

**АНТОНИ МАЗНЕВСКИ**

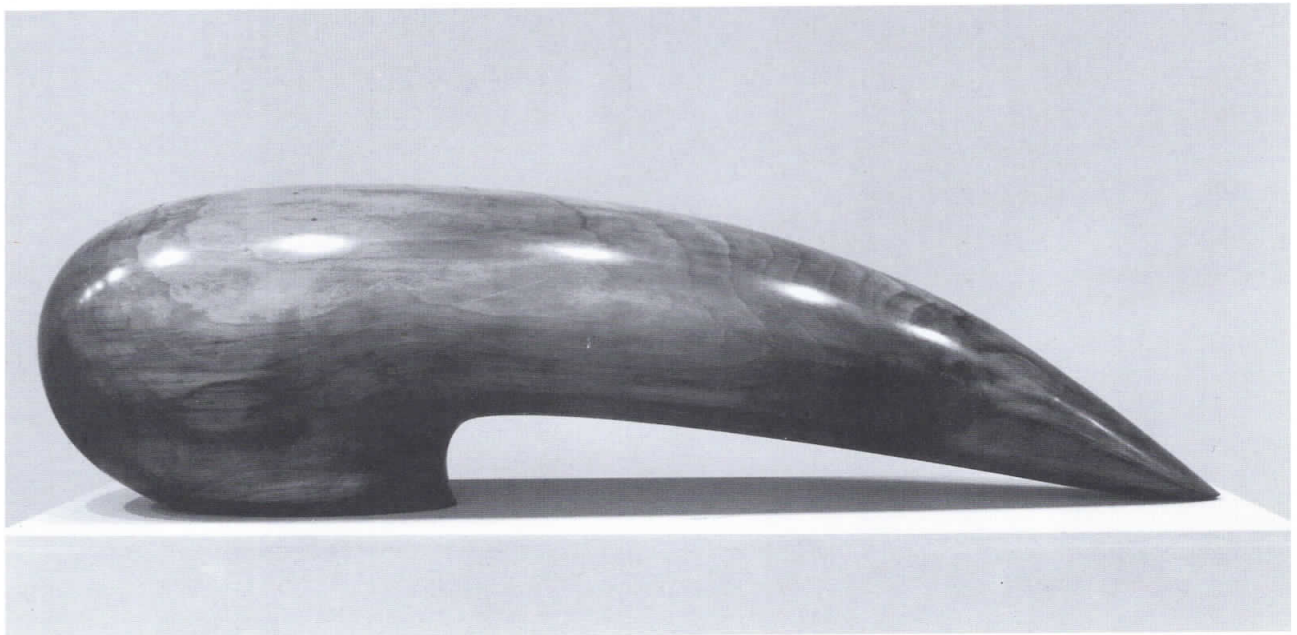
**ANTONI MAZNEVSKI**

СКУЛПТУРИ SCULPTURES





**АНТОНИ МАЗНЕВСКИ**  
**ANTONI MAZNEVSKI**  
СКУЛПТУРИ SCULPTURES



МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ, АПРИЛ 2002  
MUSEUM OF THE CITY OF SKOPJE, APRIL 2002



**БОЈАН ИВАНОВ**  
**ИЗЈАВИ И ПОРАКИ**

Сегашната состојба на ликовната уметност е претворена од прашање во цел на творечкиот проект. Оттука и уметничкото дело е пресоздадено во среден член на практичниот силогизам со којшто, по прво се оправдува, отколку што се објаснува јавниот живот на културното и општествено секојдневије. Следејќи ја оваа линија на логичкиот доказ, ликовната критика и историјата на уметноста денес главно се занимаваат со вреднувањето на творечките намери. Таквата проблемска, без-историска заднина се наложува како почетна претпоставка и за природот кон најновите ликовни зафати на македонскиот уметник Антони Мазневски.

Професионалното созревање на овој млад автор и развитокот на неговото творештво претставуваат чинители коишто стојат во цврста меѓузависност, како со особеностите во развитокот на тековната македонската ликовна продукција, така и со професионалното созревање на една генерација македонски уметници. Во тој поглед, тематскиот интерес и истражувачкиот израз на Мазневски од почетокот на Деведесеттите ги опфаќа содржините на уметничката и општествена стварност којашто забрзано ја губи сопствената идеолошка и институционална подлога. На планот на ликовната уметност, овој период од современата национална култура веројатно историски ќе се објаснува преку процесите на радикалниот избор и на радикализацијата на она што е избрано од искуствата на веќе одминатата постмодерна деценија - деценија на активна мирољубива коегзистенција. Во атмосфера на притаените но растечки антагонизми, раното творештво на Мазневски не може да ги одбегне колебањата и сомнежите на изнудениот избор: од една страна е напорното и помалку здодевно подгревање на висцералното уживање, на игривоста кај добро познатите ликовни дисциплини на сликарството и скулптурата; од друга страна стои напорот да се дофати концептуалната, техничка и јазичка уверливост на сè уште недоволно истражените медиуми на објектот, на инсталацијата, на фотографијата или дигиталната слика<sup>1</sup>. Непосредните реакции-одлуки на Мазневски се, по своето устројство, типични за струењата во македонската ликовна уметност од првата половина на Деведесеттите. Во прв ред, станува збор за извесна недоверба во уметничкиот авторитет на резултатите коишто нужно го следат целосното, доследно разлучување на ликовните техники од раскажувачките постапки. Според тоа, станува збор и за безволно приклонување кон зрелиот израз на постмодерниот пастиш<sup>2</sup>. Во случајот на Мазневски, пак, станува збор за приклонување кон сликарскиот пастиш или, поточно, кон уметноста на досетката<sup>3</sup>.

Од средината на Деведесеттите, националната ликовна, и воопшто, културна инфраструктура се збогатува со нови установи и со нови иницијативи коишто силно и, напати, пресудно влијаат врз развојните правци на современото македонско ликовно творештво. Така, за мошне кусо време е создаден амбиент во којшто прашањата на изразот и содржините се третираат, не само како прашања на самосвоен авторски избор, туку и како предмет на своевидна буџетска стимулација и програмска политика со темелно инакви образложенија на јавниот интерес.

Во годините што следат, творештвото на Мазневски може да се согледа низ две динамички линии, коишто инаку, претставуваат општ белег и на вкупните одвивања од домашната ликовна сцена: едната се одликува со забавено темпо и го поврзува ангажманот на Мазневски со среднорочните програмски дејности на етаблираните излагачки простори; втората линија е извлечена од богатата серија проектни предлози-намери на авторот коишто се изведуваат во рамките на еднократно поставените конкурсни барања за творечко истражување на новите медиуми. Меѓутоа, тука, барем за миг, ќе треба да се напушти рамката на проблемското и без-историско излагање за делото на Мазневски и да се обнови перспективата на извесна историска строгост.

