеж предизвикан од екземот кој ми се појавуваше во почетокот на пролет или есен во вид на пликови по целото лице и рацете. На едниот автопортрет, во лев полупрофил, очите и усните се претставени со еден потез, како и рацете во кои е набележана формата на сликарска четка. Позадината е вознемирена со жолти хоризонтално поставени кратки потези врз темна зеленкасто-сина основа. На друг автопортрет е нагласена ранливоста на душата, или меланхоличноста во изразот; тој е претставен во фигура - голо тело сместено во широка "барокна" столица и со раце кои како да се опираат на формата на тапан поставен во десниот долен агол на сликата.

Во 1994 и 1995 година настанаа четири автопортрети изработени во пастел и комбинација со маслени бои. Во нив се зголемила внатрешната вознемиреност што се огледа во скратување на горниот дел на лицето, или во неговото појавување во делови, со ужаснат поглед и растревоженост што го обзема телото.

## ЗАВРШНИ РАЗГЛЕДУВАЊА

1.

Овој труд го заснова првиот обид да се даде историски преглед на македонскиот портрет во XX век, да се класифицира материјата според стилските карактеристики и ликовно-естетски особености, да се повлечат определени вредносни линии и карактеристики на овој уметнички жанр согледан како еден социјален и културен феномен.

Во најраните периоди, но и до поново време индивидуалниот портрет се засновал на репродуцирање на цртите на моделот кој може да се идентификува. Направен е обид да се примени во случај на портретот (кој денес го согледуваме во проширено значење) соодветна современа интерпретација на феномените на македонскиот портрет на XX век. Тоа ги опфаќа методите и вреднувањето на историјата на уметноста и ликовната критика, достигнувањата на современата естетика, искуствата на социологијата и психологијата. Создадена е богата историја на светскиот портрет, што е проследувана со историски, теоретски и критички обработки и толкувања кои беа корисни во конципирањето на овој труд. Портретот претставува "огледало на културата" и во него се огледа експресијата на моќите инкарнирани во човекот; тој има различна функција во одделни општествени уредувања и политички системи (инструмент на религиозна или политичка пропаганда) но секогаш бил средство да се сочува живоста или да се идеализира споменот на едно лице. Уметноста на портретот еволуираше во пластичните искуства и решенија, во однос на концепцијата што се создава во определени периоди и ја опфаќа улогата на сликата и на индивидуата во определена средина.

По искуствата на реализмот, на импресионистите, на експресионистите и фовистите, на кубизмот и на апстракцијата се прошири

дефиницијата на портретот како жанр - како "повикување на извесни аспекти на едно посебно човечко суштество, видено од страна на друг" (*Encyclopaedia Britannica, Volume 18, The University of Chicago, 1949*). Меѓутоа, и оваа дефиниција се покажа претесна ако се земат предвид современите тенденции во портретниот жанр, соодветно и на македонскиот портрет. Погледнато во сета своја разновидност современиот портрет поттикнува нови прашања кои не наоѓаат секогаш добри одговори. Така, во современата уметничка практика има примери на остварувања кои се нарекуваат "портрет", "глава" или "лик" и коишто не претставуваат "верна слика на моделот" туку говорат со посредниот јазик на определен "асамблаж на знаци" (*Galienne et Pierre Francastel, Le protrait, Hachette, 1969, Paris*). Портретниот жанр се вбројува во јазолните проблеми што ги поставува фигурацијата, било стара или нова. Но, во секој случај, "ако темата ја затемнува формата решението ќе биде криво. Или, подобро кажано, нема солуција, зошто уметноста егзистира само во она кое ја надминува идентификацијата со сижето, тоа постои само во квалитетите на пиктуралната или скулптуралната креација" (*Joseph-Emile Muller "L'art et non art", Aimery Somogy, 1970, Paris*).

Анатомски верното претставување на моделот е своевидна конвенција, како што исто така организирањето на линиите, боите, формите и масите во едно дело подразбира извесна конвенција на кои духот им ја дава смислата. Ели Фор забележува дека "ни за едно од тие средства немаме право да тврдиме дека поверно од другите ја изразува стварноста - дури ни тогаш ако го усвоиме мислењето дека претставувањето на стварноста е дел на уметноста" (*Elie Faure, Povijest umjetnosti, Duh oblika, Naprijed, 1959, Zagreb*). Ниту во портретот надворешната сличност, постигната со постапка на сликарски *trompe l'oeil*, не може да биде основен туку само еден можен вистински критериум на уметничкото дело.

Во последните стотина години, од крајот на XIX и во текот на овој век можат да се следат одделни периоди со определени стилски белези но пред

сé лични развојни приоди и комплекси како прилагодување на портретните барања (како жанр и на општествената средина) и поретко како целосно определување за портретот. Во овој период можат да се определат мошне прочистени приоди и високи достигнуања на одделни творци, како и групации кои се составени од автори со слични сфаќања и формални концепции создадени дури и во различни временски периоди. Се работи за повеќе уметнички генерации со плуралистички сфаќања и со аналитичен дух кој нашол поттици во историјата како и во нашето време. Сепак, поголемиот број автори се задржува на реализмот во неговите различни варијанти и индивидуални осмислувања, а помал дел експериментира со посовремени средства и приоди во кои нагласката паѓа повеќе на пластичната структура и конципираност отколку на видливите, миметички осмислени атрибути на портретната реализација. Разновидноста на интерпретациите на оваа тема, на приодите и вредностите се поврзани главно со "уметноста на континуитетот", или со традицијата на портретната уметност во некои класични, како и модерни варијанти. Синтеза на современи факти и занимавање со чисто пластични проблеми, како и со изведување на одделни еkleктички осмислени остварувања со концептуалистички и асоцијативни, некаде симболични значења понуди група автори кои делуваат од почетокот на седумдесеттите години до денес. Токму тие дела ги актуелизираат прашањата за границите на портретниот жанр, за неговото место во конкретната општествена средина. Тоа се прашања за социологија на уметноста, за специфични истражувања. Меѓутоа, она што е јасно е ставањето на уметникот во функција на потенцијалниот нарачател, кои со својата финансиска моќ и вкус непосредно делуваат на создавањето на портретното дело. Тоа е деликатна интеракција во која се сретнуваат двата интереса: едниот добива портрет според својот вкус, а другиот средства да може да продолжи да работи, најчесто на другата линија од двојниот колосек - на она што го нарекуваме слободно и авторско творештво. На тој начин добивме голем број уметници кои создаваат мал број уметнички дела,

барем што се однесува до портретниот жанр. Уметникот наоѓа побуда во животот, но воспоставува релација и со публиката за која треба да создава дела со намена или без намена.

Институцијата на нарачка доживеа извесни промени, впрочем државната и приватната нарачка секогаш биле мотивирани од определени политички и пропагандни цели. Од друга страна нарачката за портретистот е вечна неопходност, и оттука овој "браќ од сметка" се покажал повеќе или помалку среќен во однос на уметничкиот резултат. Државата, преку соодветните институции (музеи, претпријатија, друштва и асоцијации итн.) нарачувала портрети на историски личности, на видни преставници на политиката и на културата изразувајќи ја на тој начин својата идеолошка определеност. Уметникот поставен во таква функција требал да се раководи во својата работа од волјата и желбата на нарачателот. Затоа неговите дела поседуваат некаква строга свеченост, забележлива наместеност од параден тип, тие се идеализирани за јавноста, во една крута речиси скаменета поза. Работата по фотографија само го зајакнува тој впечаток. Таквиот славенички, апологетски реализам има само пропагандна целисходност, се задоволува со веристичко претставување на "фиктивните реалности" (*Карел Тајге, О уметноста и реализму, во книгата "О реализму", 1984, Београд*).

Плеханов го истакнуваше утилитарниот, односно социолошки аспект кога пишуваше дека "сите човечки дела мораат да служат за корист на човекот ако сакаме да не бидат празна и взалудна работа". Уметникот може да најде поддршка за својот портрет во општествената средина, кај институции и поединци, но секогаш се поставува прашањето на малограѓанинот (во кој, според Маркс, е овоплотена противречноста) за елитниот слој, публиката која може да се прилагодува кон уметничката традиција но и да диктира свој вкус или мода. И двете страни (условно и грубо поделени) сакаат да остварат некоја своја потреба, вкус, односно интерес, или статус во определена средина. Живееме во средина која сака да се информира, но која создава еден "особен еклектицизам" во животот и

културата. Уметникот тежнее да го оствари својот "уметнички идеал", но исто така се наоѓа принуден да ги задоволи барањата на една нарачка, чувствувајќи и во двата случаја морална и ако сакаме граѓанска обврска спрема средината. Плурализмот на уметнички настојувања и стремежот за нови сознанија и тежнеење да се создаде "повеќе интелигенција" отвора можности за ублажување на расчекорот меѓу тоа што уметникот го создава како свој идеал (искрено) и она што е повладување или додворување за остварување паричен интерес, што често значи опстанок.

На самиот уметник останува да избере или да се определи: да го задржи или не својот став и определување, да го одржи својот човечки и уметнички интегритет или не. Тоа е морално прашање на еден уметник чија искрена намера во суштина е да се избори за својот став и за уметничка вредност на својата работа.

## 2.

За современиот македонски портрет може да се предложи една ориентациона периодизациска шема земајќи ги предвид жанровските специфичности како и основните тенденции, периодите и определувањата на уметниците.

Македонскиот портрет е претставен во клучот на уметничко-историската периодизација и на естетската типологизација со примена на методот на интерпретација на уметничката материја во портретниот жанр. Делата се толкуваат со поврзување на уметничките и вонуметничките елементи, на синхронијата и дијахронијата.

Последните македонски зографи, Димитар Андонов Папрадишки, Ѓорѓи Зографски и другите создаваат кон крајот на XIX и во почетокот на XX век. Тоа е периодот на "Новата преродба" (која опфаќа културна програма, лингвистички антиципации и литературни поетски дела), кога се појави реалистичка поетика во еден "народен вид", со извесни романтичарски белези, и портретни дела со извесна лирска суптилизација.

Беа преземени определени аспекти на реализмот како правец и метод но преведени на начин кој му одговараше на сензибилитетот и можностите на македонскиот уметник. Тие во својата работа ја користеа фотографијата и се воспостави "институцијата нарачател".

Модерната која почнуваше од крајот на дваесеттите години ги отфрли бргу закостените естетески формули на реализмот и создаде портретни дела во еден лично обоен реалистично-експресионистички дух што значеше прво вклучување на македонската уметност во блиските на тоа светски движења во уметноста (Никола Мартиноски, Лазар Личеноски, Вангел Коџоман и други). Во тој период, помеѓу двете светски војни, беше во знакот на социјалниот реализам што најде свој одраз и во портретното творештво на македонските уметници. Во исто време низ Македонија работеа повеќе самоуки сликари (особено концентрирани во Прилеп) кои дадоа интересни реалистички и експресионистички портрети. Покрај ова отпочна и традицијата на портрет изработен во манирот на академскиот реализам (Томо Владимирски и други), како и интимистички интонираниот реализам кој во себе асимилираше елементи на импресионизмот, постимпресионизмот, фовизмот и експресионизмот (Вангел Коџоман, Димитар Пандилов, Љубомир Белогаски, Димо Тодоровски и други). Достоинствата на портретната карикатура ги бранеше Василие Поповиќ Цицо.

Наместо стилската заокруженост и единственост во периодот на "Новата преродба" во овој период се откри стилска разновидност создадена од поттиците на модерната уметност и елементите на националната традиција.

Во периодот на НОБ и Револуцијата работеа истите уметници, но се појавуваа и нови имиња (1941-1944). Тие цртаа портрети за партизанскиот печат кои имаа пропаганден карактер. Во првиот повоен период (1945-1952) продолжи тенденцијата на социјалниот реализам и краткотрајно беа воспоставени соцреалистичките норми во уметничкото творештво. Се

правеа портрети на обични луѓе, портрети кои имаа интимен карактер, но исто така забележително стана правењето портрети на познати личности од политичкиот и културниот живот на земјата, како и портрети на историски личности (од периодот на Илинден 1903 и блиската НОБ и други). За потребите на новата пропаганда (Лениновата "монументална пропаганда"), паради, конгреси и други јавни манифестации беа изработувани многубројни зголемени портрети на политичките водачи (Тито, Колишевски и други). Се основа Училиштето за применета уметност, Друштвото на ликовните уметници на Македонија, потоа Уметничката галерија, музејските и други институции во Скопје со што беше создадена основа за совладување на сложената задача - изработка на добар портрет, од интимен, официјален, или историски карактер.

Модерната уметност доби нов полет од 1952 година натаму што беше резултат на случувањата во југословенските центри, со промените и отворањето на процесот на демократизација. Без него немаше слободно да се развива една уметност со поливалентни белези. Покрај влијанијата на "Париската школа" и на рускиот реализам македонскиот уметник стана приемчив за нови импулси и сознанија од светската уметност. Академскиот реализам продолжи во нови модификации, доближувајќи се до своевидниот фотографски реализам, повеќе во смисла на делување на фотографијата, отколку на методот на фотографскиот реализам или суперреализмот како уметнички правец (Коле Манев, Ѓорѓи Даневски, Новица Трајковски и други). Продолжи тенденцијата на лирскиот интимизам во делата на првата повоена генерација, како и кај помладите автори (Ванчо Ѓорѓиевски, Ана Темкова, Рубенс Корубин и други). Се јавија примери на исповедниот психолошки портрет (Томо Шијак, Родољуб Анастасов и други), со попродабочена психолошка студија на животните судбини.

Развојните патишта, стилскиот развој на македонската уметност добиваа посложени, појасни контури. Уметничката (литературната) конфронтација реализам-модернизам, или интимизам-формализам се

претвори во превладување на модернизмот што значи на апстракцијата, или на "чистата" уметност над реализмот, што значи фигурацијата и наративност на претставувањето. Во таа смисла репрезентативното, фигуративното, портретното се стави во втор ред на уметнички вредности, ниту во близина на апстракцијата претставувана како синоним на авангардното и уметничкото. Се појави специфичен вид на "реалистичен конструктивизам" (Борко Лазески, Димитар Кондовски и други) во кои се помируваа значењата на миметичкиот и модерниот природ. Потоа се афирмираа нови форми на експресионизмот (Петар Мазев, Владимир Георгиевски, Глигор Чемерски, Илија Пенушлиски и други), на надреализмот (Спасе Куноски, Кирил Ефремов, Благоја Николовски и други) во кои ликовната транспозиција и новиот содржински контекст надвладуваа над реалистичката дескрипција. Во новите тенденции, чии носители се уметници од средната генерација и помладите автори (школувани во југословенските центри, како и на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, почнувајќи од 1980 година наваму), се сретнуваат независни и хетерогени истражувања, во кои беа внесени елементи на фотографија, документ и концептуализирање од покласичен или посовремен тип. Некои од нив се блиски до постмодернистичката поетика, онака како што се определува во теоријата - расцепканоста на духот која предизвика нови анализи, декомпонирања, фрагментирање на претставата, со вклучување на нови референтни точки на портретниот мотив.

Во делата на младите автори доаѓа до израз ироничното претставување, еkleктичниот природ, нихилистичкото расположение. Тие живеат со социјалните и уметнички проблеми на денешнината, се чувствуваат блиски до сензибилитетот на уметниците во другите краишта на светот, повеќе комуницираат и повеќе се информирани. Сепак, историското минато и непризнавањето се одразуваат, покрај универзалноста на уметничкиот јазик, на претставувањето, прифаќањето и вреднувањето на нашата уметност во светот.

3.

Сакам да укажам на две нови појави, повеќе во нивниот социјален аспект.

На 10 јули 1997 година беше извршено осветување на новата аптека "Зегин" во Скопје (во "Карпош" III). Просторот на аптеката е декориран со витражи, скулптури, мебел и слики - всушност мноштво портрети на личности од минатото и сегашноста. Авторот Ставре Аврамовски, во соработка со други сликари, изработи портрети и фигури кои по барање на сопственикот требало да претставуваат пресек на културната и политичката историја на Македонија. Фигурите се костимирани во античка или средновековна облека за да им се даде значење на портретираните современици, како на луѓе со историска важност. Авторот работел според фотографии и репродукции, копираше и зголемува, со диспропорции кои се доближуваат до карикатура но тие не се тоа. Покрај тоа, вклучена е и политичката сатира со оглед на претставените актуелни настани од политичкиот живот во поранешна Југославија итн. Сепак, главниот акцент е на портретните ликови на наши современици кои се поставени во неочекувани "сцени". Нивните ликови веднаш се препознаваат но тематската рамка на случувања во кои се поставени не изгледа соодветно артикулирана.

