

КОЖАТА НА МЕРМЕРОТ

Секој кој застанал пред скулптурите на нашиот реномиран скулптор Жарко Башески (1957) почувствувал мешавина од воодушевување и ежавење. Воодушевувањето доаѓа од Аристотеловото мимезис, или подражавање, нешто што ликовната критика кај него го именуваше како „хипер-реализам“. Ежавењето, пак, доаѓа од сфаќањето дека „копијата“ на стварноста изобразена во скулптурата е речиси верна на оригиналот. Поточно, на уникатот, затоа што Башески, главно, се фокусира на телото, а секое тело е уникатно, како впрочем и секоја личност и душа. Според тоа, ужасот (horor), кој и самиот е наслада (да се потсетиме на Мери Шели и црниот готски роман, на нејзиниот Франкенштајн!), доаѓа од сознанието дека и уникатното може симулакрично да се умножува. Тоа е како да постојат двајца целосно исти примероци на ист човек. Ама целосно исти, без ниедна разлика, без ниедна differentia specifica. И конечно, тоа ужаснување од сознанието дека нема уникат поминува повторно во воодушевување, зашто станува јасно дека оној кој ги создал тие скулптури ја има истата техне (во старохеленската смисла на зборот) како и Творецот и Седржителот на уникатите, штом тие не се разликуваат воопшто од делата на рацете Господови.

Но, уметноста е привид и измама дури и кога е најжесток реализам, референцијална илузија за светот и човекот, ама сепак илузија. Ако е така, исказите за таа илузија, како овој мојов и како секоја критика, нужно ќе бидат уште поголема илузија. Ве заведов кога реков дека телата претставени во скулптурите на Башески немаат ама баш ниедна разлика по однос на оригиналите. Ве измамив, ве хипотизирав: па зар не гледате, дури и на оној автопортрет на Башески, скулптурата не е жива. Таа е од синтетички материјали, не е од крв и месо, иако така изгледа.

Во познатиот дијалог на Платон Кратил, во кој јунаците расправаат за „вистинитоста“ на имињата во однос на стварите (во филозофска смисла на зборот), читаме, како јунаците да разговараат за автопортретот на нашиот Жарко:

„СОКРАТ: Зарем не би имал два објекта – Кратил и Кратиловата слика – во случај кога некое божество би ги прикажало не само твојата боја и формата, како што прават сликарите, туку и ако сè однатре се направи како што е во тебе, репродуцирајќи ја истата меморија и температура, потем додавајќи ги движењата, душата и разумот исти какви што се твоите, и со еден збор – ако сето она што го поседуваш го стави крај тебе во вид на копија – дали тоа би бил Кратил и Кратиловата слика, или тоа би биле два кратила? КРАТИЛ: Ми се чини, Сократе, дека тоа би биле два Кратила.“ Овој фрагмент завршува со она од каде тргна Жан Бодријар, кога го искова терминот „симулакрум“. Сократ му вели на Кратил: „Во тој случај (на максимален хиперреализам – заб. моја), сè би станало некако удвоено и не би можел да ги разликуваш првото од второто, па да кажеш кој од нив е предмет а кој назив“.

Погледнете ги хиперреалистичните скулптури на Жарко Башески. Тие целосно кореспондираат со тоа удвојување на светот за кој разговараат јунаците на Сократ во Кратил. Оние скулптури направени од полиестер и силикон, пред кои се ежавите зашто се „како живи“, се радикална форма на мимезис, односно – симулакруми. А симулакрум е копија „поверна“ од оригиналот, нешто што не само што е вистина повистинита од вистината туку нешто што прикрива дека вистината постои! Тоа е уметнички чин од прв ред! Космички демиијуршки настан!

Ако така стојат работите, тогаш единственото вистинско прашање што треба да се постави за да се објасни уникатниот уметнички феномен Жарко Башески е: како се прави од мермер (или од полиестер, или од силикон, или од што и да е синтетика) – крв и месо? Или поточно – како е можно мермерот да има кожа? Токму тоа што мермерот на Башески има кожа создава силна симулакрична илузија дека тоа се оригинали, уникати, а не копии.