Имено, пред сè, треба конкретно да се согледаат природата и обемот на влијанијата коишто институционалната инфраструктура ги остварува во својот сопствен свет на уметноста, односно, треба конкретно да се согледа потеклото,

природата и улогата на новите медиуми во профилирањето на денешната македонска ликовна сцена. Уште повеќе, можеби ќе треба сосема да се занемарат прашањата на изразот и медиумот, а вистинското единство на македонската современа ликовна практика да се побара во тематизацијата на македонската стварност. Бидејќи, доколку во изминатата деценија е одржувана и негувана некаква согласност и усогласеност на творечките интереси кај македонските уметници, тогаш тоа е најверојатно нивниот општо-споделен интерес за темата на идентитетот<sup>4</sup>.

Кај Мазневски оваа тема е застапена со своевидна, мала синтеза којашто се допира до аспектите на половите, родовите, националните идентитети, ... потоа, до нормите на јазичките, симболичките, историските и културни идентитети, ... или, пак, до пројавите на територијалните, просторните и лиминалните идентитети, ... а, конечно, се зафаќа и со драматиката на приватниот, личен и творечки идентитет<sup>5</sup>. Се разбира, пораката за тематските содржини е посредувана. Таа е обликувана во конкретен израз којшто е дофатлив или податлив за одреден медиум. Со тоа, повторно се отвора проблемската димензија во давањето определби за самата обликувачка практика на Мазневски, но со делумно изместена перспектива кон без-историската методолошка секвенца на современата ликовна критика. Всушност, со поновите изведби на овој уметник, а долж повеќе различни правци на аргументација, сериозно се оспорени условите на претходно усвоената конвенција за спонтаниот консензус во формите на тематизацијата и за силовитиот притисок на нужностите во формите на изразот<sup>6</sup>.

Сегашната творечка позиција на Мазневски, онака како што е претставена на неговиот тековен самостоен настап во изложбените простори на Музејот на град Скопје, остава малку простор за вреднување на уметниковите намери. Впрочем, оваа поставка којашто обединува шест објекти и, безмалу, дузина цртежи, претставува кривка целина од јасно издвоени епизоди на една ликовна мисла во растеж. Наедно, таа претставува и искрена изјава за практикувањето на уметноста како истражувачко талкање нанапред. Застапените објекти и цртежи, ниту го илустрираат, ниту учествуваат во судирот на двете стварности: стварноста на новиот медиум и стварноста на старата ликовна дисциплина. Во искуството на Мазневски и објектот и цртежот се првенствено извор на техниките за откривање, оцртување и унапредување на темата на идентитетот. Тоа се техниките на доследноста, поточно, тоа се техниките коишто авторот ги ползува во своите настојувања да ја пополни празнината помеѓу творечките изјави и пластичните пораки со сопствен, самосвојно изграден идентитет.

Иако творештвото на Мазневски е органски сврзано со динамиката на македонската ликовна сцена, таа врска не го одразува односот на симптом и дијагноза. Вреднувањето на одделните појави и оценката на општите состојби е задача чиешто исполнување е отаде односот на уметноста-што-го-раскажува-неразбирливото и критиката-што-го-прераскажува-невидливото. Во таа смисла, најновите остварувања на Мазневски се израз на отпор кон проектот којшто го антиципира и рециклира современото секојдневие.

Накучо, изложените објекти и цртежи на овој автор се конкретни пројави на трудот којшто го преточува напорот во дело и на трудот којшто ја облагородува болката во мисла. Тоа е стварноста на Антони Мазневски, македонски уметник од помладата генерација.

<sup>4</sup> На практичните, творечки недоумици од тие години, им соодвествуваат обидите за теоретска, критичка формулација на поставениот избор. Најчесто, до оценка за состојбите се пристигнува преку извесна, малку изнасилена расправија - во полза на дихотомијата или во полза на брахијацијата на модерната-постмодерната култура; cf. ВИЛИЌ, Небојша, *Контра-тези за модернистичката предметност*, (in:) N.O.A., *Рефлексии за Новата Објектна Уметност*, Horizons Unlimited, Скопје 1996, pp. 9-16 (првото објавување на текстот е во 1993 година, во Годишен зборник на Филозофскиот факултет во Скопје).

<sup>5</sup> За ликовните појави чијшто израз е означен како (постмодерен) пастиш, како и за сличностите и разликите помеѓу (постмодерниот) пастиш во сликарството и (постмодерниот) бриколаж во скулптурата; cf. ВИЛИЌ, Небојша, *States of Changes?, Постмодернизмот и уметноста на Осумдесеттиот*, Феникс, Скопје 1994, pp. 48-65; оваа терминологија, дури и кога е употребена во сосема различен контекст, упатува на исти или мошне сродни критички импликации; cf. МекЕВИЛИ, Томас, *Постмодерна*



*трансформација на уметноста*, (in:) *Корени и Ризоми* (зборник), Центар за современи уметности - Скопје, Скопје 2001, pp. 83-101 (прво објавување во *Encyclopaedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York and Oxford 1998, Vol. I, pp. 433-439).

<sup>3</sup> cf. АБАЦИЕВА, Соња, *Преобразби, Модалитетите на македонското модерно и современо сликарство*, Музеј на современата уметност, Скопје 2000, pp. 69-75; поимот на карневализацијата којшто Абациева го разработува и врз примерот на една слика на Мазневски од 1992 година, расветлува некои аспекти од мотивацијата и од постапката на сликарскиот пастиш. Тука би можело да се приведат и аспектите на сродност помеѓу сликарскиот пастиш и некои ендемски појави во македонската ликовна уметност од доцните Седумдесетти, коишто во литературата се опишани како концепт во слика или како вертикално сликарство.

<sup>4</sup> Најзострената, историски обоена артикулација на темата на идентитетот во националниот ликовен амбиент е понудена од македонскиот философ Бранислав Саркањац како кураторски и ко-авторски прилог кон инсталацијата “Портрет на граѓанинот(ката) од FYROM”; cf. СТАНКОВСКИ, Александар и САРКАЊАЦ, Бранислав, *Портрети на граѓанинот(ката) од FYROM*, (in:) *1111 Портрети*, (каталог), Сорос Центар за современи уметности-Скопје, Скопје 1998, (без пагинација)

<sup>5</sup> Рецепцијата на поновото творештво на Мазневски, во македонската културна средина е придружена со дополнително внимание и посебно чувство за мотивите по коишто авторот ја тематизира стварноста; cf. МИЛЕВСКА, Сузана и ПИРКОСКА, Конча, *Дискусии за Амамот*, (in:) *Чифте Амам 2*, (каталог) Сорос Центар за современи уметности-Скопје, Скопје 1996, (без пагинација); БУЃЕВАЦ, Дејан, *Тело без последици*, (in:) *Описување*, (каталог), Сорос Центар за современи уметности-Скопје, Скопје 1998, (без пагинација); АБАЦИЕВА, Соња, *Радијации*, (каталог), Музеј на современата уметност, Скопје 1998; БУЃЕВАЦ, Дејан, *Тоа и Јас*, (каталог), Сорос Центар за современи уметности-Скопје, Скопје 1999, (без пагинација); АБАЦИЕВА, Соња, op. cit. No. 3, pp. 56-58;