Во најновиот период, во кој Македонија отпочна да се изградува како демократска држава, за време на предизборната пропаганда градовите добиваа нов имиџ. Покрај графитите се појавија големи плакати со ликови на кандидати на одделни политички партии кои за кусо време добиваат нов изглед со графичките интервенции, често пати инвентивно и духовито направени, од страна на помладиот слој граѓани. Така ликот од плакатот добива нови карикатурални, добродушни но и ѓаволести белези што на свој начин сведочи за поривот на луѓето да го разубават или нагрдат лицето кое ги предизвикува во новиот урбан простор. На тој начин добивме една нова

социо-културна ситуација која претставува знак на извесно ослободување на човекот.

#### 4.

Овој труд има за цел да даде поцелосна претстава за развитокот на македонскиот портрет, низ еден историски пресек и стилски карактеристики, како пионерски зафат кој нема претензии да искаже сè за определена проблематика. Затоа, тој претставува еден вид "отворено дело" што произлегува од карактерот на темата но пред сè од фактот што се разгледува една материја која е жива и отворена, во фаза на можни промени и отворање нови патишта. Читањето на делото, во сиот негов тоталитет, може да продолжи и во иднина, како што новосоздадените дела (во уметничката практика по завршувањето на овој труд) можат не само да ја дополнат сликата туку и да корегираат извесни ставови и погледи по прашањето на одделни автори или тенденции во портретот. Изложбата "Портретот во македонската ликовна уметност на XX век" предвидена со програмата на Музејот на Македонија - Скопје за 1998 година може да биде повод за потврдување или отфрлање на определени сознанија и погледи, како и оценките искажани за одделни творби или циклуси остварувања, но исто така и да предизвика нови проучувања на тема современиот портрет.

#### *Кое е месџото и функцијата на портретот во Македонија?*

Погледнато од аспект на уметничкиот развиток на овој специфичен жанр на фигуративната уметност може да се каже дека преку најдобрите остварувања, кои покажавме дека ги има, се остварува значајна ликовно-естетска, како и историско-културна улога и значење во нашата средина. Низ портретот можеме да говориме како за дел од општиот развиток на современата македонска уметност, тој на специфичен начин проговорува за определени историски и уметнички факти, документира определена естетичка свест како и социјално значење, укажува на потребите и вкусот на средината - фамилијарна, индивидуална и колективна. Преку портретот

можеме да добиеме определени информации или сознанија од областа на антропологијата или психологијата итн. како и да се запрашаме колку преку современиот портрет можеме да добиеме претстава за тоа "како е поставен македонскиот човек", дали можеме да кажеме нешто повеќе за себе, за својот карактер, изглед и други особини и белези.

Разновидноста на природите, но и недоволната афирмација на портретот во нашата средина зборува за потребата нешто повеќе да се направи за неговиот развоток, пред сè во смисла на организирано претставување на тематски изложби, како и на нарачување и откупување на уметнички дела од овој жанр. Доколку не се остварат барем некои од основните претпоставки за развотокот на портретот, тогаш тој лесно може да остане крајно приватна работа на уметниците, во смисла на повремени експериментирања во својот домен, потоа изработка на портрети за некоја тематска изложба во светот, или пак да се остане на една чисто утилитарна функција: изработка на портрети по нарачка што главно значи задржување на карактеристиките на еден вид граѓански, или салонски реализам. Тоа значи да се потцени своето его, да се изневери своето уметничко кредо и да се прават концесии и со тоа да се потврди двојствената природа на оваа меѓузависност. Не може да се очекува многу да се надмине "инерцијата на менталитетот", или дека "целиот свет" ќе го разбере значењето на современиот портрет. Всушност, интегрирањето на естетичката актуелност со нормите на портретната уметност никогаш не мора да биде од значење, или факт на мнозинството. Денешниот академизам, а најверојатно и утрешниот, во каква релација, или кореспонденција може да биде со досега остварената разновидност на природите, на повеќето реализми што до сега егзистираа? Како може портретот да ја оствари улогата на документ и посведочување "за себе" за следните генерации? Што е основата на еден портрет денес? Прво, да се потсетиме: денес работите се согледуваат од нов агол на една стварност проникната со делувањето на компјутерот и дигиталните цепни сметачи, од науката во нејзините развојни тенденции.

Постои едно вакво мислење, засновано на новите сознанија: "А таа наука повеќе не знае за спротивставување на ‚стварното‘ и привидното, таа знае уште единствено за ‚симулакруми‘. Таквите симулакруми не произлегоа ниту од генерација на емпириските чинители-фактите ниту се последица на рационалистички конструкции. Симулакрумиџе, наспроти дедуктивните модели веќе однапред се насочени на индустријализирана, а со тоа на општествена репродукција. Таа ја презема ‚улогата која во досега признатата методологија ја играло искуството‘. Симулакрум претставува реална основа на програмирање. Како софтвер на некој компјутер тој е ‚мерило на стварносното‘ на темел на кое роботот составно делува управувајќи сам по себе. Со таквото дејствување на компјутерот, во симулакрум спроведената конвергенција на реалното и имагинарното станува ‚општествена стварност‘" (*Dietmar Voss, Metamorfoze imaginarnoga, Quorum, br. 3, Zagreb, 1989*).

А потоа одговорот ќе го побараме и во просторот кој ги синтетизира елементите на фигура и уметничка форма, на конкретен лик, што значи постигнување сличност, не заборавајќи дека означувањето на објективното треба да биде повод за творечка трансформација во областа на портретниот жанр. Забележано е: "Колку и да е важно да се прифати дека смислата и содржината на уметничкото дело го надминува предметот на темата, не е помалку битно на предметот да му се даде значење кое му припаѓа." Изборот на темата ги одразува социјалните услови и социјалната свесност (*Ernst Fišer, O potrebi umetnosti, Minerva, Subotica, Beograd, 1966*). Со тоа можеме да се сложиме, но исто така да се потсетиме на Леонардовото: *La pittura e cosa mentale*.

**ПЕТТИ ДЕЛ**

## 1. БИОГРАФСКИ ПОДАТОЦИ ЗА УМЕТНИЦИТЕ\*

Борка АВРАМОВА

(1924, Тетово - 1993, Загреб), скулптор

Завршила Академија за ликовни уметности 1953 г. во Загреб.

Самостојно излага од 1954.

Нестор АЛЕКСИЕВ

(1877, Осој - 1969, Скопје), резбар

Традициите на резбарската Дебарска школа ги изучи во тајфата на својот дедо. Обликување на дрво усовршува во ателјеата во Париз (1911-13).

Родољуб АНАСТАСОВ

(1935, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1962 г. во Белград.

Самостојно излага од 1966.

Ѓорѓи АНГЕЛОВСКИ

(1916, Велес), скулптор

Завршил Училиште за применета уметност во Скопје.

Самостојно излага од 1961.

Никола АНГЕЛКОВСКИ

(1957 Гостивар), карикатурист

Завршил Училиште за применета уметност во Скопје.

Самостојна изложба на портретна карикатура 1997, Скопје.

Димитар АНДОНОВ ПАПРАДИШКИ

(1859, Папрадиште, Велешко- 1954, Скопје), сликар

Ја учел зографската вештина кај татко му. Ја посетува Уметничката иконографска школа во Киев (1882-83), а патувал во Света Гора итн.

Васил АЛАЧЕВ

(1950, Босилево), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности во Скопје.

Мустафа АСИМ

(1952, Скопје), сликар

Завршил Педагошка академија 1977 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1979.

Илија АЦИЕВСКИ

(1926, Струга), скулптор

Студирал на Академијата за ликовни уметности во Белград, а завршил Академија за ликовни уметности 1955 г. во Загреб.

Самостојно излага од 1965.

Газанфер БАЈРАМ

(1943, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности и постдипломски студии во Белград.

Љубомир БЕЛОГАСКИ

(1912, Делчево - 1994, Скопје), сликар

Завршил Уметничка школа 1938 г. во Белград.

Самостојно излага од 1937.

Владимир БОРОЕВИЌ

(1947, Скопје), сликар и карикатурист

Завршил Педагошка академија 1971 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1972.

Жанета ВАНГЕЛИ

(1963, Битола), сликар

Студирала на Факултетот за ликовни уметности во Скопје. Завршила Државна академија за уметност 1988 г. во Франкфурт на Мајна.

Самостојно излага од 1985.

Стеван ВАСИЛЕВСКИ

(1932, Прилеп), сликар

Завршил Педагошка академија во Скопје.

Самостојно излага од 1957.

Владимир ВЕЛИЧКОВСКИ

(1949, Скопје), сликар

Завршил Филозофски факултет - група Историја со историја на уметноста 1973 г. во Скопје. Магистрирал модерна уметност на Филозофскиот факултет 1985 г. во Белград.

Самостојно излага од 1970.

Иван ВЕЛКОВ

(1930, Врање), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1955 г. во Белград.

Самостојно излага од 1959.

Томо ВЛАДИМИРСКИ

(1904, Скопје - 1971, Скопје), сликар

Завршил Уметничка школа и Академски курс 1935 г. во Белград.  
Самостојно излага од 1937.

Мирко ВУИСИЌ

(1957, Прилеп), графичар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1984 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1976.

Димитар ГАСПАРОВ

(1938, Гевгелија), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности Прв степен.

Самостојно излага од 1960.

Владимир ГЕОРГИЕВСКИ

(1942, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1968 г. во Белград.

Самостојно излага од 1977.

Богдан ГРАБУЛОСКИ-БОНАЧОТ

(1948, Прилеп), скулптор

Завршил Академија за ликовни уметности 1980 г. во Приштина и  
постдипломски студии на Академијата за ликовни уметности 1990 г. во  
Белград.

Самостојно излага од 1985.

Јордан ГРАБУЛОСКИ-ГРАБУЛ

(1925, Прилеп - 1986, Скопје), скулпор

Завршил Академија за ликовни уметности 1952 г. во Белград. Бил член на  
МАНУ.

Самостојно излага од 1961.

Ѓорѓи ДАНЕВСКИ

(1947, Сарамзалино, Велешко), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1972 г. во Љубљана.

Самостојно излага од 1971.

Максим ДИМАНОВСКИ-МАКС

(1937, Велес), скулптор

Завршил Училиште за применета уметност 1961 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1986.

Ставре ДИМИТРОВ-СТАДИМ

(1943, Лерин), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1973 г. во Ташкент.

Самостојно излага од 1973.

Ванчо ЃОРЃИЕВСКИ

(1924, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1952 г. во Белград.

Самостојно излага од 1958.

Кирил ЕФРЕМОВ

(1938, Штип), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности во Белград.

Самостојно излага од 1960.

Катја ЕФТИМОВА

(1910, Пазарцик, Бугарија - 1996, Скопје), сликар

Завршила Художествена академија 1932 г. во Софија.

Самостојно излага од 1945.

Ѓорѓи ЗОГРАФСКИ

(1871, Папрадиште, Велешко - 1945, Скопје), сликар

Основите на иконописот ги научил во семејната тајфа, а студиите ги продолжил во Петроград.

Александар ИВАНОВСКИ-КАРАДАРЕ

(1943, Прилеп), скулптор

Завршил Академија за ликовни уметности 1969 г. во Љубљана.

Самостојно излага од 1973.

Методија ИВАНОВСКИ-МЕНДЕ

(1929, Битола - 1995, Скопје), сликар

Завршил Педагошка академија во Скопје.

Самостојно излага од 1952.

Славољуб ИГЊАТОВИЌ-ИГЊАТ

(1945, Светозарево), сликар и карикатурист

Завршил Педагошка академија во Скопје.

Димче ИСАИЛОВСКИ

(1960, Скопје), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1985 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1985.

Ванчо ЈАКОВ

(1964, Кавадарци), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1987 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1989.

Киро КАРАЦА

(1900, Ново Село, Штипско - 1973, Куманово), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1929 г. во Загреб.

Самостојно излага од 1933.

Данчо КАЛЧЕВ

(1957, Скопје), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1984 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1992.

Адем КАСТРАТИ

(1932, Карачево-Косово), сликар

Завршил Педагошка академија во Скопје.

Самостојно излага од 1961.

Димитар КОНДОВСКИ

(1927, Прилеп - 1993, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1952 г. во Белград. Бил член на МАНУ.

Самостојно излага од 1957.

Миле КОРУБИН

(1922, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1951 г. во Белград.

Самостојно излага од 1964.

Рубенс КОРУБИН

(1949, Прилеп), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1976 г. во Белград.

Самостојно излага од 1979.

Зоран КОСТОВСКИ

(1952, Скопје), сликар

Завршил Педагошка академија 1974 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1981.

Марин КОЦАЛЕВ

(1958, Штип), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1986 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1979.

Димче КОЦО

(1910, Охрид - 1993, Скопје), таписерист

Завршил Филозофски факултет 1936 г. во Белград Посетувал курсеви во

Резбарско-иконографското училиште во Охрид и Уметничко-занаетчиска

школа во Белград. Бил член на МАНУ.

Самостојно излага од 1938.

Димитар КОЧЕВСКИ-МИЧО

(1943, Света Петка), сликар

Завршил Академија за применета уметност 1968 г. во Белград.

Самостојно излага од 1971.

Илија КОЧОВСКИ

(1945, Битола), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1973 г. во Белград.

Самостојно излага од 1973.

Вангел КОЦОМАН

(1904, Струга - 1994, Скопје), сликар

Завршил Уметничко училиште 1930 г. и академска настава во Белград. Бил член на МАНУ.

Самостојно излага од 1938.

Милош КОЏОМАН

(1952, Скопје), сликар

Завршил Педагошка академија 1973 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1973.

Боро КРСТЕВСКИ

(1931, Скопје), скулптор

Завршил Педагошка академија 1972 г. во Скопје. Самостојно излага од 1960.

Спиро КУБУРОВСКИ

(1940, Косинец-Костурско), сликар

Завршил Прв степен Академија за ликовни уметности 1963 г. во Белград.

Самостојно излага од 1964.

Павле КУЗМАНОВСКИ

(1939, Тетово), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1966 г. во Белград.

Самостојно излага од 1967.

Спасе КУНОВСКИ

(1929, Дебар - 1978, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1953 г. во Загреб.

Самостојно излага од 1956.

Борко ЛАЗЕСКИ

(1917, Прилеп - 1993, Скопје), сликар

Завршил Државна ликовна академија 1943 г. во Софија.

Самостојно излага од 1962.

Лазар ЛИЧЕНОСКИ

(1901, Галичник - 1964, Скопје), сликар

Завршил Уметничко училиште 1927 г. во Белград. Бил член на МАНУ.

Самостојно излага од 1927.

Ристо ЛОЗАНОСКИ

(1923, Големо Илине - 1965, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1951 г. во Белград.

Самостојно излага од 1954.

Танас ЛУЛОВСКИ-ТАНЕ

(1940, Желево, Леринско), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1967 г. во Букурешт.

Самостојно излага од 1967.

Константин МАЗЕВ

(1956, Скопје - 1990, Скопје), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1985 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1986.

Петар МАЗЕВ

(1927, Кавадарци - 1993, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1953 г. во Белград.

Самостојно излага од 1958.

Зоран МАЛИНОВСКИ

(1958, Штип), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1986 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1986.

Коле МАНЕВ

(1942, Бапчор), сликар

Студирал на Академијата за ликовни уметности во 1960-62 г. во Белград.

Самостојно излага од 1986.

Михаил МАНЕВСКИ

(1946, Битола), сликар

Завршил Училиште за применета уметност 1966 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1974.

Дарко МАРКОВИЌ-ДАР-МАР

(1940, Скопје), карикатурист

Завршил Архитектонски факултет во Скопје.

Самостојно излага од 1970.

Крсте МАРТИНОСКИ

(1948, Мешеишта-Охридско), графичар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1988 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1980.