Кожа: биолозите ја рангираат во органи за допир. А Михаил Епштајн, во својата прочуена книга Филозофија на телото, тврди дека човекот е хаптичко суштество, суштество што допира, и дека допирот е неговата главна карактеристика. Главно, допира со органот кој го очовечил: со рацете. Така, има еден длабок хуманизам (кој според мене е поважен од етикетата „хиперреализам“), кога говориме за скулптурите на Башески.

Тој хуманизам лежи во можноста (и не само можноста, туку и во силниот копнеж!) да ги допрете неговите скулптури, за да се уверите, како Тома Неверниот. Во што да се уверите? Во две нешта: дека мермерот може да има кожа, и второ – дека, внимавајте, можеби (потенцијалитет!) таа кожа на мермерот е лажна. Дека можеби е илузија. Дека можеби е фикција. А ако е лажна, ако е фикција и илузија, тогаш пред вас стои уметност од прв ред, заразена со „бацилот“ на демиијургот на сè што постои.



Затоа, наместо етикетата „хиперреализам“, за скулптурите на Башески многу посоодветен квалификатив е етикетата „божествено“. Тоа е креација во вистинската смисла на зборот, како одново да се создава уникатот, а не како да се создава негова копија. И второ: наместо етикетата „хиперреализам“, јас по прво за скулптурите на Башески би ја користел етикетата „синестетички скулптури“. Зошто? Затоа што, се разбира, никој од нас, или ретко некој од нас би ги допрел тие скулптури на изложба; тоа дури се смета за непристојно, и е знак на таканаречените хаптички репресивни култури. Тоа се култури во кои допирот се смета за непристојно нешто! Наспроти нив, стојат либералните хаптици, како што е еден Лондонски институт за психологија, кој се носи со идеја да организира дури и „денови на допирање“ во британската култура, институт кој за свое мото има прашање: допревте ли денес неког? Е, на изложбите на Башески, вие, ако не со допир, со прст, тогаш со око нужно ги допирате неговите скулптури. А „допир со око“ е веќе синестезија, синестетичко искуство, преплет на сетила, во случајов на сетилото за вид, окото, со сетилото за допир. Но, дали сте сигурни дека со око (или со прст, сеедно) ги допирате скулптурите на Башески? Мислам дека не сте сигурни. Имате чувство како да се допирате себеси во Другиот.

Според тоа, скулптурите на нашиот гениј се автогносеологија. Тие се и синестезија. И најчудно – бидејќи се хиперреалистични, тие се симболизам! Да се сетиме дека дури и симболистите тврдеа дека нивните надреални светови се реализам, повисок реализам од самиот „обичен“ реализам кој ја имитира емпирииската стварност. Тоа го тврдеа и надреалистите – нивната „повисока реалност“ ја сметаа за вистинска стварност, а својата уметност за вистински реализам. Во таа смисла, „хиперреализмот“ на Башески е толку надреален (затоа што е „повистинит од стварноста“) што може да се каже: Башески е и реалист, и симболист, и надреалист, дури и симулакрум уметник. Заеднички именител, крикот на неговите скулптури е највисокото начело на филозофијата: КРИК ПО ВИСТИНАТА, која е толку умножена денес што станува – лага.

Знае Башески да биде и актуелен; да направи скулптура која праќа дури и идеолошка порака. Но тоа се исклучоци. Неговата главна естетска линија е – да се повтори ПОДВИГОТ на првиот Создател. А таква уметничка еруптивна енергија денес – речиси и нема. Затоа и велам: Башески е гениј. Тивок, како и секој гениј, зашто на гениите не им е потребен мегафон. Доволно е мермер, длето и ука како да се обложи со кожа артефактот. Креацијата.

Браво, маестро!