<sup>6</sup> Би требало да се очекува дека во македонската критичка и теориска мисла - можеби токму и врз примерот на Мазневски - ќе биде разработен поинаков приод кон улогата на новите медиуми и значењето на темата во определбите за современата ангажирана уметност. Важноста на оваа проблематика е веќе навестена во дискусиите за “Уметникот и општествената стварност”, коишто во рамките на проектот “Избор 2000” (16.09.2001. - Струмица), беа водени на трклазна маса во организација на Уметничката галерија во Струмица, Македонската секција на Меѓународното Здружение на Ликовни Критичари (AICA) и здружението “359°- Мрежа за локални и субалтерни херменевтики”-Скопје (материјалите од соборот се во печат).

## ДЕЈАН БУЃЕВАЦ КОН ДЕЛОТО

Да се размислува и пишува за ова ликовно остварување, навистина изразува задоволство. Задоволство, кое во долгото следење си се преминува во својата неспротиставеност, во *границата* од оваа страна на задоволството.

Мазневски како ликовно реализирање е напрегната различност без формалните аспекти на промените, цврста истрајност која повеќе се грижи за процесуалниот аспект, за постојаноста на вештината во заситувањето на самото создавање. Мазневски е македонски современ автор на ликовни дела, кој е оптоварен за тоа, дали чкрипи делото во своето инсистирање на перфекционистичко трошење, во својата можност да се пробие пунктуалната и секогаш социолошки набиена *довршеност* на современото уметничко дело.

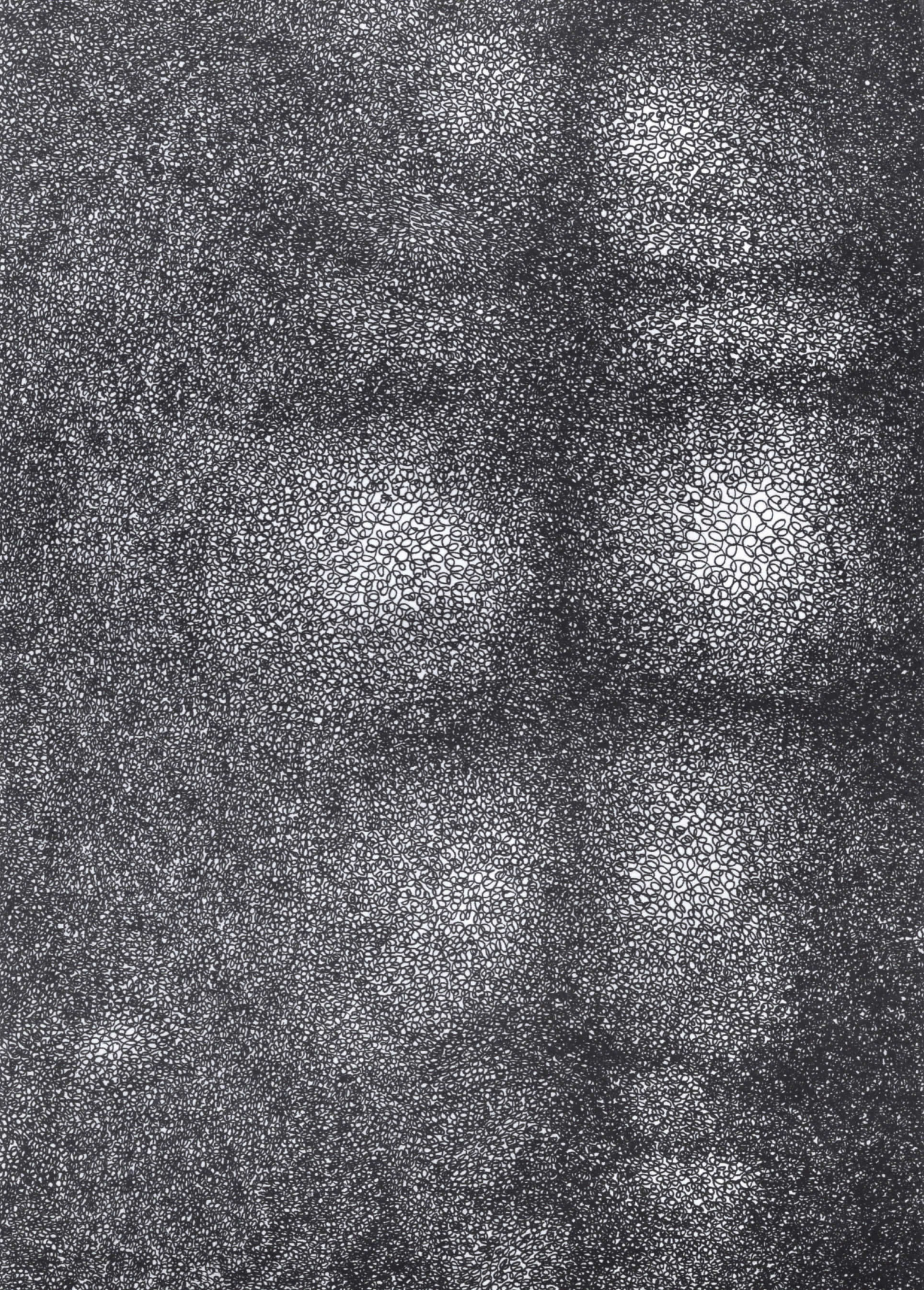
Следејќи го тактилното сочувување за органската форма, ова “класично” творење инсистира на сите можни/дополнителни концептуални состојби/средби во кои би се однесувал контекстот/смисолот на ликовните презентирани обработки. *Вишокој* асоцијации, авторот во ликовното истражување ги претпоставува се до последното можно сеќавање за првата идеја за крајниот *изглед* на реализираното уметничко дело. Иако имаме прилично *реалистички* краеве во кои се случуваа овие прецизни органски објекти, нивната *навидум утилитарна* вредност е стабилизирана во споменатата заситена процесуалност. Овде ништо не е “важно”, освен продолжението на времето кое не го засегнува авторот, а е единствено важно во завршувањето на уметничкото дело. Затоа можеби, делото на Мазневски во овдешнава рецепција од “рокови и брзо читање” на ликовната продукција е оставено да виси *малку незгодно* како *препознатливост*.

Неговата “опсесивна несоница” (се додека го *гледам* делото, не е завршено, вели авторот) во обработката на материјалот, е вистинско *прејерување* и откинато *самозадоволство*. Маката со која се третира формата, не е мака во однос на прашањето за некакво “значение”; дали се остваруваат прочистени или “нечисти” форми. Овие форми/ликовни игри се *реални во живојот* на овој автор. Ликовната *несигурност* во однос на органскиот материјал е минимум доволна разлика за Мазневски, да започне да го извршува “пресадувањето” на делото во *цврста основа*.