Никола МАРТИНОСКИ

(1903, Крушево - 1973, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1927 г. во Букурешт. Бил член на МАНУ.

Самостојно излага од 1929.

Мирослав МАСИН

(1963, Ниш), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1988 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1989.

Доне МИЛЈАНОВСКИ

(1941, Статица-Костурско), сликар

Завршил Академија за применета уметност 1967 г. во Будимпешта.

Самостојно излага од 1977.

Боро МИТРИЌЕСКИ

(1927, Прилеп), скулптор

Завршил Академија за ликовни уметности 1954 г. во Загреб.

Самостојно излага од 1965.

Рашко МУРАТОВСКИ

(1924, Галичник), скулптор

Завршил Академија за ликовни уметности 1954 г. во Загреб.

Вангел НАУМОВСКИ

(1924, Охрид), сликар самоук

Самостојно излага од 1954.

Благоја НИКОЛОВСКИ

(1944, Скопје), сликар

Завршил Училиште за применета уметност 1965 г. во Скопје. Студирал на Академијата за убави уметности во Париз.

Самостојно излага од 1973.

Петар НИКОЛОВСКИ-МАВРУ

(1922, Скопје - 1990, Скопје), сликар

Завршил Училиште за применета уметност 1949 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1958.

Борис НИКОЛОСКИ

(1935, Прилеп), скулптор

Завршил Академија за ликовни уметности 1959 г. во Љубљана.

Самостојно излага од 1968.

Петре НИКОЛОСКИ

(1959, Прилеп), скулптор

Завршил Факултет за применети уметности 1984 г. во Белград.

Самостојно излага од 1982.

Димитар АВРАМОВСКИ ПАНДИЛОВ

(1899, Тресонче - 1963, Скопје), сликар

Завршил Художествена академија 1924 г. во Софија.

Самостојно излага од 1926.

Живко ПЕЈОСКИ - Од Маре

(1947, Мренога-Демир Хисарско), сликар

Завршил Архитектонски факултет 1977 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1967.

Илија ПЕНУШЛИСКИ

(1947, Скопје), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1971 г. во Белград.

Самостојно излага од 1980.

Марјан ПЕЦЕВ ЗАХОВ

(1950, Струмица), сликар

Завршил Педагошка академија во Скопје.

Василие ПОПОВИЌ-ЦИЦО

(1914, Скадар - 1962, Скопје), карикатурист и сликар

Завршил Уметничка школа 1938 г. во Белград.

Самостојно излага од 1957.

Горазд ПОПОСКИ

(1967, Скопје), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности во Скопје и постдипломски студии (сликарство и графика) на Факултетот за ликовна уметност во Феетвил-Арканзас.

Самостојно излага од 1992.

Александар РИСТЕСКИ-ШУЛЦ

(1937, Прилеп), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1962 г. во Белград.

Самостојно излага од 1962.

Анета СВЕТИЕВА

(1944, Битола), скулптор

Завршила Академија за ликовни уметности 1968 г. во Белград.

Самостојно излага од 1970.

Томе СЕРАФИМОВСКИ

(1935, Зубовце), скулптор

Завршил Академија за ликовни уметности 1963 г. во Загреб. Член е на МАНУ.

Самостојно излага од 1955.

Симеон СИЛЈАНОВСКИ

(1942, Смилево), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1968 г. во Белград.

Самостојно излага од 1969.

Драган СПАСЕСКИ ОХРИДСКИ

(1960, Охрид), сликар

Завршил Медицински факултет во Скопје.

Лазо Ј. СПАСЕНОВСКИ

(1927, Бабино, Демир Хисарско), сликар

Завршил Училиште за применета уметност 1949 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1969.

Александар СТАНКОВСКИ

(1959, Кичево), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1985 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1980.

Елена СТЕФАНОВА ТУПАРЕВА

(1912, Скопје - 1991, Скопје), сликар

Завршила Француски колеџ.

Самостојно излагала 1993 г. во Скопје.

Борислав ТАЛЕВСКИ

(1934, Битола), сликар

Учел во Училиштето за применета уметност во Скопје и на Уметничката школа во Ниш.

Самостојно излага од 1954.

Костадин ТАНЧЕВ-ДИНКА

(1940, Валандово), графичар и дизајнер

Завршил Академија за ликовни уметности 1967 г. во Белград.

Самостојно излага од 1964.

Ана ТЕМКОВА

(1943, Кавадарци), сликар

Завршила Академија за ликовни уметности 1966 г. во Белград.

Самостојно излага од 1968. На изложбите во Скопје (1970, 1973, 1974, 1980) излагала портрети.

Димо ТОДОРОВСКИ

(1910, Солун - 1983, Скопје), скулптор

Завршил Уметничко училиште со академски курс 1936 г. во Белград. Бил член на МАНУ.

Самостојни изложби: 1970-Скопје; 1980-Скопје; 1983-Скопје

Борислав ТРАЙКОВСКИ

(1917, Битола - 1996, Битола), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1951 г. во Белград.

Самостојно излага од 1952.

Новица ТРАЈКОВСКИ

(1962, Скопје), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности во Скопје.

Самостојни изложби: 1986-Штип; 1989-Битола; 1989-Охрид; 1991-Скопје; 1991-Битола; 1992-Скопје; 1993-Скопје; 1995-Битола; 1996-Скопје; 1997-Скопје (портрети излага на сите изложби).

Симонида ФИЛИПОВА КИТАНОВСКА

(1965, Скопје), сликар

Завршила Факултет за ликовни уметности 1988 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1989. Во 1990, во Скопје излагала портрети итн.

Ацо ФИЛИПОВСКИ

(1935, Никифорово, Гостиварско), сликар и графичар

Завршил Педагошка академија 1974 г. во Скопје.

Самостојно излага од 1962.

Венко ЦВЕТКОВ

(1955, Штип), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности во Љубљана.

Самостојно излага од 1984.

Виолета ЧАУЛЕ

(1947, Скопје), сликар и графичар

Завршила Факултет за применета уметност 1972 г. во Париз, и специјалка во 1973 г.

Самостојно излага од 1975.

Глигор ЧЕМЕРСКИ-ГИЧЕ

(1940, Кавадарци), сликар

Завршил Академија за ликовни уметности 1965 г. во Белград.

Самостојно излага од 1962.

Томо ШИЈАКОВИЌ-ШИЈАК

(1930, Косово Поле), сликар

Студирал на Академијата за ликовни уметности во Љубљана.

Самостојно излага од 1952.

Михајло ШОЈЛЕВ

(1887, Велес - 1972, Скопје), сликар

Завршил Уметничка школа во Софија.

Самостојно излагал 1925-26 во Дубровник.

Емил ШУЛАЈКОВСКИ

(1969, Скопје), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1992 г. во Скопје.

Самостојно излагал 1995 г. во Скопје.

Тони ШУЛАЈКОВСКИ

(1969, Скопје), сликар

Завршил Факултет за ликовни уметности 1992 г. во Скопје.

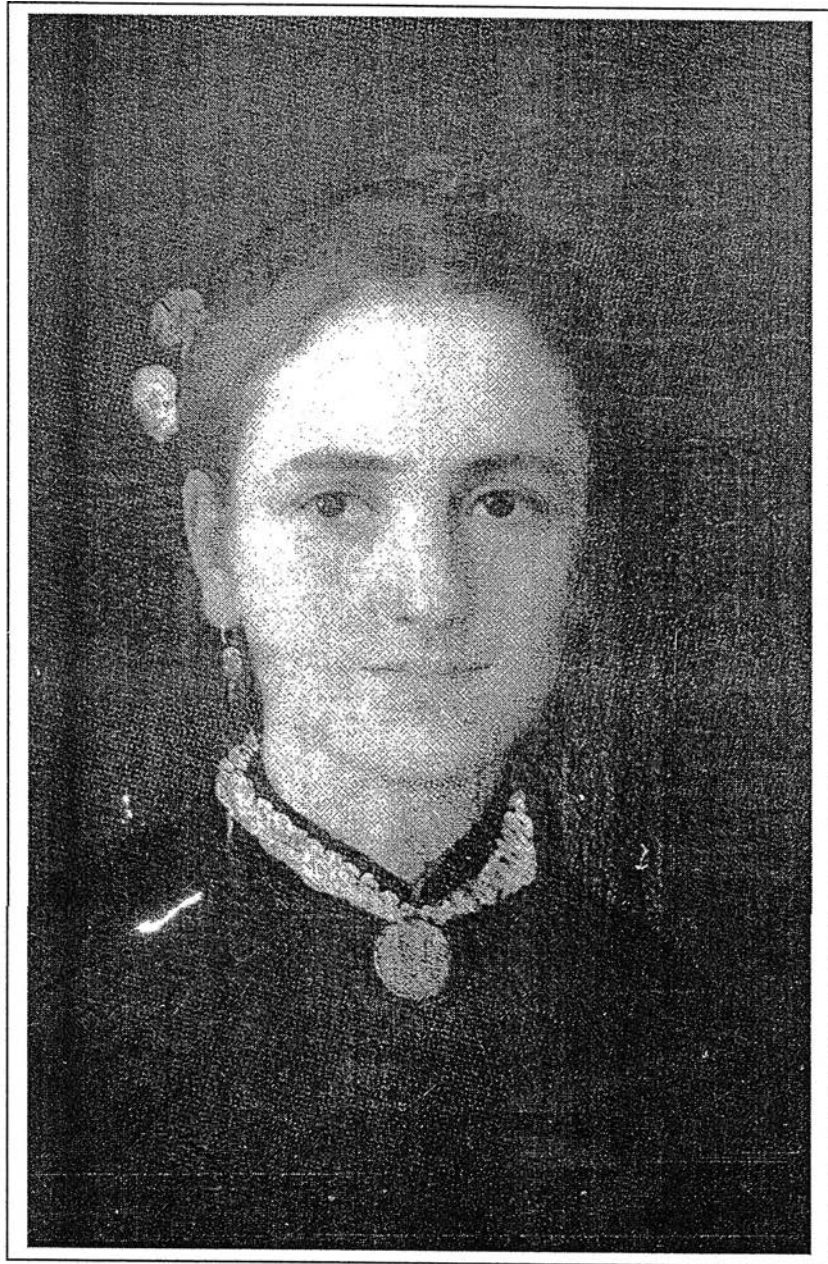
Самостојно излагал 1995 г. во Скопје.

---

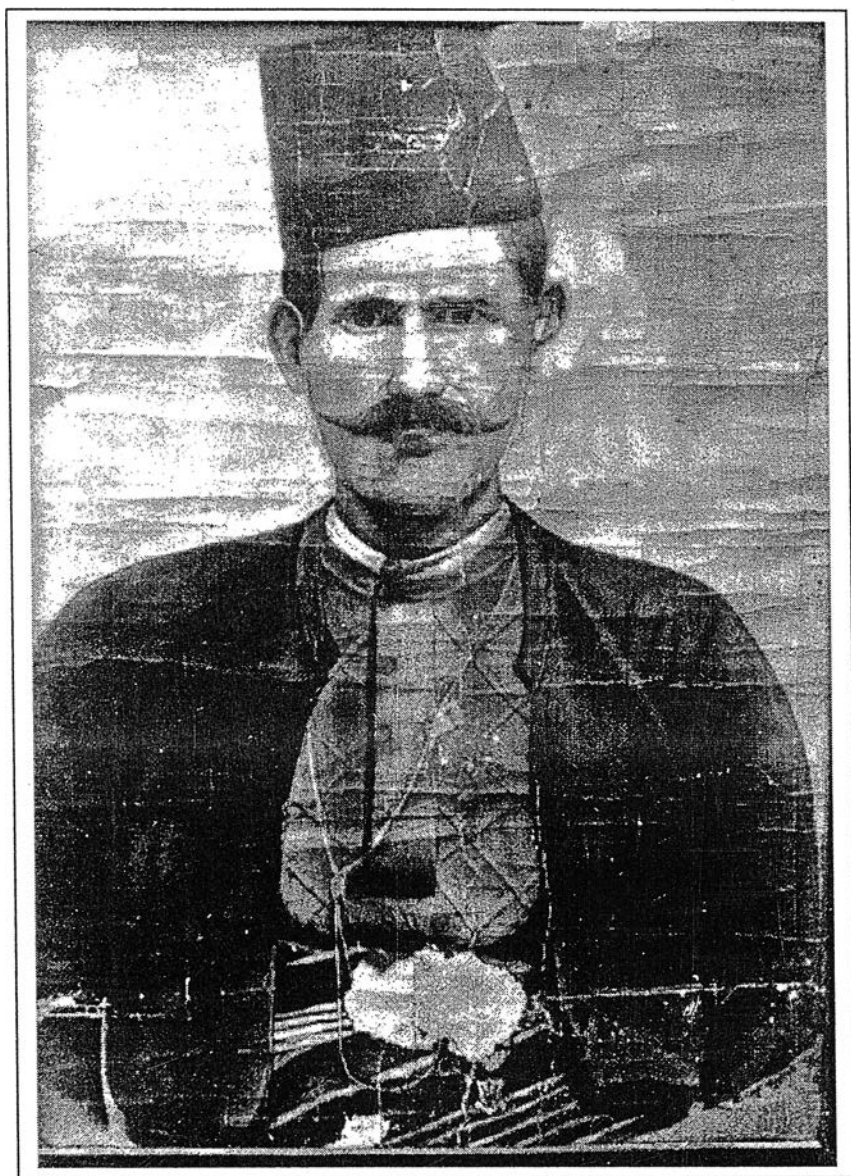
\* Македонските уметници излагале портрети и автопортрети пред сè на ДЛУМ-овите изложби, како и на други групни и тематски изложби (пред сè Југословенскиот портрет во Тузла итн.). Повеќето од уметниците од постарите генерации излагале портрети и на своите самостојни изложби. Мал број македонски уметници имале самостојни изложби на портрети, што е набележано во овие биографски податоци.

## 2. РЕПРОДУКЦИИ

I МАКЕДОНСКИ ЗОГРАФИ  
крај на XIX, почеток на XX век

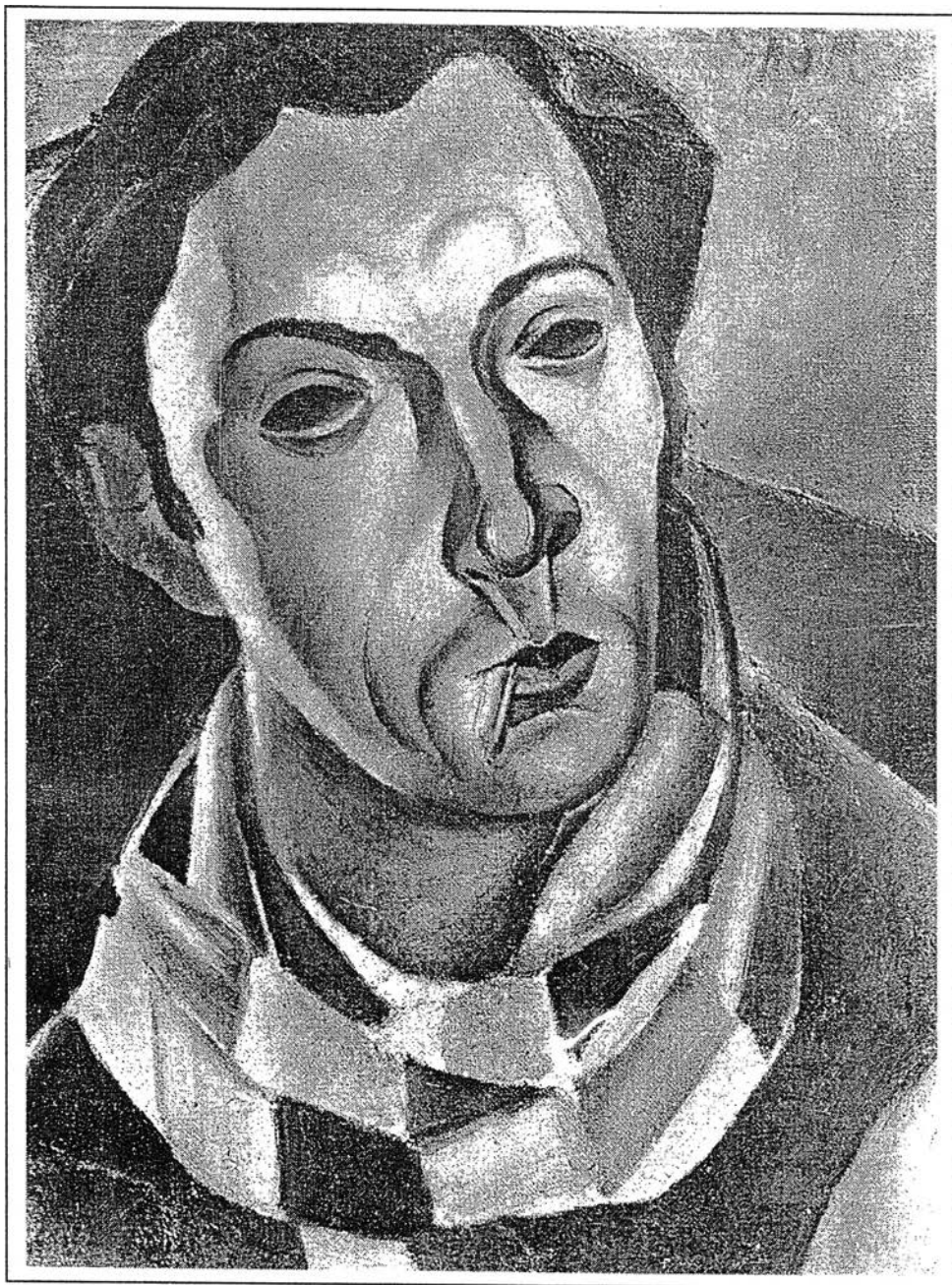


Ѓорѓи Зографски, Портрет,  
пред 1894 г., масло на платно, 29x20,6 см



Александар Прошев, Портрет  
молив на хартија, 1910 г.