Венко Андоновски

Јазична редакција:
Софија Чолаковска-Поповска



ЖАРКО БАШЕСКИ



Македонска академија
на науките и уметностите

Поместување на сепилното, проширување на перцептивното

Местото на Жарко Башески во поновата македонска историографија е повеќе од утврдено, не само како реномиран академски скулптор и уметник кој умее да ги пренесе есенцијалните вредности на современиот творечки бит, туку и како автор кој континуирано и убедливо го потврдува и распространува своето впишување во рамките на интернационалната ликовна сцена раководена од елоквиентни вредносни параметри. Иако во неговото творештво од самите почетоци можеме да проследиме мноштво диверзитетни пристапи кон обликовната материја, зрелата фаза како и поновите остварувања говорат за очигледност на авторските ставови и сосредоточеност на една прецизна тематска аргументираност и концептуална јасност, но и последователност во креативните постапки. Гледано од временско растојание кога се создадени овие избрани дела, денес во овој нов контекст, тие изнесуваат една инаква дијалоска компонента, која неминовно упатува на комуникација, интеракција, повторно обмислување на временскиот опсег во кој еманира и пулсира нивното присуство. Во тоа нивно продолжено времетраење ги исчитуваме можните проширувања на значенските контексти коишто се проткајуваат низ семантичката оска генерирана од идејата за „присутноста“.

Најновите креативни остварувања на Башески, мермерни фигурини во мала пропорција, демонстрираат продлабочен аналитички пристап кон тематската определба, третирајќи ги човековите карактеристики, мани и доблести, еднакво присутни во различни пројавности на човечката природа. Композициската целина, нивниот сооднос и дијалог, припаѓа на „мноштвото“ изградено од индивидуалните „сепства“ и „другоста“ како иманентност на современото постоење. Конотативниот ризом на Башески насочува кон митското и религиозното како тематски референци, а повикувањето на познати (историски) иконографии не е само цитат на една утврденост, туку преработка, нешто ново, изворна и оригинална интерпретација прекршена низ раката на скулпторот. Толковниот гешталт или поставувањето на определен облик е метод на моделирање според анатомските принципи и правила, со нагласената телесност како нужно обраќање, како соочување на и со реализмот – убедливо и моќно средство за пренос, трансмисија, директност на авторскиот исказ... По што се разликува скулптурата на Башески од делата на неговите современци?

Од каде потекнуваат неприкосновената релевантност и моќ на изразот препознаена толку широко во рамките на институционалното вреднување, па оттука и широкиот прием кај публиката насекаде каде што овие скулптури се изложени? Досегашниот аналитички корпус изразен во однос на творештвото на Башески покажува категоризација во рамките на хиперреализмот како правец којшто неминовно го задржува прецизното значење во едно историско следство – развојот на модерната како последователност и условеност, но гледано од историолошка точка, се чини дека наложува одново читање и утврдување на релевантноста, т. е. што значи денес, во современ контекст, конзистентноста на творечкиот пристап во едно јасно исцртано, контурирано жанровско одредиште.

Аксијалното движење по тие меѓи, сепак, е движење во една циркуларна линија, кружна, но не во целост антропоцентрична и можеби намерно затворена – во овој контекст распределена меѓу човечката рака и мануелните вештини, и механизацијата на технолошката репродуктивност. Но и покрај оваа категоризација, Башески покажува напуштање на традиционалниот метод, особено преку воведување на современи материјали коишто потекнуваат од технолошкиот интертекст и како такви незаобиколно го следат и даваат одговор на диктумот на ова време. Сепак, историските конотации во кои се разгледува хиперреализмот како премин од поп-уметноста кон една смирена дијалектика на сликарскиот медиум, скулпторскиот хиперреализам, и покрај втемеленоста во истражувачкиот потенцијал на фотографскиот запис како изворна компонента, сепак се манифестира како интонација или коментар на општествената стварност. Во таа насока, невозможно е да се иззме контекстот на повторното впишување на класичните вредности при историзацијата на овој постконцепт на хиперреалистичкото, како „нео“ не само поради временскиот пресек во кој се појавува – денешницата, туку и поради намерата за враќање и ревизија на можните значења коишто неминовно ги буди во еден отворен и (пре)заситен хоризонт конституиран од себеповторување на уметноста генерално (во формална и содржинска смисла).