Од друга страна пак, во светлината на долготрајната занаетчиска процесуалност во која се случуваат прецизни “проткајувања” и настојувачки утврдувања на овие органски решенија, можеме да претпоставиме исто така, и една фина противречност. Еден современ дискретен континуитет со историски македонското традиционално однесување во обликувањето. Во онаа мера, во која делото среќавајќи се себеси, наоѓа блиски *мекости* и *извиености* односно, во живењето и во отслушувањето на посебностите од неминовните локални минатости. Секако, во доменот на читањето на потребната претпазливост.

Антони Мазневски, и со оваа ликовна изложба ја продолжува сопствената современа *анакрона широчина* во однос на македонската ликовна сцена.







## ЛАЗО ПЛАВЕВСКИ ЗА ЉУБИТЕЛИТЕ НА ПЛИВАЊЕТО

Уметничките дела, проекти ... артефакти вообичаено поседуваат одреден предзнак кој ја одредува насоката во која треба да бидат согледани. Ако ништо друго тој го оневозможува широкото дејствување на шумот.

Од различни причини се случува ова одредување, навестување на контекстот да биде замаглено, нејасно или неодредено.

Постмодерните теории за контекстуализација се однесуваат на толкувањето, а се применуваат врз било кое дело. Идејата за "... непостоење на стабилни знаковни рамки ... во презентацијата на делото ..." од прагматични причини може да се прифати како особено референтна кон делата на Антони Мазневски подготвени за оваа изложба. Во основа намерата е да се укаже на можноста дека нивните формални карактеристики можат да упатат кон несакани одредници и намери.

Во почетокот на подготовките Мазневски беше со намера да експонира одреден број на разнородни дела кои меѓусебно се наоѓаат во однос на "семејни врски". Се разбира, елементот кој сите нив ги поврзува е самиот тој.

Од повеќе причини оваа намера се претопи во нешто, навидум, сосема спротивно - помал број на скулптури и цртежи кои меѓусебно се многу компактни. Разнородноста, особено кај скулптурите, се појавува во односот со претпоставените претстави за неговиот израз. "Семејните врски" не се дел од оваа изложба, но тие се една од можностите за градење на некоја платформа за рецепција на најновите остварувања.

Мазневски нема намера да се занимава со градење на некоја стилска препознатливост. "Изразот не ми е проблем ..." вели тој. Од таму насоката мора да ја упатиме кон самиот автор кој во ваков случај е значаен дел од контекстот на делото. Мазневски понекогаш за сопственото дејствување го потенцира и ставот дека "... во работата не го обликувам делото туку се обликуван себе си ...". Ова е загадочна авторска позиција. Таа го поставува проблемот на односот на рецепцијата кон дела чии формални особености се само дел од некој поширок процес на дејствување.

Шестте скулптури од оваа изложба оставаат првичен впечаток на дела кои реферираат кон модернистичките истражувања од првите децении на минатиот век. Присутен е интерес кон прочистени биоморфни форми, навестена е претходна проектна матрица, изразот е прецизен, воочлив е интересот за динамични или пак за "... основни форми кои ја изразуваат универзалната стварност ..."; не поседуваат желба за било каква наративност, иако постои можност за проекција на одредени асоцијации. Освен тоа, материјалот кој е употребен и неговата обработка создаваат потреба, или сакаат (магат, заведуваат) да бидат допрени. Иако се скоро идеално мазни, различните менувања на позицијата на погледот (дали поради неодредливоста на облите форми) не се доволни во задоволувањето на нашата потреба од јасна претстава за димензионирање, разјаснување, на формата која е пред нас.

Постојано се наоѓаме на лизгавиот терен на односот кон нив. Тие се работени со класичните методи на скулптурата но кај нив нема трага за некој интерес за "прочистување на формите". Просторот кој се отвора кога едно дело е дел од некој поширок процес (ако ја претпоставиме оваа можност како легитимен јазичен модел) никогаш нема да ни овозможи стабилен однос со делото. Затоа пак овој момент не ослободува во можностите да правиме споредби и неврзано да "пливаме" по одредени (имагинарни) насоки кои немаат за цел да создадат некое затворено поле на значења.

Изложените цртежи кои ги следат скулптурите имаат интересен метод на изработка. Мазневски ги работи со многу тенки линии кои се постојано во некоја заоблена ритмичност. Нема траги од недоумици - раката е постојано во движење со воедначен ритам. Впечаток е дека во оваа постапка емоциите не се присутни. Во почетокот се создаваат одредени форми кои некогаш се фигурални или барем нудат можност за такви асоцијации. Можно е тие да се првичната побуда за работа врз хартијата. Во натамошниот тек на оваа ритмичка мануелна медитација врз почетниот мотив се продолжува со друг, па со трет итн. се до моментот кога просторот не е воедначено, густо, пополнет со огромен број линии. Во него постојат погустии и поретки “слоевии” на исцртување, во некои имаме можност и да проектираме одредени претстави, но во основа овие скоро монотони површини веројатно ја имаат намерата да бидат само репрезенти на еден или повеќе чинови кои се случиле врз нив. Ако сето тоа се приближи кон одредницата процесуалност, повторно немаме некоја поцврста подлога - процесот не е целта на потфатот, иако во него можат да се најдат и такви траги. Повеќе сум наклонет нив да ги прифатам како мануелни траги од различни медитативни чинови на авторот.

На одреден начин, повратната можност за медитација пред нив (или со нив) е една нивна можна функција.

Ако оваа идеја ја прифатиме доволно флексибилно можно е да ја примениме и на скулптурите. Тие немаат за цел да понираат во потребата од “прочистување на формата”, тој пат за авторот е одамна поминат и неинтересен, тие немаат дури ни потреба да се во некој однос со остварувањата од минатото, ниту во насока на иронија, ниту во насока на надградба. Постои само сознанието дека тој вид на форми постоел.

Мазневски е постојано во насока на идентификување на своите светогледи со сопствените дела. Овој пат неговата понуда се дела кои овозможуваат функција која е отворена кон сите оние кои се во можност, или се на блиска бранова должина, за опуштено талкање во полињата на медитацијата.











The present condition of the fine art is converted from an issue into the objective of the creative project. Henceforth, the artwork is recreated into a middle term of the practical syllogism, whereby one is vindicating rather than explaining the public life of the cultural and social everyday routine. Following this line of the logical inference, both the art criticism and the history of art are today mainly engaged in the appraisal of the creative intentions. This sort of problematic and a-historic background imposes itself as a postulate also when approaching the latest endeavors of the Macedonian artist Antoni Maznevski.