II АКЦЕПТИРАЊЕ НА МОДЕРНИТЕ ТЕНДЕНЦИИ  
меѓу двете светски војни



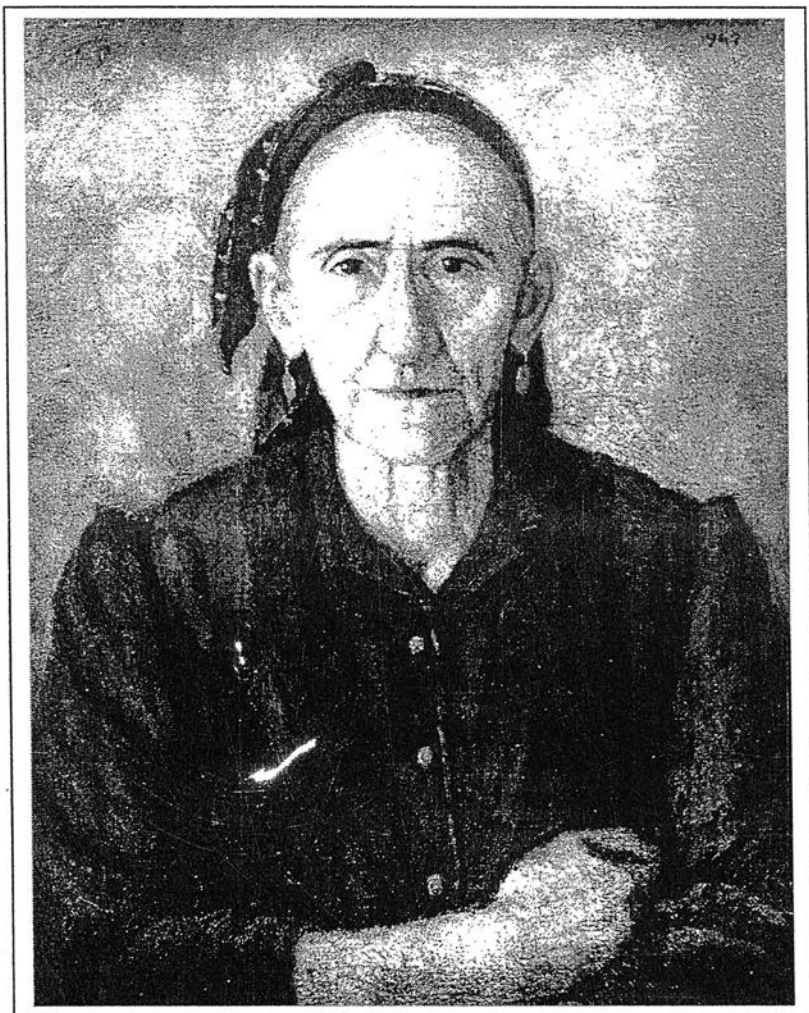
Никола Мартиновски, Автопортрет,  
1931, масло на платно, 43x35  
*Галерија Н. Мартиновски, Крушево*



Селанки од Крушево, 1951,  
масло на платно, 83x75,5 см



Лазар Личеновски, Автопортрет, 1947,  
масло на платно, 39x29 см



Вангел Коџоман, Портрет на мајката II, 1947,  
масло на платно, 60x47 см



Атанас Мучев, Портрет на старец со капа, 1938,  
акварел, 40x38 см

IV ЛИРСКА, ИНТИМИСТИЧКА ОСМИСЛЕНОСТ



Димитар Пандилов, Портрет на старец,  
1922, масло на платно, 36x24



Љубомир Белогаски,  
Пирика, 1935, Акварел  
30x21,5 см



Ѓорѓи Крстевски,  
Автопортрет, 1956,  
масло на платно



Ванчо Георгиевски, Женски  
портрет II, 1956, Акварел  
57x46,5 см

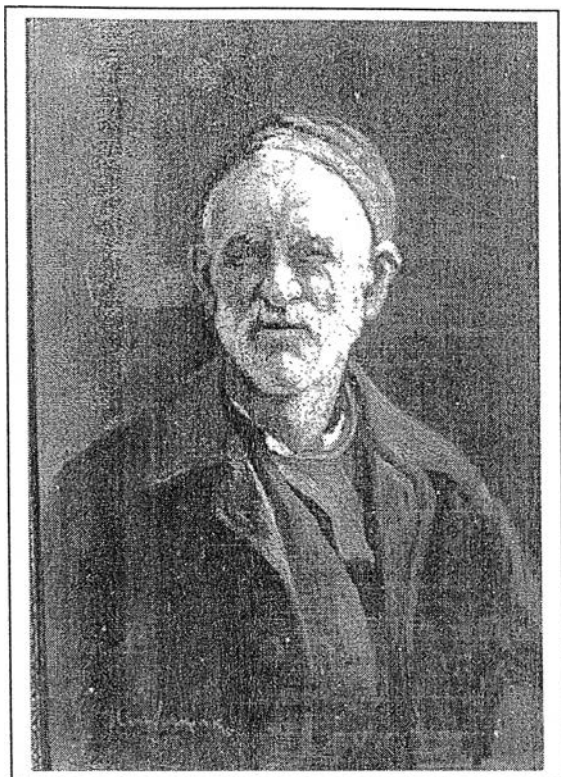


Миле Корубин,  
Автопортрет, 1976,  
масло на платно,  
90x120

V ДРУГИ РЕАЛИЗАЦИИ МЕЃУ ДВЕТЕ ВОЈНИ



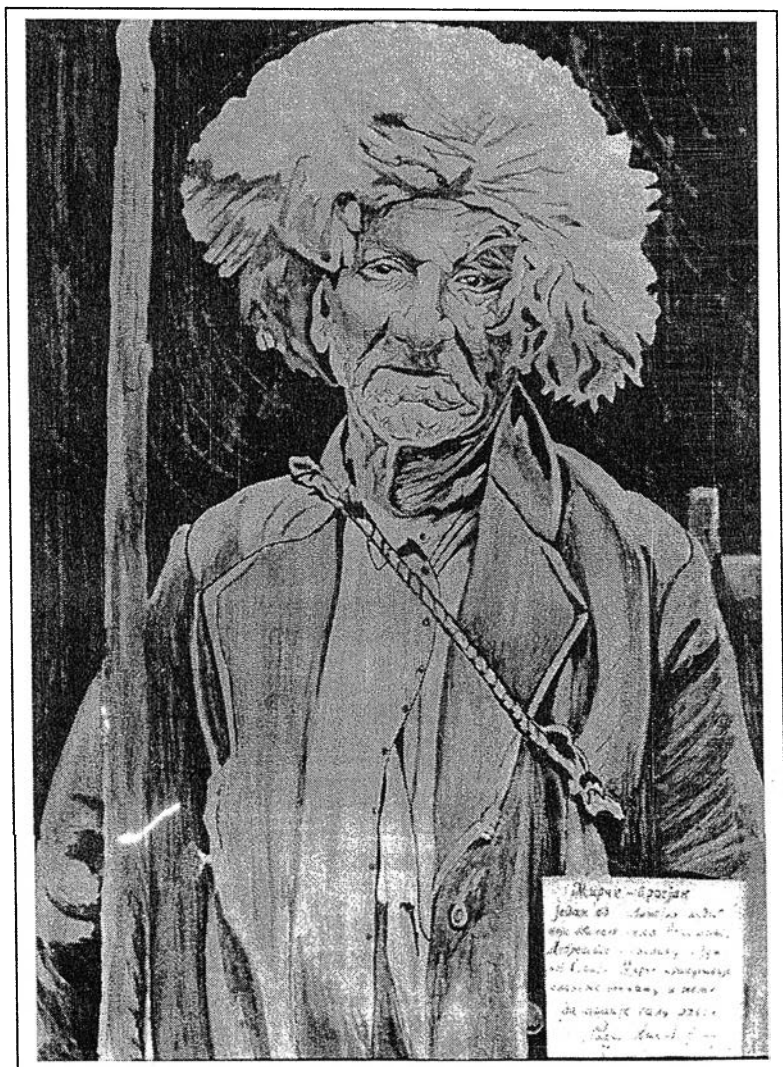
Велебит Рендиќ, Автопортрет, (пред 1941),  
масло на картон, 60x50 см



Поточњак, Селанец од  
Скопска Црна Гора, 1927,  
масло на платно, 57,6x40см



Лудвиг Куба, Портрет на  
Трпко Гиновски, 1927



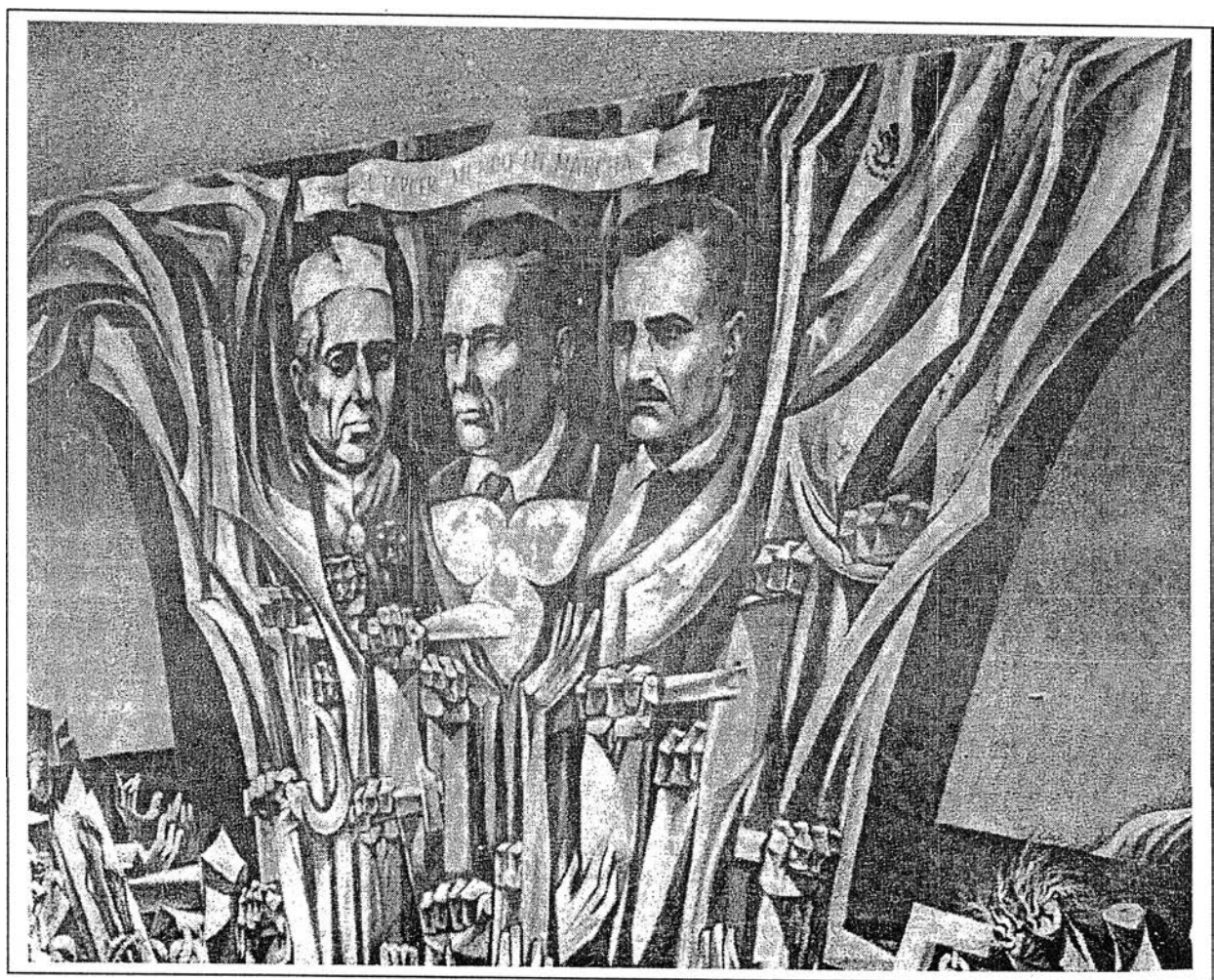
Ѓорѓи Ачевски - Аче, Портрет, 1937, масло на хартија

VI ДЕЛА НА МАКЕДОНСКИТЕ ИСЕЛЕНИЦИ



Кераца Висулчева, Портрет  
на мојот учител Козма, 1933,  
масло на платно, 40x32 см

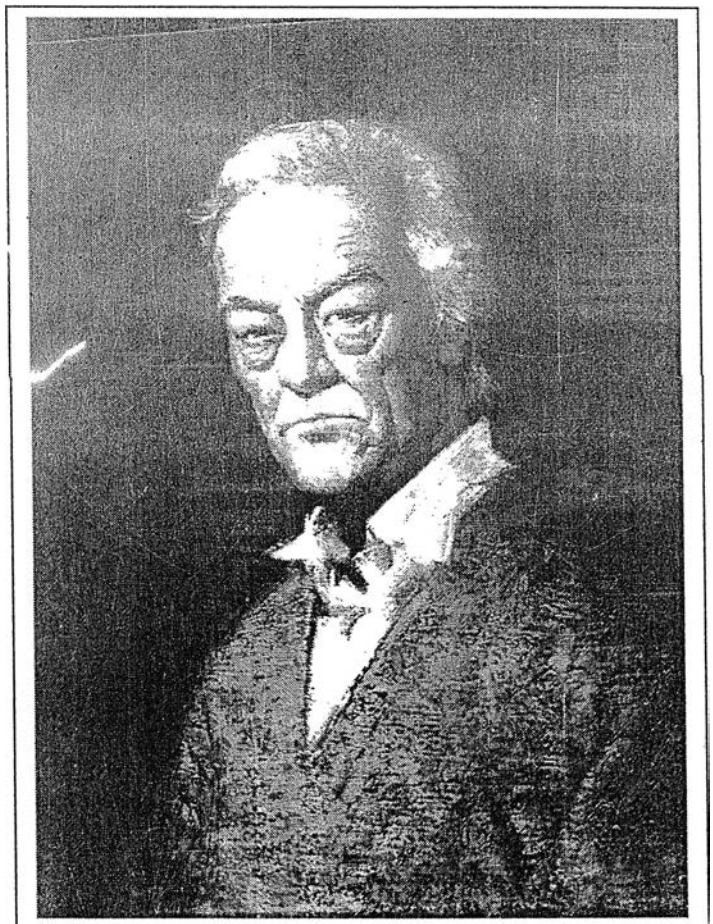
VII "КОНСТРУКТИВИСТИЧКИ ПЕРИОД"