Употребувајќи широк спектар на иконични/иконографски цитати, авторот изнесува извесен иконолошки коментар на епскиот индивидуализам. Поединецот на денешницата учествува во градивото на заедничкиот простор, но во исто време е осамен, монументален и достоинствен. Историските означители, т. е. идиомите како Езекиј, Венера и Адонис, Филип II Македонски, сведочат за проникливост во цитатните постапки, за еклектичко наслојување на минати искуства, не дословност или буквалност, вешто покажувајќи ја минливоста на трендовите и предизвиците на постмодернистичката линија на современата уметност.

Враќањето на постулатите пред импресионизмот и реализмот како прогрес и алатка за убедливост на иконичното, таа „академска“ прогресија која исчезнала свесно и намерно, претставува своевиден коментар на современите тенденции кои сè повеќе ја трошат потенцијата на дијалектичкиот сооднос спрема хиперболизираниот „современ“ преттекст на мноштво дела втопени во схемата на институционалните наративи. Враќањето кон идеалот, во оваа насока, убедливо го аргументира хиперреалистичкиот предзнак, или можеби посоодветно надреалистичкиот квантум на присуство на суштината, поради тесниот простор на самите детерминанти „хипер“ и „реализам“, и потребата од попрагматичен поим како што е генеричко битие.

Идеалот во оваа скулпторска синтагма нема иста цел, или нема еднакво значење како идеалната форма заснована врз егзактни епистеми и канонски принципи како што е класичната скулптура во антиката, туку можеби повеќе како коментар на она што значи денес – човечкиот отслик со сета негова архивска сигнатура предадена низ еден современ ликовен израз. Авторот можеби несвесно подвлекува еден од четирите аргументи на Лајбниц за постоењето на Бог – „онтолошкиот“, според кој се утврдува разликата помеѓу егзистенцијата и суштината. Таа претпоставка, па оттука и филозофско тврдење сугерира дека секое иманентно присуство е одредено од неговото постоење, но и од неговите карактеристики како суштински за таа пројавност. Оттука, ненаметливо се поставува прашањето дали „човекот“ на Башески е плод на неговата имагинација, или тој постои таму некаде во неговиот отворен мултиплицитет на онтолошки тврдења, извесно чекајќи го сопственото визуелно толкување. Верноста на изразот, сличноста, сродноста со оригиналот, чиј корен е непознат, неодредлив, може да биде исто онолку убедлива карактеристика колку што е неговата суштина. Изворен и оригинален гестус на лицата на овие фигури допира до универзалната катарза на човекот, втренчен поглед кој остварува директна комуникација со набљудувачот.



Но тоа не е погледот на портретируваниот субјект, туку рефлекс, огледало во кое се пресликува современиот човек, истргнат од контекстот на потрагата, на себеистражувањето, себенабљудувањето, загледаноста во внатрешноста на битието или неговата надворешност која како туѓост ја изнесува. Така „човекот“ во овие различни формални забелешки се себеразделува пред мноштвото, се мултиплицира во единечното како дел од универзалното битие.

Вградената способност за комуникација во субјектот – неговиот нагласен реализам не е чисто миметичко средство [μίμησις] туку функционален елемент кој го разголува субјектот до неговата суштина, исто онолку апстрактна како што е духовното или потрагата по него. Затоа и покрај евидентната „сличност“ со портретируваниот модел, „реалниот“ човек... се доживува како „другост“ и остава впечаток на апстракција – апстрахиран субјект од неговиот изворен контекст и поставен да ѝ служи на намерата на уметничката сугестија.

Порелевантно отколку тврдењето за хиперреализам се чини „соочувањето со реалистичкото“ кое толку често ни измолкнува како присуство кое станува невидливо и апсорбирано од механизмите на општите диспозитиви и нивната релативизирачка анатомија. Антрополошкиот модел на „човекот“ којшто

тука Башески го предлага е суштинска анализа на човечкото постанување „внатре“, „во“ системот на конструирани вредности, не еднадвор или објективизиран елемент со нуминозно [nūmen] присуство.

Така излегувањето „надвор од“ претставува трансмисија на неможнота, на вечната втренченост и заглавеност како постварување, меѓу другото третирајќи го „стазисот“ како една сложена семиоза на субјективното искуство.