The professional maturation of this young artist and the development of his work are factors that stand in close interdependence, not only with the particularities of the growth of today's Macedonian fine art production, but also with the professional maturation of a whole generation of Macedonian artists. In this regard, Maznevski's thematic interest and exploratory expression from the beginning of the Nineties is encompassing the contents of the artistic and social actuality that is rapidly losing its proper ideological and institutional support. In the realm of the fine art, this period of the contemporary national culture will probably have its historical explanation through the processes of radical choice and radicalization of what was chosen from the experiences of the already bygone postmodern decade - a decade of active peaceful coexistence. In an atmosphere of hidden, yet, escalating antagonisms, the early work of Maznevski cannot avoid the hesitations and suspicions in the extorted choice: on the one hand there is this exerting and somewhat boring maintenance of the warmed visceral pleasure, of certain playfulness with the well-known fine art disciplines - painting and sculpture; on the other hand, there is the effort to reach the conceptual, technical and linguistic assertiveness of the insufficiently explored media of the object art, installation art photography or digital image<sup>1</sup>. Maznevski's immediate reactions-decisions are, by their very structure, typical of the tendencies in the Macedonian fine art of the mid-Nineties. It is, mainly, to do with a certain mistrust in the artistic weight of the results that necessarily follow the utter and consequent disassociation of the fine art's techniques from the narrative procedures. Thus, it is to do with a reluctant acquiescence to the ripe idiom of the postmodern pastiche<sup>2</sup>. In the case of Maznevski, however, it is to do with the tacit assentation to the painterly pastiche, or to the art of the witticism<sup>3</sup>.

Since the mid-Nineties, the national infrastructure in the fine art and in the culture, in general, was enlarged with new institutions and new initiatives that had strongly and at times decisively influenced the developmental directions of the contemporary Macedonian visual arts production. Subsequently, in a very short period, an ambiance was promoted wherein the problems of expression and contents were treated not only as problems of the autonomous author's choice, but also as a subject of the specific budgetary stimulation and program policy relying on a fundamentally different justifications of the public interest.

In the course of the years that followed, the work of Maznevski can be considered as two dynamic lines which, otherwise, represent an ubiquitous feature of the domestic fine art's scene, as well: one is distinguished by its slow pace and associates the engagement of Maznevski to the mid-term program activities ran by established exhibiting institutions; the second line is to be drawn from the affluent series of project proposals-intentions of the artist that are usually carried through in response to the open competitions and their contingent requirements for a creative investigation in the new media. However, at this point and at least for the time being, one should abandon the limits of the problematic and a-historic assessment of the works of Maznevski and renew the perspective of the historical rigor.

Namely, one should, above all, consider in all its concreteness the nature and the scope of influences that the said institutional infrastructure performs within its own world of art, that is, one must consider in all its concreteness the origin, the nature and the role of the new media in designing the Macedonian fine art's scene of today. Furthermore, it might prove necessary to entirely dismiss the issues of expression and medium, and instead to search the true unity of the Macedonian contemporary fine art practices in the topicalization of the Macedonian actuality. Since, if during the past decade the Macedonian artists have maintained and nurtured there any common consent and concert of the creative interests, it is most probably to do with the shared interest of theirs in the topic of the identity<sup>4</sup>.

With Maznevski this topic is presented as a particular, tiny synthesis which touches the aspects of the sex, gender, nation identities, ... then, it includes the norms of the linguistic, symbolic, historical and cultural identities, ... or, it concerns the phenomena of the territorial, spatial and liminal identities, ... while, ultimately, it draws upon the dramatic of the private, personal and creative identity<sup>5</sup>. Of course, the message referring the thematic contents is mediated. It is shaped into a concrete expression that is accessible or submissive within a specific artistic medium. This opens, once again, the problematic dimension of considering the very practices of Maznevski, albeit this time from a slightly shifted perspective towards the a-historical methodological sequence of contemporary art criticism. The recent executions of this artist, following several differing lines of argumentation, show the seriously contested conditions of the previously adopted convention on the spontaneous consensus on the forms of topicalization, and of the strong pressure of the necessities in the forms of expression<sup>6</sup>.

The present creative position of Maznevski, the way it is manifested on his current solo exhibition in the Museum of the City of Skopje, barely leaves room for evaluating the intentions of the artist. Actually, this display, that unites six objects and nearly a dozen drawings, represents a fragile aggregate of clearly distinguished episodes of the development of a fine art opinion. It also shows a sincere statement of the practicing of the art as an explorative wandering ahead. The included objects and drawings neither illustrate nor participate the conflict of the two realities: the reality of the new media and the reality of the old fine art's discipline. In the experience of Maznevski, both the object and the drawing are primarily the source of techniques of discovering, delineating and advancement of the topic of identity. These are the techniques of persistence, that is, these are the techniques the artists uses in his attempts to fill the void between the creative statements and the plastic messages with his own, authentic constructed identity.

Although the work of Maznevski is organically connected to the dynamics of the Macedonian fine art scene, this bond does not reflect the relationship of symptom and diagnosis. The evaluation of particular phenomena and the judgment of the general conditions is a task whose fulfillment lies beyond the relationship of the-art-that-narrates-the-unintelligible and the critique-that-recounts-the-invisible. In this sense, the latest achievements of Maznevski are his expression of resistance towards the project that anticipates and recycles the contemporary everyday.

In brief, the exhibited objects and drawings of this artist are concrete manifestations of the labor that transforms the toil into a work and of labor that ennobles the suffering into a thought. This is the actuality of Antoni Maznevski, a Macedonian artist of the younger generation.



<sup>1</sup> The practical, artistic hesitations of those years conceded with the attempts to provide an appropriate theoretical and critical formulation of the offered choice. Most often, to the estimation of the circumstances is reached by way of a certain, slightly emphasized argument - in favor of the dichotomy or in favor of the brachiation of the modern-postmodern culture; cf. VILIC, Nebojsa, *Counter-thesis for the modernistic objecthood*, (in:) *N.O.A., Reflection on New-Object Art*, Horizons Unlimited, Skopje 1996, pp. 9-30 (first published in 1993 in Annual Reader of the Faculty of Philosophy in Skopje).