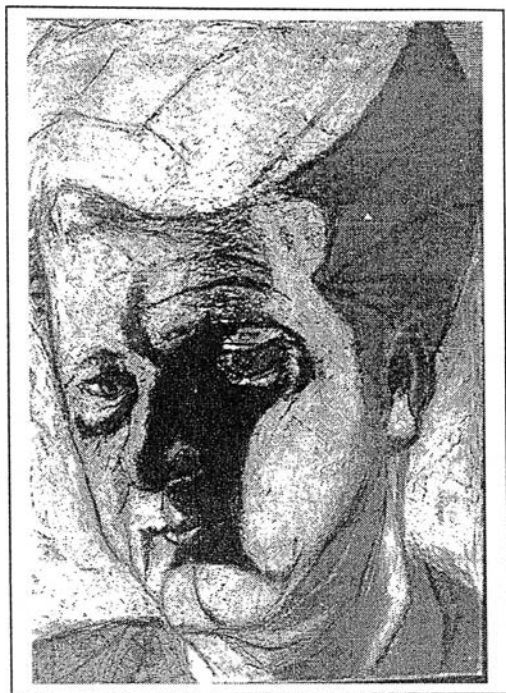
Борко Лазески  
фреска, Третиот свет, 1983,



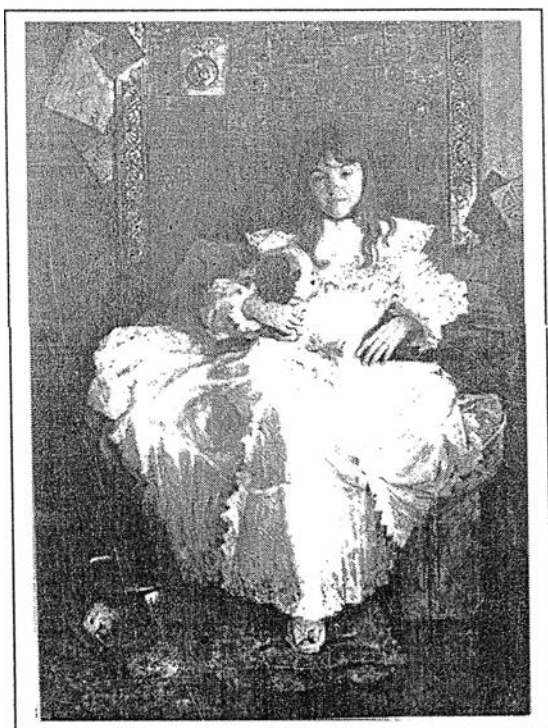
Димитар Кондовски,  
Портрет на Константин  
Миладинов, 1987, масло  
на платно, 110x90 см



Димитар Кондовски,  
Автопортрет, 1994, масло  
на платно



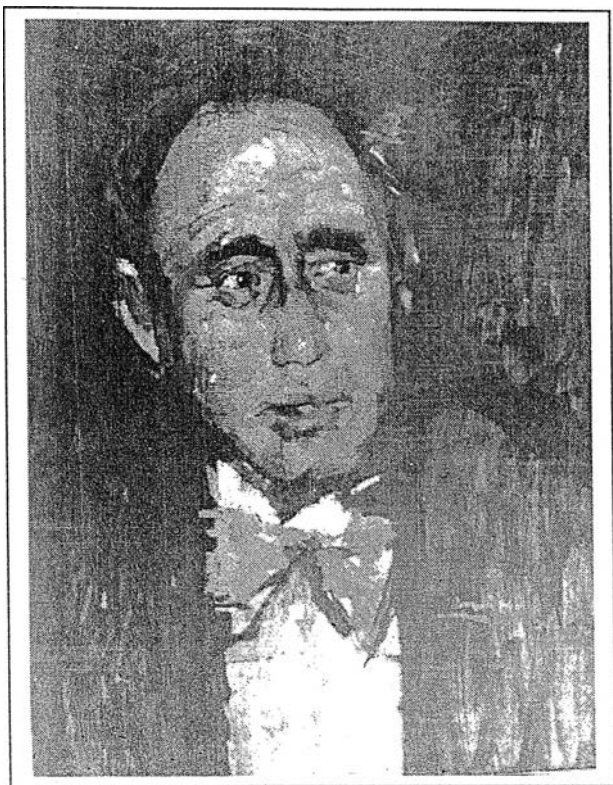
Димитар Манев, Портрет  
Живко Чинго, 1991, масло  
на иверица, 93x70 см



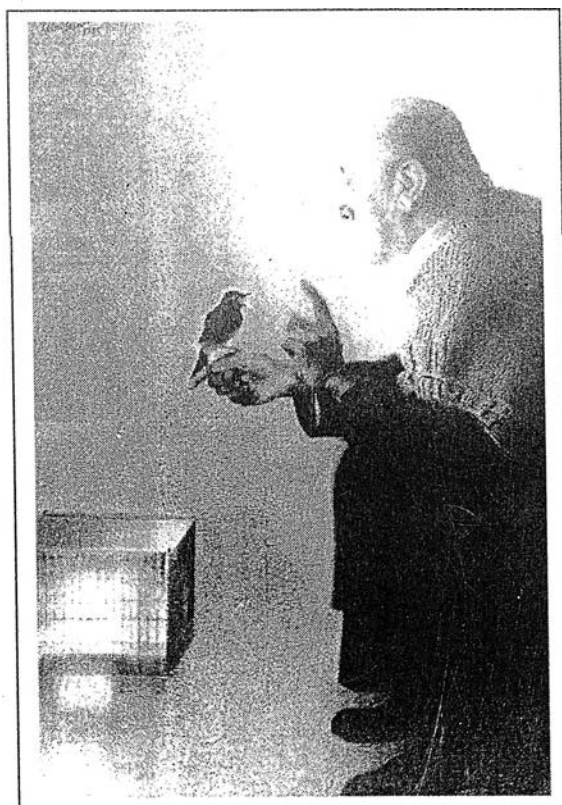
Данчо Кал'чев,  
Портрет на Ана Гуштерова,  
1996, масло на платно



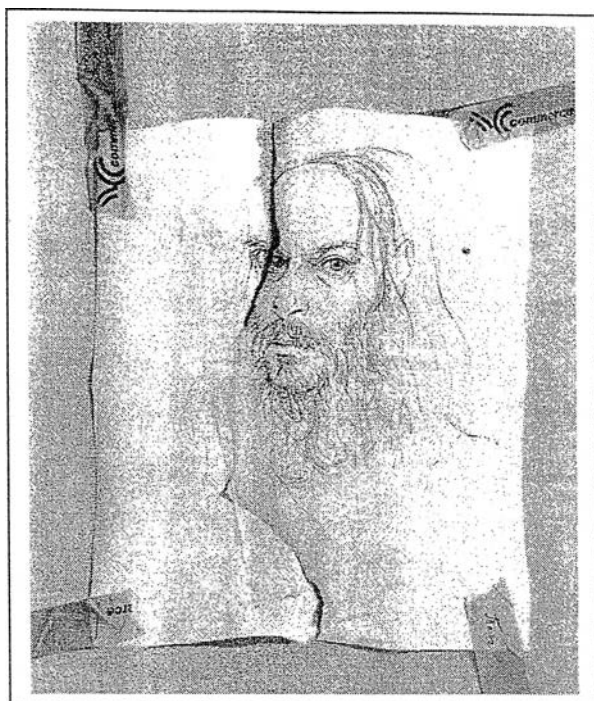
Ленче Стефанова, Портрет на Цеко Стефанов,  
Масло на платно



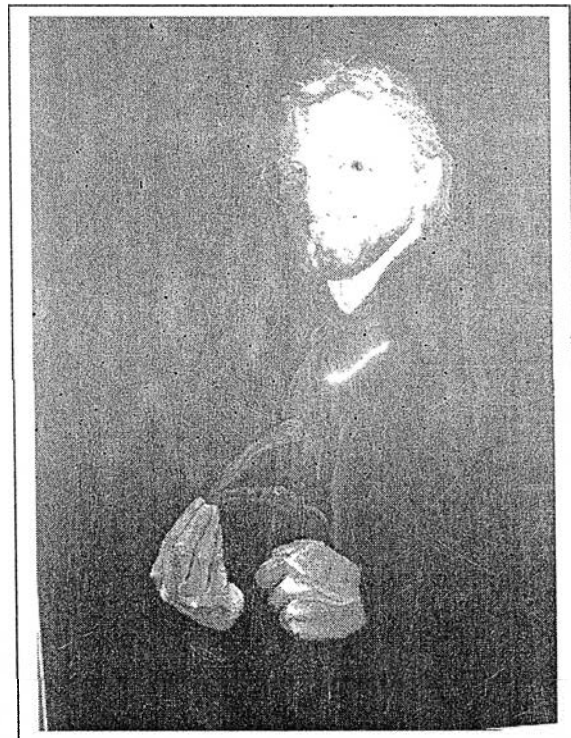
Томо Шијак, Портрет на  
Димитар Митрев, 1975,  
Масло на шпер плоча, 64x48 см.



Родољуб Анастасов, Автопортрет  
со птица, 1985, Пастел на хартија,  
100x65 см



Танас Луловски, 1983,  
акрил и молив на платно  
65x54,5 см.