Индивидуалните лица, изрази и гестови, нивната разновидност и разноликост, нивната посебност... не се различно портретирани индивидуи, туку еден ист „човек“ – или „природното“ по кое се трага, ентитет преку кој авторот го отпечатува своето присуство како последичен субјект. Токму затоа следува дека човекот на Башески е абеларовски, разбуден од догматската дремка, логичен во настојувањето да биде изложен пред очите на јавноста. Таквиот хиперпростор во рамките на реализмот [лат: res – ствар], како концепт на спознајното, според кој реалноста, надворешната видливост постои независно од свеста, како предикат не се однесува на формалните процедури како изведбен чин, или на поетиката, туку на нивното можно значење издигнато на рамниште на едно филозофско гледиште, кое понатаму поттикнува историско-филозофски расправи.

Гледано од сосема друга гносеолошка инстанца, пристапот кон раздвојувањето и партикуларното на присуството одново исцртува едно рано схоластичко прашање околу природата на универзалното и нејзиниот однос спрема поединечни нешта. Но, авторот убедливо аргументира дека изразот е конкретен, соматски, исто колку што е симболичен. Обединува и ги интерпретира преобразливоста и променливоста на можните стојалишта околу универзалното и неговите субјекти, го доведува преносот на материјата до/на едно логично, спознајно и евидентарно опстојување. Делото на Башески се спротивставува на потрошувачката логика, со тоа што го соочува својот егземплар на човекот како неминовен дел од реалноста. Таа амплификација на реалното во реалноста е самиот парадокс кој се чини толку моќен кога се одвива, одмотува во генеричкиот поредок на историографските впишувања. Скулптурата на Башески, различна од олеографскиот хиперреализам, ги истакнува самостојноста и аутономијата на фигурата во претпоставениот простор и можеби повторно го проблематизира „ауратското“, но не во смисла на оспорување на технолошкиот прогрес, туку вградувајќи го како историска референца (пр. втората реплика на Езекиј) и истакнувајќи ја условеноста на вајарското дело од различните достапни материјали во одредени стилски епохи (мермер наспроти полиестер, полимер, силикон, текстил и природни влакна). Прогресот на современата скулптура може да се разбере и како обид да се каже нешто ново токму во оние контексти коишто цврсто и континуирано ја афирмирале академската конзистентност, но и како прекин или вовед во нови поглавја како она на Дега, кој употребувал нови материјали и техники за убедливост на фигурата како модел кој би можел да биде еднаков репрезент на животот.

Обновениот интерес за монументалната скулптура пренесена преку Давид (и околу на Голијат) нема итеративен карактер, нема еднаква намера со онаа на Донатело за враќање на класичниот акт, ниту, пак, со Микеланџоловиот Давид како предвесник на настанот, туку претставува интерпретација на современиот човек, исправен пред сложени предизвици. Една линија сепак се надоврзува на изразитиот манир на Донатело, „библискиот херој“ од Светото писмо е повторно прикажан како млад човек (портрет на синот на авторот), како симболичен гест кој ја нагласува „храброста“ како една од четирите доблести.

Творечкиот опус на Башески покажува конзистентност при употребата на метафората како стилско (формално) средство и метонимијата или упатноста кон „другото“, како релациски однос помеѓу елементите на композициските поставки. Моделирајќи ја Венера, отелотворена со сиот нејзин натурализам, ја содржи истата убавина, девственост и поглед, токму како што е опишана во Овидиевите Матаморфози. Љубовните аспирации на Адонис упатени кон голата божица симболично ја носат и содржат пораката за контрола над страстите и мирот како храна за човештвото.

Фигурите на Башески се смирени, имобилизирани, постојани и присутни, најавуваат враќање на тактилно – како една можна длабочина на искуството. Сето ова покажува постепено поместување на сетилното, проширување на перцептивното поле подалеку од видливото – можеби кон спознајното. Тие се себеоткриваат како проективност на надворешноста на битието во перцептивната стварност. Авторот умешно ја (ре)продуцира нивната хипостатичност, како хегелијанска претстава [Vorstellung] на динамичната целина, со тоа што го истакнува нивниот етос – како појдовна точка или хоризонт за разбирање на рационалниот облик на човекот.

Натали Рајчиновска Павлеска