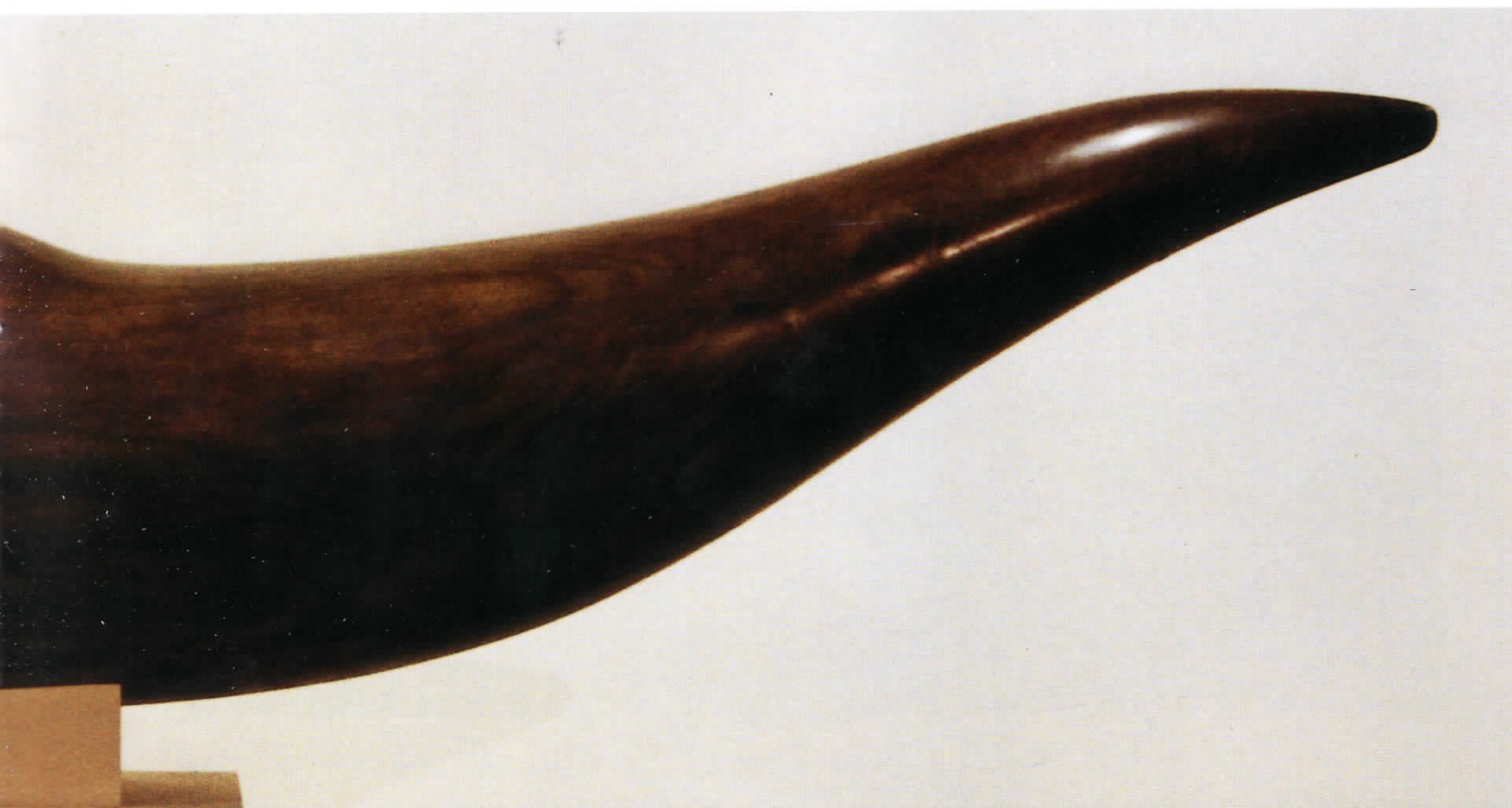
<sup>2</sup> On the fine art's phenomena whose expression is distinguished as a (postmodern) pastiche, as well as on the similarities and differences between the (postmodern) pastiche in the painting and the (postmodern) bricolage in the sculpture: cf. VILIC, Nebojsa, *States of Changes? Postmodernizmot i umetnosta na Osumdesettite*, Feniks, Skopje 1994, pp. 48-65; this terminology, even when used in an entirely different context, points to same or very similar critical implications: cf. McEVILLEY, Thomas, *Postmodern transformation of art*, (in:) *Roots and Rhizomes* (reader), Contemporary Art Center - Skopje, Skopje 2001, pp. 63-76 (first published in *Encyclopaedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York and Oxford 1998, Vol. I, pp. 433-439).

<sup>3</sup> cf. ABAXIEVA, Sowa, *Preobrazbi, Modaliteti na makedonskoto moderno i sovremeno slikarstvo*, Muzej na sovremenata umetnost, Skopje 2000, pp. 69-75 (summary in English: Transformations. Modalities of Macedonian Modern and Contemporary Painting, pp. 85-87); the concept of carnivalization that Abadzjeva elaborates exemplifying among others, a painting of Maznevski from 1992, clarifies some aspects of the motives and procedures in the painterly pastiche. Here, we might also point to some aspects of kinship of the painterly pastiche with certain endemic phenomena in the Macedonian fine art from the late Seventies, described in the literature as concept in the painting or as vertical painting.

<sup>4</sup> The most focused and historically tinted articulation of the topic of identity in the national fine art ambiance was offered by the Macedonian philosopher Branislav Sarkanjac in the role of a curator and co-author of the installation art piece "Portret na grajaninot(kata) od FYROM" ("The Portrait of the Citizen from FYROM"); cf. STANKOVSKI, Aleksandar i SARKAWAC, Branislav, *Portret na grajaninot(kata) od FYROM*, (in:) *1111 Portrait*, (catalogue), Soros Centar za sovremeni umetnosti-Skopje, Skopje 1998, (unpaged). For English translation: cf. STANKOVSKI, Aleksandar and SARKANJAC, Branislav, "The Portrait of the Citizen from FYROM" (in:) *Few Candies for Venice* (Vilic, Nebojsa, ed.), Laurens Coster, Skopje 1999 (unpaged)

<sup>5</sup> The reception of the recent work of Maznevski, in the Macedonian cultural milieu comes with a special regard and sensitivity for motives that the artist uses in topicalization of the actuality; cf. MILEVSKA, Suzana i PIRKOSKA, Konča, *Diskusii za Amamot*, (in:) *^ifte Amam 2*, (catalogue, texts in Macedonian and in English - MILEVSKA, Suzana and PIRKOSKA, Koncha, *Discussions on the Amam* (in:) *Cifte Amam 2*, Soros Center for Contemporary Arts-Skopje, Skopje 1996) Soros Centar za sovremeni umetnosti-Skopje, Skopje 1996, (unpaged); BU\EVAC, Dejan, *Telo bez posledici*, (in:) *Otsustvo*, (catalogue, text in Macedonian and in English - BUDJEVAC, Dejan, *Body Without Consequences*, (in:) *Absence*, Soros Center for Contemporary Arts-Skopje, Skopje 1998), Soros Centar za sovremeni umetnosti-Skopje, Skopje 1998, (unpaged); ABAXIEVA, Sowa, *Radijacii*, (catalogue), Muzej na sovremenata umetnost, Skopje 1998 (For English translation cf. ABADZIEVA, Sonja, *Radiations*, (in:) *Few Candies for Venice* (Vilic, Nebojsa, ed.), Laurens Coster, Skopje 1999, pp. 145-153); BU\EVAC, Dejan, *Toa i Jas*, (catalogue in Macedonian only), Soros Centar za sovremeni umetnosti - Skopje, Skopje 1999, (unpaged); ABADZIEVA, Sonja, op. cit. No. 3, pp. 56-58;