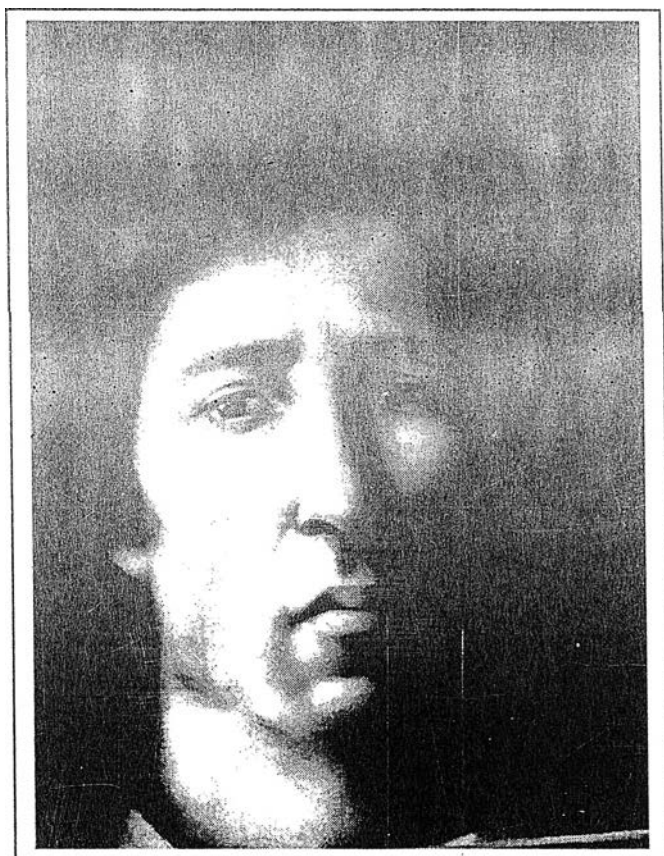
Газанфер Бајрам, Автопортрет



Ана Темкова, Портрет на Весна, (трета верзија), 1974,  
масло на платно



Рубенс Корубин,  
Автопортрет, 1981,  
акрил на платно, 54x45

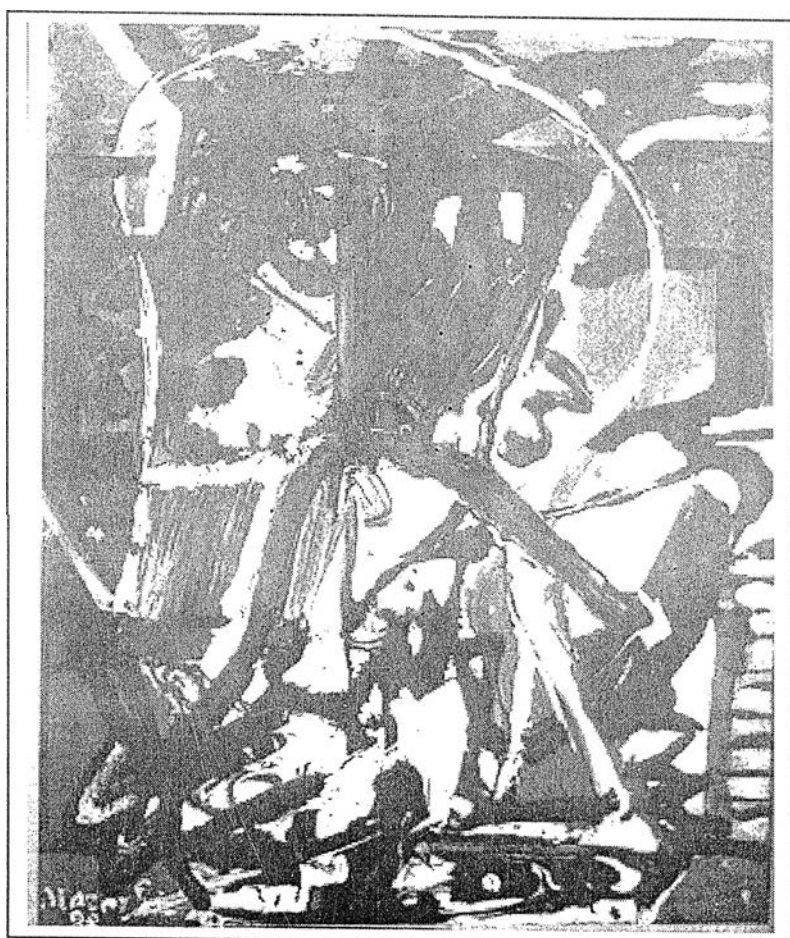


Симеон Силјановски,  
Автопортрет, масло на  
платно



Марјан Хаџипецов, Автопортрет, пастел на хартија  
1975, 38x27,5 см

X ЕКСПРЕСИОНИСТРИЧКА И ФОВИСТИЧКА  
ИЗРАЗЕНОСТ



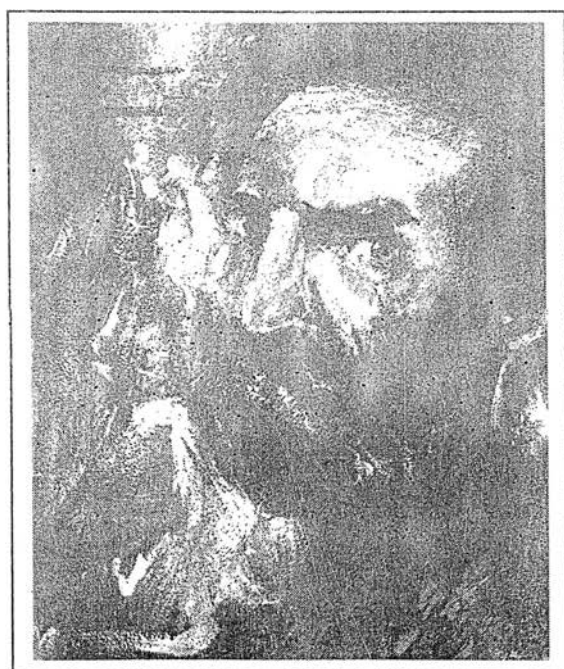
Петар Мазев, Портрет, 1990, 60x50 см



Владо Георгиевски, Крај одарот, 1976/77, масло на платно, 153x180

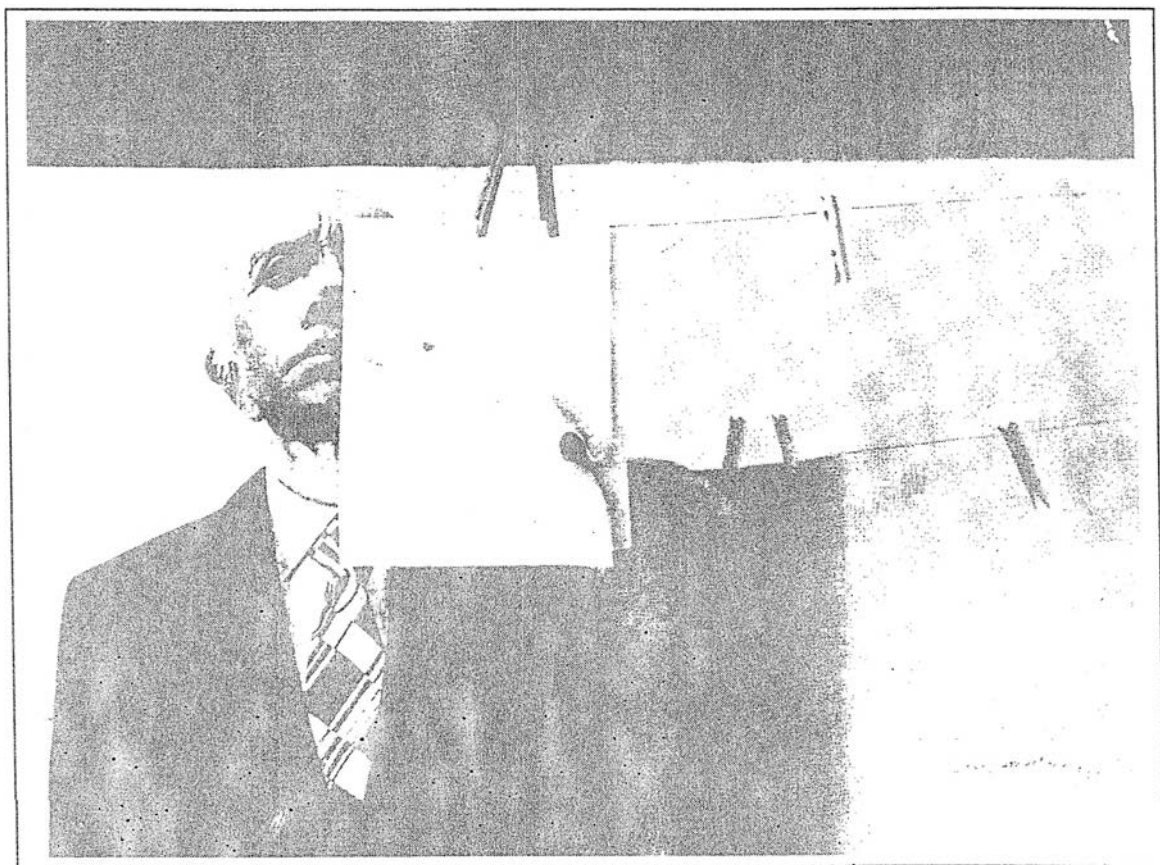


Иван Велков, Портрет на Марија Антониќ, 1958, масло на платно

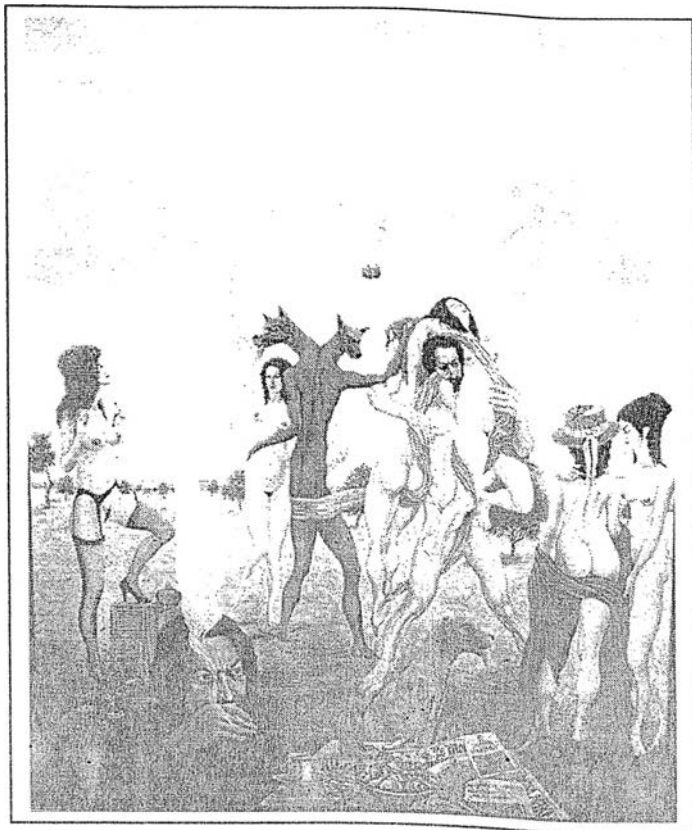


Илија Пенушлиски,  
Автопортрет, 1990, акрилик,

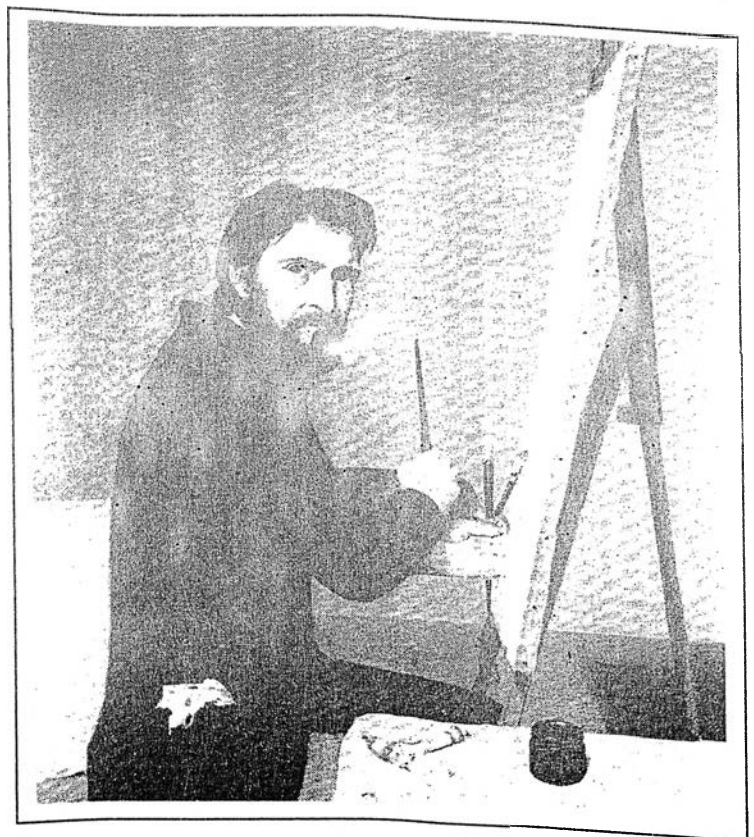
XI НАДРЕАЛНО ФАНТАСТИЧЕН КОНТЕКСТ



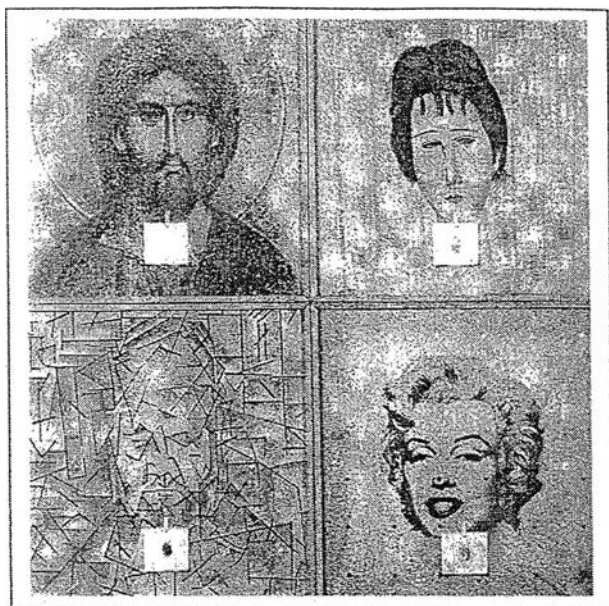
Спасе Куновски, Автопортрет со цигара, 1975,  
масло на платно



Кирил Ефремов,  
Појадок на сликарот,  
1986-87, масло на  
платно, 170x140



Благоја Николовски,  
Автопортрет пред  
сликарското платно, 1984,  
масло на платно

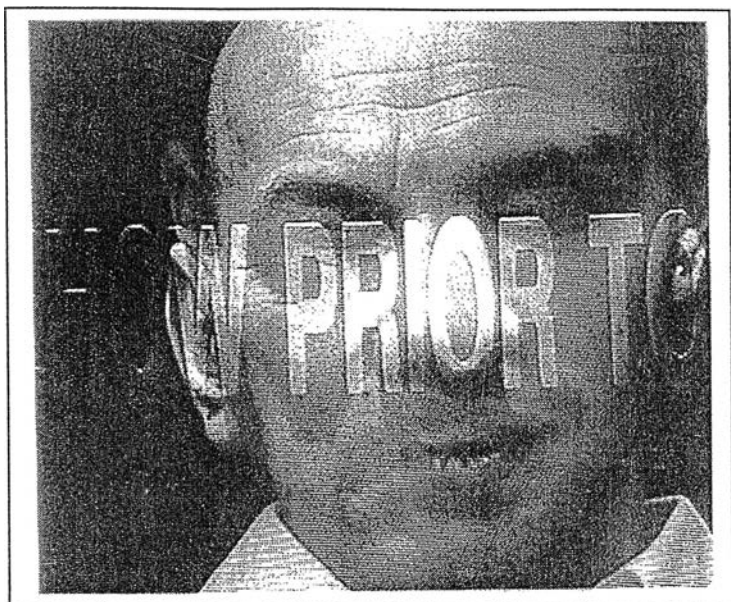


Божидар Дамјановски,  
 Портрети 1-16,  
 1985/88, комбинирана  
 техника, 40x40  
 (160x160)

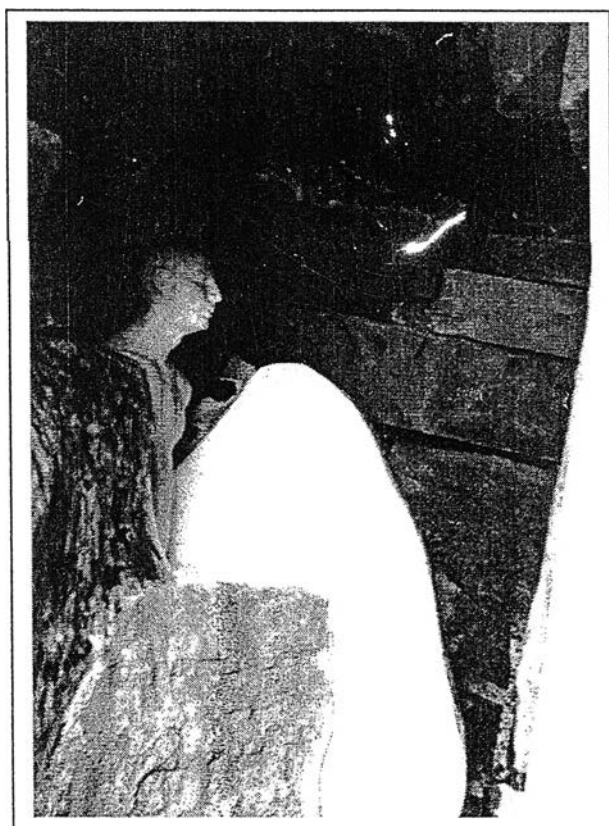
Александар Станковски  
 Портрет на Пикасо, 1969/70  
 масло на платно, 98x75



Милош Коџоман, Портрет  
 на Бежан, 1980, гваш на  
 хамер, 100x70



Жанета Вангели, Од  
проектот “Портретот  
на Владимир  
Антонов“, 1995

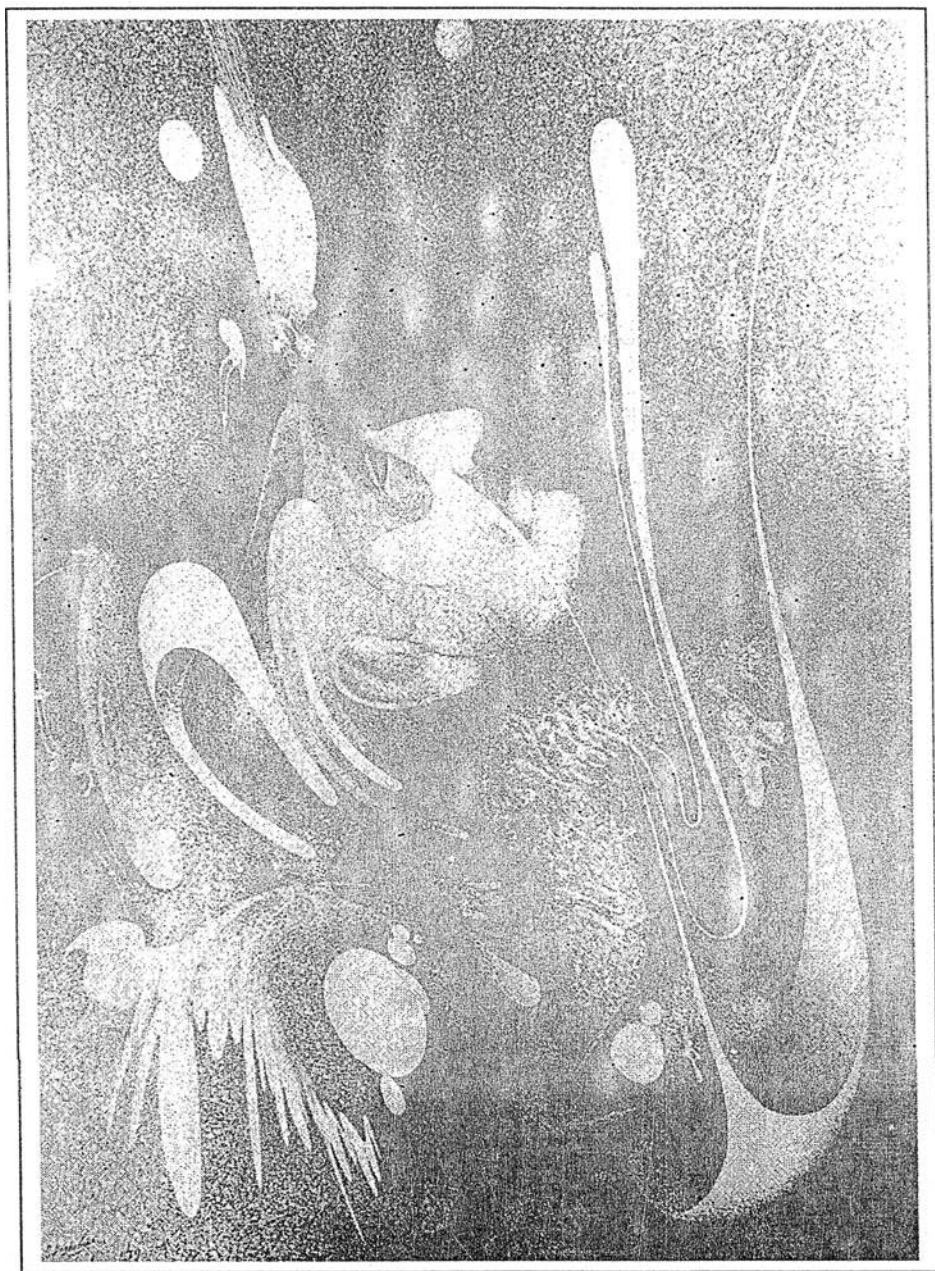


Петре Николовски, Од проектот  
“Space 1, XXXV”, 1994

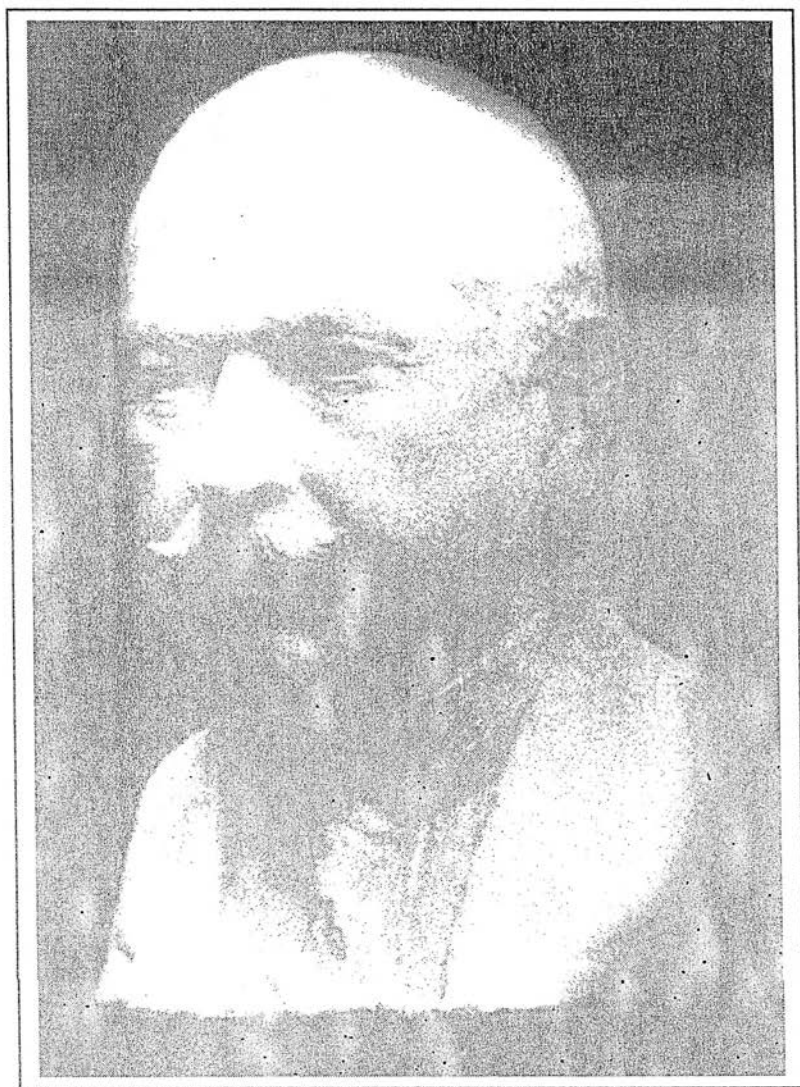
---



Ѓорѓе Шијаковиќ, Невеста и младоженец,  
1974, масло на хартија



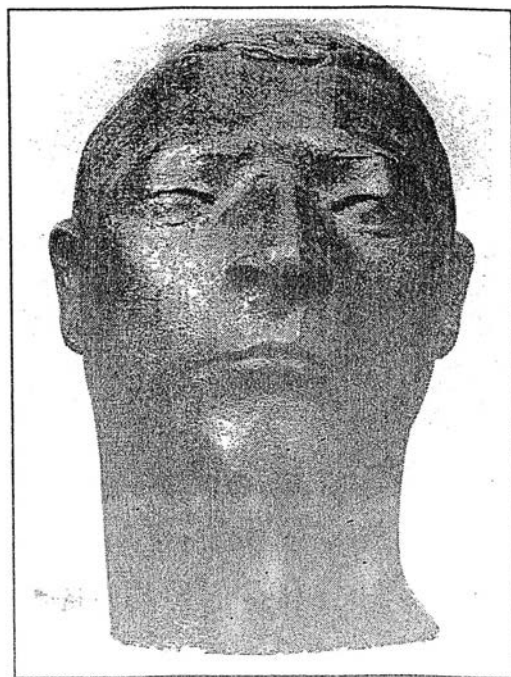
Вангел Наумовски, Универзум,  
1979, туш на хартија, 105x70 см



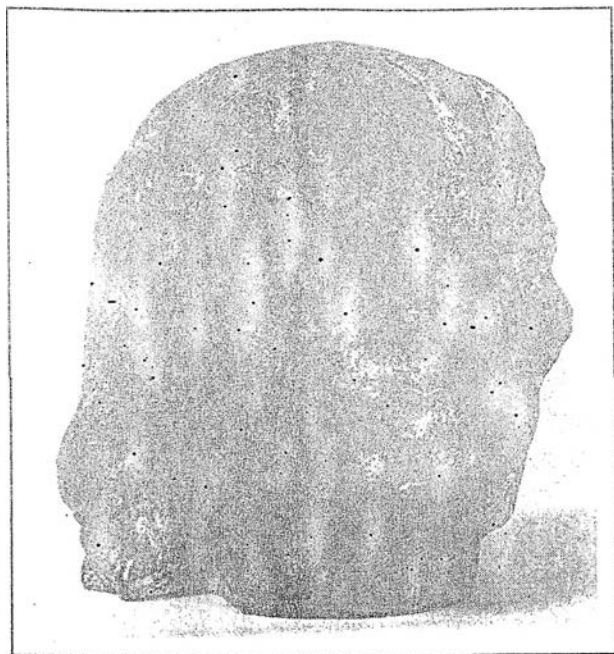
Ефтим Андонов Градишки,  
Портрет, 1912



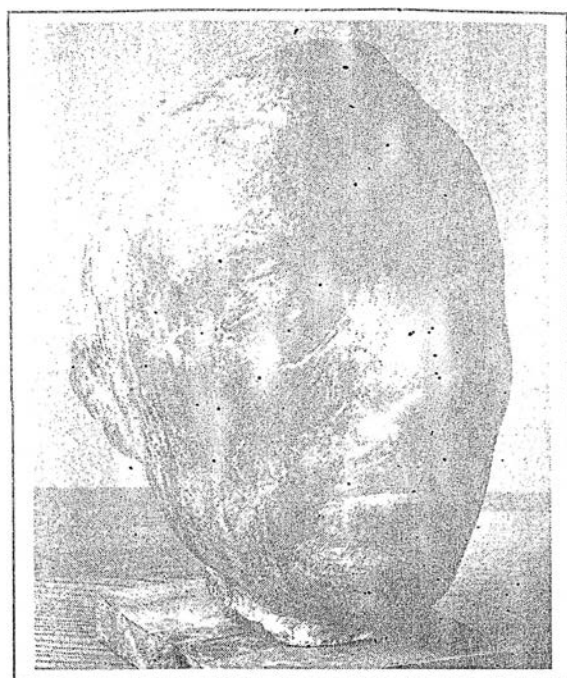
Димо Тодоровски, Уметниковата мајка, 1947, бронза, 54x31



Борка Аврамова, Портрет на Славко Јаневски, 1959, 37x30



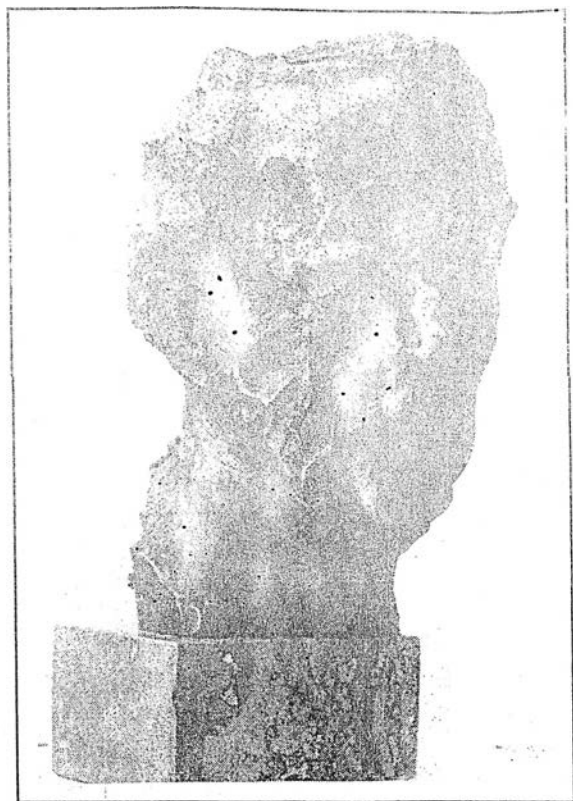
Рашко Муратовски, Портрет на девојче, 1966, бронза, 22x20x19



Боро Митричевски, Портрет на Драгутин Аврамовски Гуте, 1960, гипс, 27x22x27



Александар Ивановски Карадаре, На шалтер, 1978, полиестер, 73x70x38

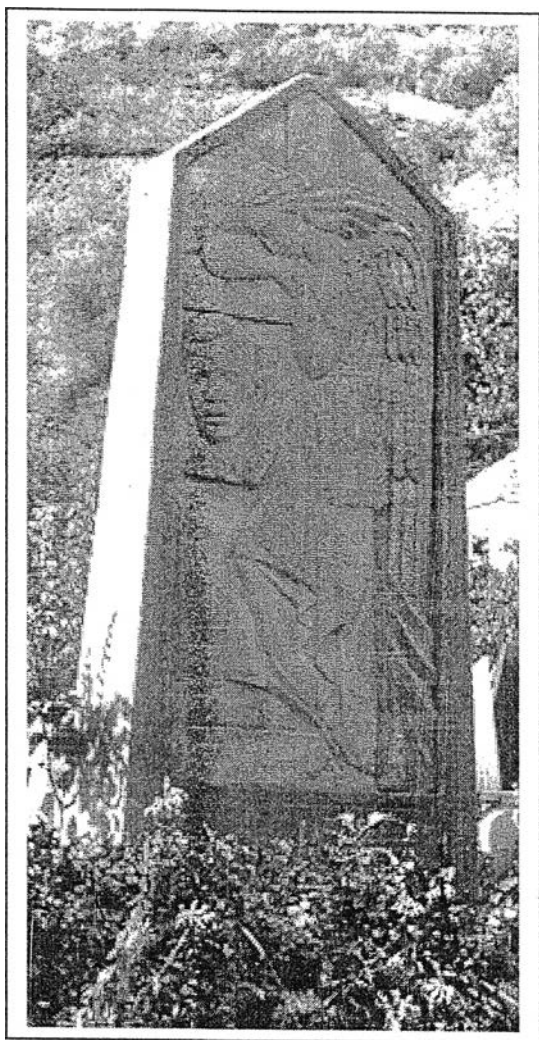


Томе Серафимовски, Портрет на,  
Славко Јаневски, 1981, бронза,  
50x30x30

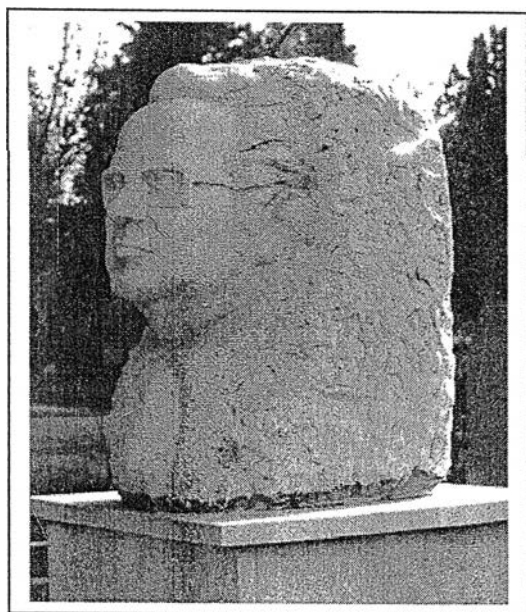


Анета Светиева, Глава, 1969  
гипс, 27x16x26

XV БИСТИ И ФИГУРИ



Лазар Личеновски, Споменик  
на тетовските гробишта



Портрет биста на Сотир Гулевски,  
Скопските гробишта



Љубомир Делчев, Споменик  
на Гоце Делчев, 1949, Скопје



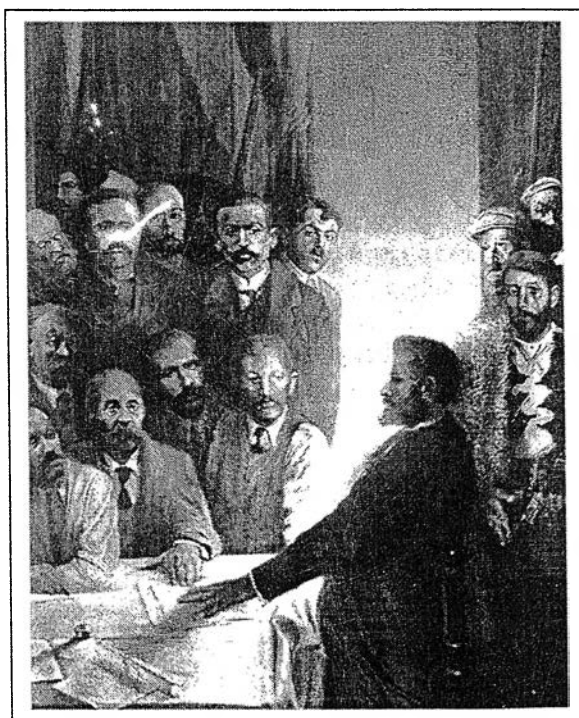
Владимир Гиновски, Споменик  
на Св. Кирил и Методиј,  
Софија



Јордан Грабуловски Грабул, Споменик на Никола Карев,  
1953, бронза, 2,20 м

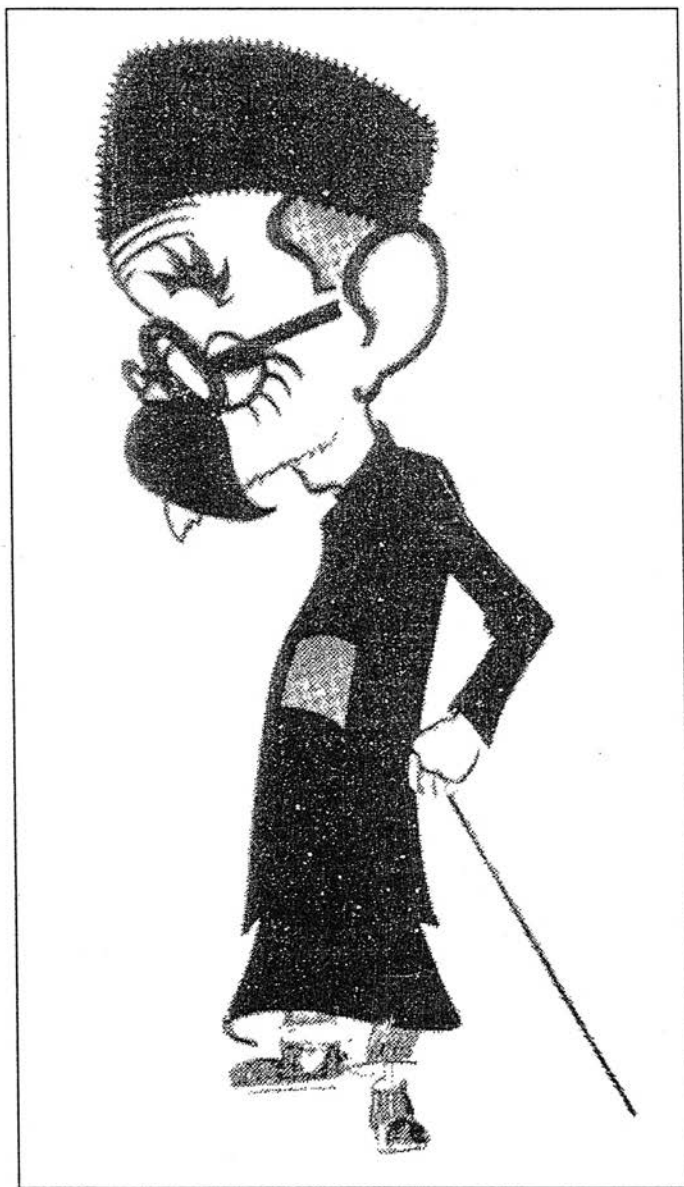


Лазар Личеновски, Портрет  
на Гоце Делчев, 1948/49,  
масло на платно, 130x90 см