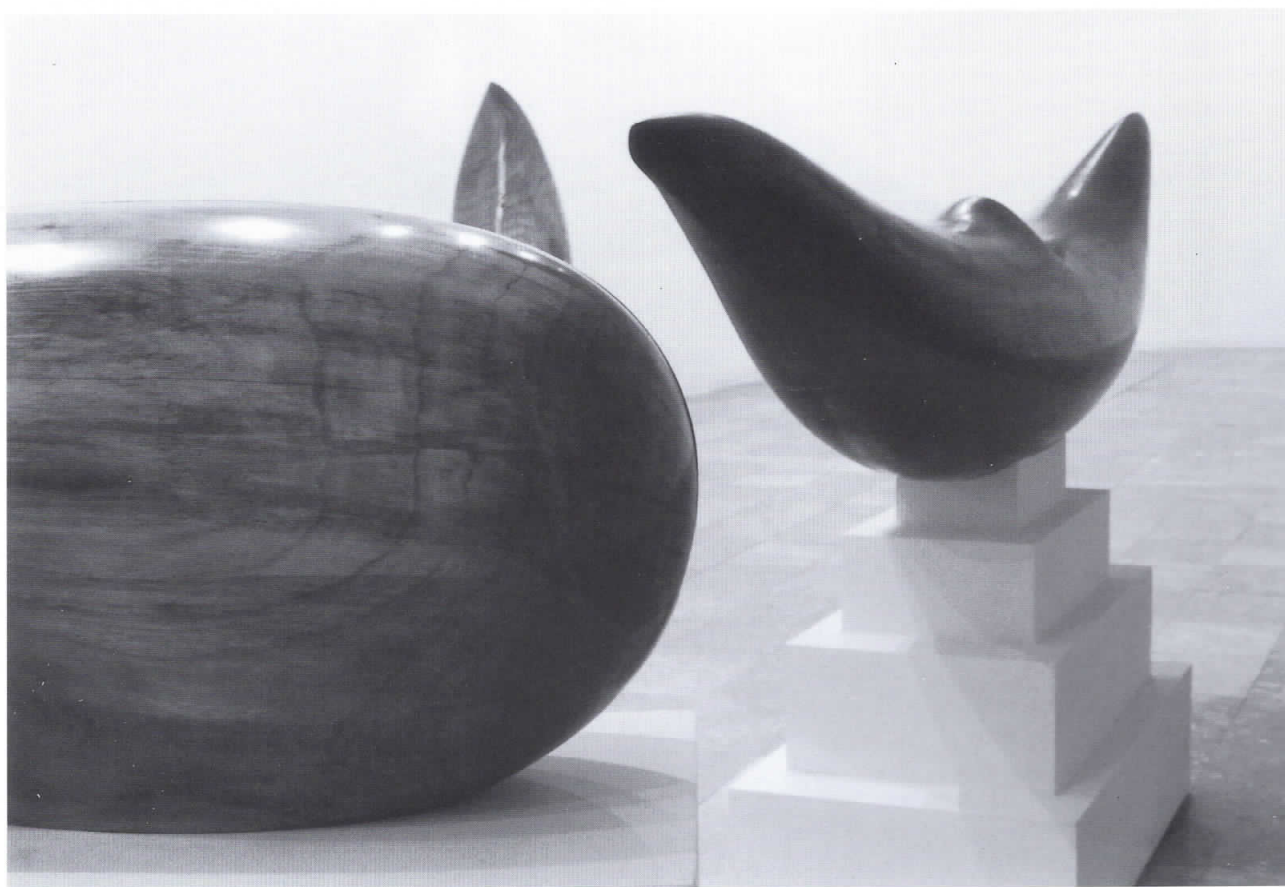
<sup>6</sup> One should expect that in the Macedonian critique and theory, perhaps just with the example of Maznevski, a different approach shall be elaborated towards the significance of the new media and the meaning of the topic when determining the contemporary socially committed art. The importance of this question has already been intimated during the discussion on "The Artist and the Social Actuality" held as a part of the project "Selection 2000" (16.09.2001. - Strumica), as a round table organized by the Art Gallery of Strumica, the Macedonian Section of AICA and the Association 359 Network for Local and Subaltern Hermeneutics - Skopje (contributions in print).



DEJAN BUDJEVAC  
*ON THE ARTWORK*

It is a real pleasure to think and write about this art achievement. A pleasure, that in the course of its following surpasses itself in its obviousness, within the *limit* on this side of the pleasure. Maznevski, considered as an art achievement, is a tense difference without the formal aspects of changes, a solid persistence that is rather concerned with the processing caprice, with the perseverance of the skill in charging the very creation. Maznevski is a contemporary Macedonian author of artworks, burdened with the facts of whether the artwork fits perfectly, in its ability to surpass the punctual and sociologically charged *completeness* of the contemporary work of art. Following the tactile feeling for the organic form, this “classical” creation insists on all the possible/additional conceptual conditions/contacts that concern the context/meaning of the artistically presented processes. In his artistic research the artist supposes the *surplus* associations all the way to the latest possible memory of the first idea of the final *look* of the completed work of art. Although we have pretty *realistic* limits within which these precise organic objects had occurred, their seeming *usage* value is stabilized in the mentioned charged processing. There is nothing “important” here but the extension of time, which does not concern the artist, although it is the only thing that is important for the completion of the work of art. So, maybe the work of Maznevski in the present reception of “deadlines and quick reading” of the artistic production is hanging loose *somewhat awkwardly* as something *recognizable*.

His “obsessive insomnia” (as long as I *look* at the work it is not completed, says the artists) in processing the material is an actual *exaggerating* or fragmented *self-content*. The effort with which the form is treated is not an effort regarding the question of some “meaning”; of whether cleared or “uncleared” forms are produced. These forms/persons *are real* in the *life* of this artist. The artistic *uncertainty* regarding the organic material is the minimum difference allowed for Maznevski to start making the “transplantation” of the artwork into *solid ground*.



On the other hand, however, in the light of the long-lasting skilled processing during which precise “permeating” occur as well as persistent setting of these organic solutions, we can also suppose a fine contradiction. A contemporary, discrete continuance with the historically traditional Macedonian behavior in modeling (woodcarving!). To the extent where the artwork, in the process of finding itself, finds close *softnesses and roundnesses*, that is, in living and hearing the particularities of the inevitable local pasts. Of course, in the domain of reading the necessary caution, Antoni Maznevski with this exhibition only proceeds with his own contemporary *anachronous openness* regarding the Macedonian art scene.