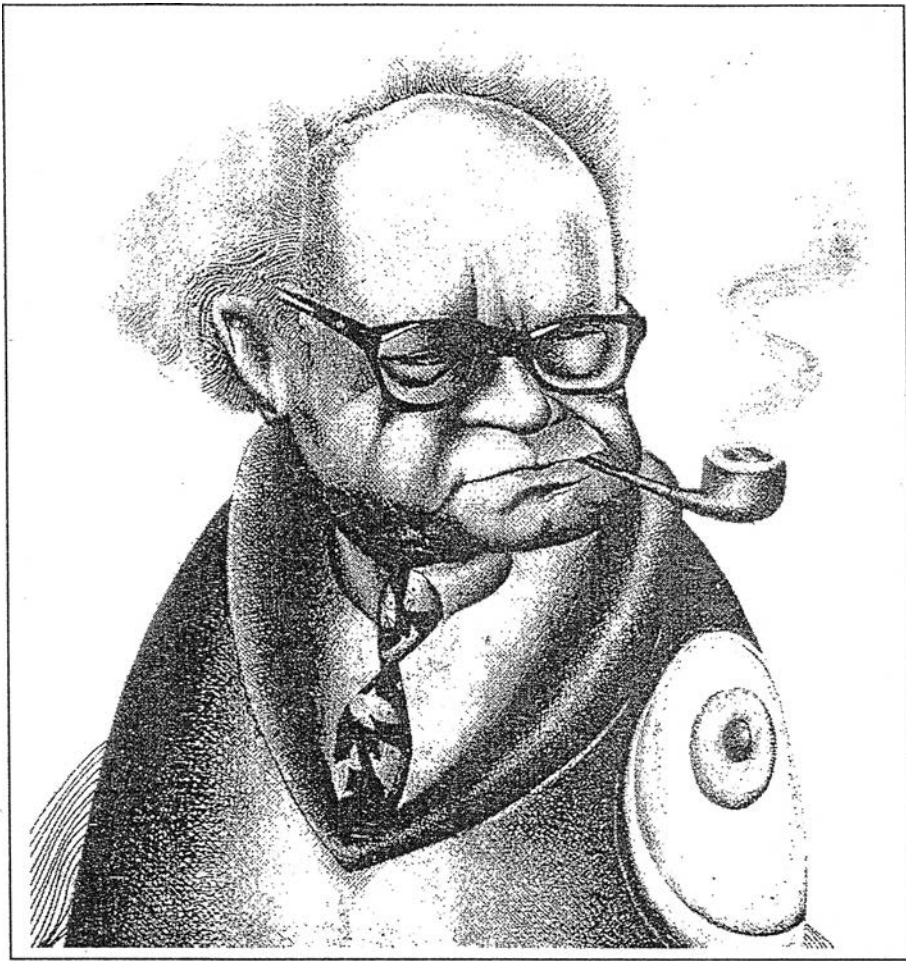


Родољуб Анастасов,  
Прогласување на Крушевската  
Република, 1979, масло на платно,  
194x156 см

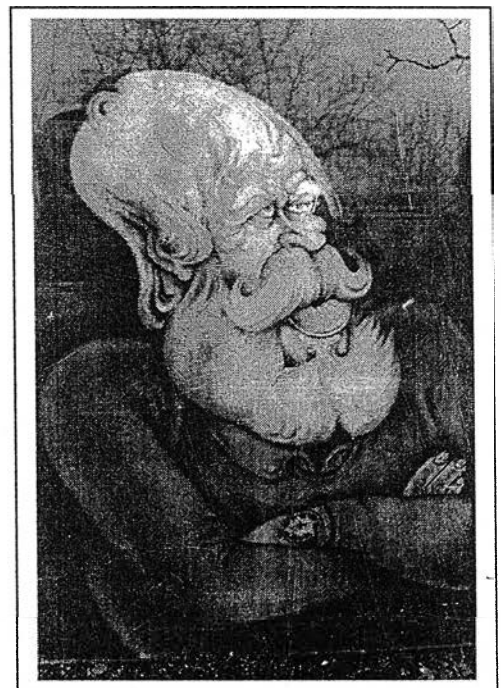
XVII КАРИКАТУРАЛНИ ПРЕОБРАЗБИ



Василие Поповиќ - Цицо,  
Мојот татко, 1938, молив на хартија, 24x16,5 см

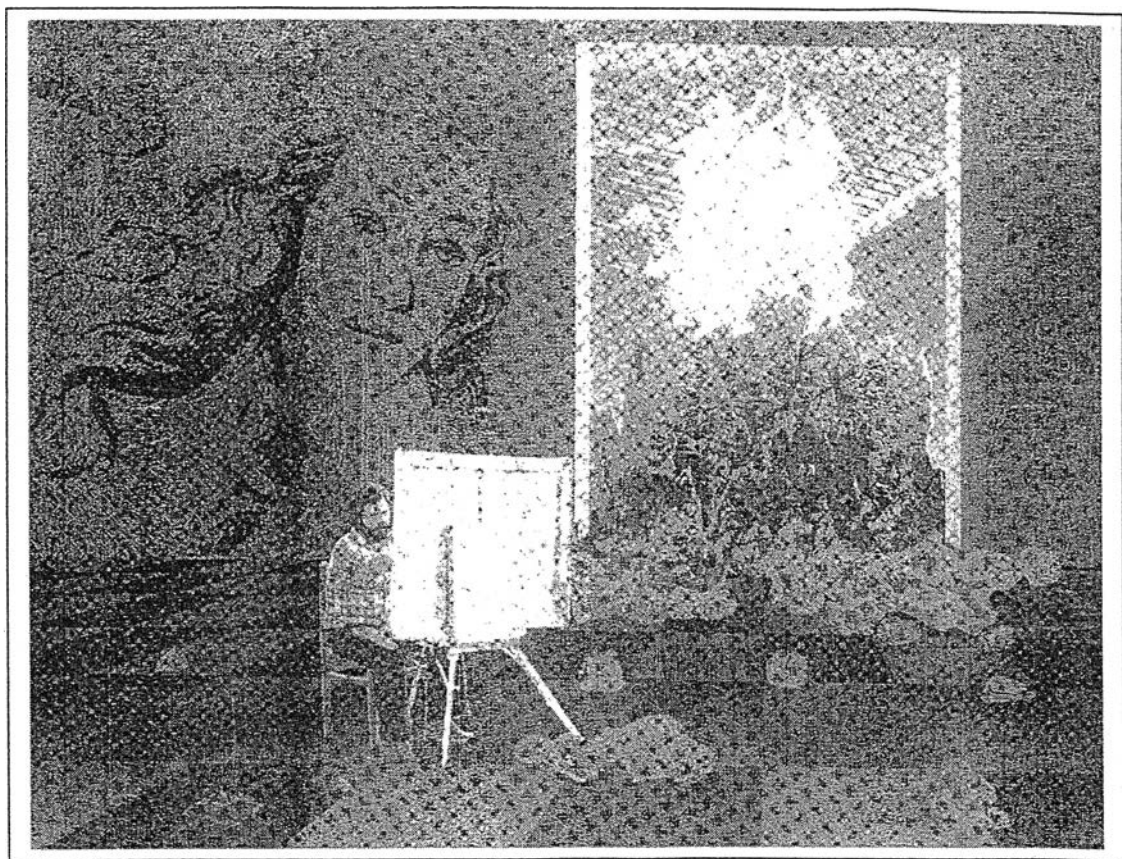


Дарко Марковиќ Дар-Мар, Портрет карикатура на артистот  
Петре Прличко, крај на 70-те

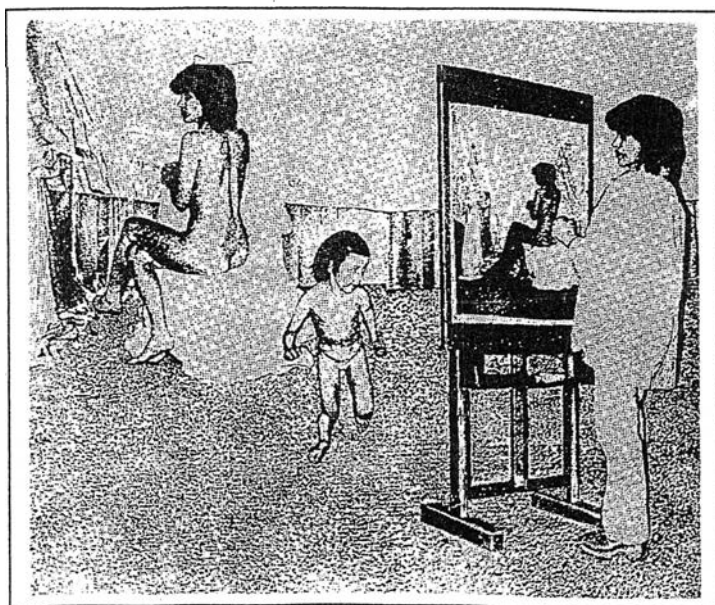


Никола Ангелкоски, Портрет  
карикатура на Крсте Мартиноски, 80-те

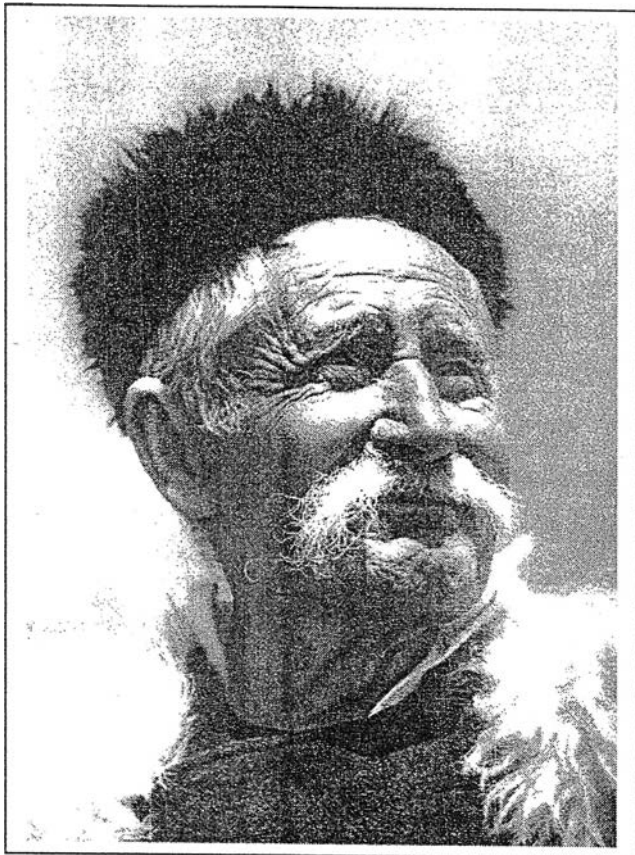
XVIII ГРАФИЧКИ РЕАЛИЗАЦИИ



Танчев Костадин Динка, Што прикажува баба Гина, 1979, сито печат, 100x70



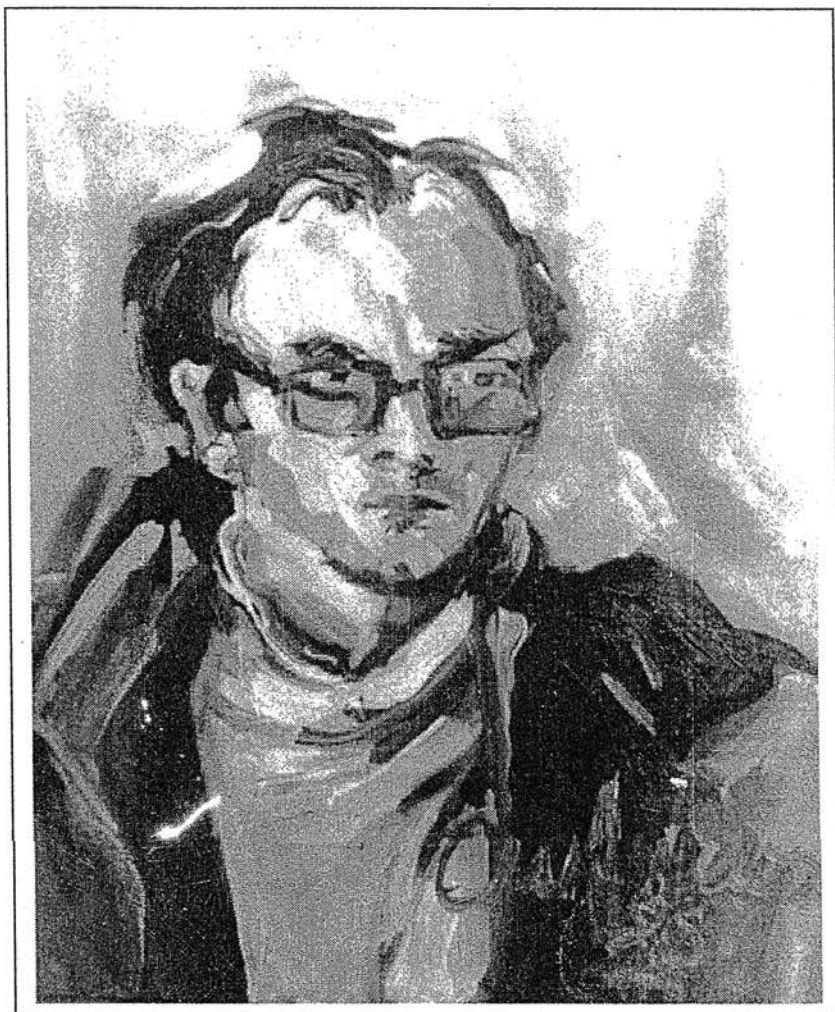
Виолета Чауле, 40. Атеље, 1984, сито печат, 50x59 см



Благоја Дрнков,  
Македонец, 1954



Марин Димески Димес  
Виктор Ачимовиќ ... и  
фотограф, 1984, 40,6x40 см



Симонида Филиповска Китановска, портрет на Владимир  
Величковски, 1988, масло на платно, 72x61 см



Владимир Величковски,  
Автопортрет, 1972, масло на платно,  
30x20 см

## Содржина

Вовед .....	1
1. Приод кон темата и цел на истражувањето .....	1
2. Кон литературата за современиот македонски портрет .....	12

### ПРВ ДЕЛ

I Портретната уметност на тлото на Македонија .....	19
1. Римски и ранохристијански портрет .....	19
2. Средновековен портрет .....	26
II "Слика" за луѓето на овие простори .....	41

### ВТОР ДЕЛ

I Општи карактеристики на портретната уметност .....	58
1. За портретот .....	58
2. Што е тоа портрет? .....	64
3. Одроз во огледало .....	75
4. Што е тоа автопортрет? .....	77
5. За портретот во литературата .....	82

### ТРЕТ ДЕЛ .....

I Портретната уметност во XX век: некои имиња и правци .....	93
II За визуелното восприемање, стилот и значењето на портретот ....	120
III Тело, лик .....	138

### ЧЕТВРТИ ДЕЛ

ВИДОВИ ПОРТРЕТНИ РЕШЕНИЈА ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ НА XX ВЕК .....	147
Сликарство .....	147
I Портретното творештво на последните македонски зографи и резбарите од крајот на XIX и почетокот на XX век .....	147
II Акцептирање на модерната уметност - портретната уметност меѓу двете светски војни .....	171
1. Реалистичко-експресионистички портретни вообличувања .....	173

III Портретот како објективизирана претстава: модификации на реалистичкиот приод - од академски до фотореализам .....	216
IV Лирска, интимистичка осмисленост на портретот .....	249
V Други примери на портретни реализации меѓу двете светски војни	272
VI Портретното творештво на македонските иселеници .....	282
VII Реалистично-"конструктивистички" портретни вообличувања ...	288
VIII Портретот како медиум за изразување на меланхолични и драматични расположенија .....	339
IX Портрети со поетско-реалистички белези .....	396
X Експресионистичка и фовистичка изразност: портретни деформации .....	418
XI Портрети во надреално-фантастичен контекст .....	440
XII Ликот како повод за разновидни ликовни истражувања: нови портретни појави .....	456
XIII Самоуки автори, "наивци" ... ..	485
XIV Портретна скулптура: реалистички и експресионистички вообличувања .....	489
XV Портретни бисти и фигури ... ..	538
XVI Портрети на историски личности .....	544
XVII Карикатурални портретни преобразби .....	559
XVIII Графички реализации: од фотореалистичен до асоцијативен портрет .....	569
XIX Портретна фотографија .....	571
XX Интимна творечка лабораторија .....	576
1. Јас - модел на други автори .....	576
2. Моите сликарски искуства .....	581
Завршни разгледувања .....	584

#### ПЕТТИ ДЕЛ

1. Биографски податоци за уметниците .....	597
2. Репродукции .....	615