#### **LAZO PLAVEVSKI**

##### ***ON THE SWIMMING LOVERS***

The works of art, the projects... the artifacts, usually possess a hint that determines the direction in which they should be perceived. After all, it prevents the wide influence of the noise. For various reasons, this determination, this foreseeing of the context happens to be blurred, unclear or vague.

The postmodern theories on contextualization refer to the meaning, but they are applied on any work. The idea of “... the nonexistence of stable sign frames... in the presentation of the work...” can be taken, for pragmatic reasons, as especially referential on the works that Antoni Maznevski has prepared for this exhibition. Basically, the intention is to point to the possibility that their formal characteristics can lead to unwanted connotations and intentions.

At the beginning of his preparations, Maznevski intended to exhibit a certain number of heterogeneous works that are in a “family ties” kind of relations among themselves. Of course, the element that links them together is the artist himself. For several reasons this intention turned into something, at first glance, completely opposite - a small number of sculptures and drawings that are very compact among themselves. The heterogeneity, especially with the sculptures, is shown in the relation with the supposed pictures of his



expression. "Family Ties" are not part of this exhibition, but they are one of the possibilities for building a platform for the reception of the latest achievements.

Maznevski does not intend to engage in creating a style typicality. "The expression is not my problem...", says he. Therefore, we must point the direction towards the artist himself, who, in this case, makes an important part of the context of the work. Sometimes, considering his own engagement, Maznevski also points the attitude that "... during my work I don't model the artwork, I model myself..." This is an enigmatic artistic position. It arouses the problem of the attitude of the reception towards the artworks whose formal features are just a part of a wider process of engagement.

At first sight the six sculptures at this exhibition make the impression of works that refer to the modernist researches from the first decades of the last century. There is also the interest for cleared bio-morphic forms, the hint of a former project matrix, the expression is precise, there is an obvious interest for dynamic or for "... basic forms that express the universal reality..."; they don't possess a desire for any kind of narrativeness, although there is a possibility for the projection of certain associations. Besides, the material used for their processing provoke the need, or they wish (lure, seduce) to be touched. Although they are almost ideally smooth, the various changes of the position of the viewpoint (maybe due to the indefiniteness of the round forms) are not sufficient to satisfy our need for a clear picture of the dimensioning, clearing up of the form in front of us.

We are constantly on a slippery ground in our attitude towards them. They are made according to the classical methods of the sculpture, but there is no trace of any interest for "purifying the forms". The space that opens when an artwork is part of a wider process (if we suppose this possibility as a legitimate language model) never provides a stable attitude towards the artwork. However, this moment releases us of the possibilities to make comparisons and "swim" confusedly among certain (imaginary) directions that are not meant to create a closed field of meanings.

The exhibited drawings that follow the sculptures were made according to an interesting method. Maznevski draws very thin lines that are constantly in a kind of a rounded rhythm. There are no traces of hesitations - the hand is constantly moving in an even rhythm. The impression is that emotions were not present in this procedure. Certain forms are created at the beginning, sometimes figural or at least offering the possibility for such associations. It is possible that they were the initial urge for working on paper. In the further course of this rhythmic manual meditation over the initial motif, he goes on with another, and another... until the moment when the space is evenly, densely filled with a huge number of lines. There are denser and thinner "layers" of drawing, in some we have the opportunity even to project certain pictures, but basically, these almost monotonous areas are only intended to be representatives of one or more acts that had happened upon them. If all this approaches the reference of processing, we don't have solid ground, neither - the process is not the objective of the engagement, although such traces can be found in it, as well. I'm apt rather to accept them as manual traces of different meditative acts of the artists. In a way, the reverse possibility for meditation before them (or with them) is one of their possible functions.

If we accept this idea flexibly enough, it is possible that we apply it on the sculptures, as well. They are not meant to dive into the need for "purifying the form", since that is the way the artists has already managed and is not interested in it, they don't even need to be in relation with the achievements of the past, nor in the direction of irony, nor in the direction of superstructure. There is only the awareness that this kind of form had existed.

Maznevski is constantly in the direction of identifying his attitudes with his own works. This time his offer are works that provide a function open towards all those who are able, or at a close wave length, for a relaxed wandering through the fields of meditation.





## **АНТОНИ МАЗНЕВСКИ**

Роден во Скопје, 1963. Дипломирал 1991 година на ФЛУ во Скопје. Студијски претстој на International Summer Academy во Салзбург во 1995 и во Њујорк на Arts Link Residency Program во 1997.

Адреса: Мите Богоевски 73, 1000 Скопје, Р. Македонија

Тел. ++ 389 2 443216

e-mail: mazne@unet.com.mk

### Самостојни изложби:

- 1992 - Скопје, Културно информативен центар
- 1996 - Скопје, Музеј на современата уметност
- 1997 - Скопје, Младински културен центар
- 1998 - Скопје, СИХ Галерија
- 1999 - Скопје, СИХ Галерија
- 2001 - Скопје, АЕРО Галерија
- 2002 - Скопје, Музеј на Град Скопје

### Селектирани групни изложби:

1991, Ријека, 16. Југословенско биенале на млади; 1992, Скопје, 3. Биенале на млади, МСУ; 1993, Скопје, 4. Биенале на млади, МСУ; 1994, Скопје, Image Box , Прва годишна изложба на SCCA; 1995, Скопје, 9 ½ , Нова македонска уметност, МСУ; 1996, Скопје, Чифте Амам 2; 1997, Скопје, Art City; Њујорк, "Open Studio", ISCP; 1998, Минхен, Bayerische Landesbank Gallery; Белград, Радијации, Павилон Вељковиќ; Скопје, Радијации, МСУ; Скопје, 11 11 Портрет, 3. Годишна изложба на SCCA; 1998/99, Вајмар, "Letter Box Waimar", International Art Project; 1999, Нирнберг, Brown Sugar, Kunst House; 2000, Токио, Japan Foundation Forum; Лоѓ, Construction in Process; 2001, Ријека, Интернационално триенале на цртеж; 2002, Скопје, Опасни Врски, Музеј на современата уметност.

## **ANTONI MAZNEVSKI**

Born in Skopje, 1963. Faculty of Fine Arts, Skopje, BFA 1991. 1995 Residency at the International Summer Academy in Salzburg (Austria). 1997 ArtsLink Residency Program, New York (USA)

Adress: Mite Bogoevski 73, 1000 Skopje, R. Macedonia

Tel. ++ 398 2 443216,

e-mail : mazne@unet.com.mk

### Solo exhibitions :

- 1992 - Skopje, Cultural and Informative Center
- 1996 - Skopje, Skopje Museum of Contemporary Art
- 1997 - Skopje, Youth Cultural Center
- 1998 - Skopje, CIX Gallery
- 1999 - Skopje, CIX Gallery
- 2001 - Skopje, AERO Gallery
- 2002 - Skopje, Museum of the City of Skopje

### Selected group exhibitions:

1991, Rijeka ( Croatia ), 16-th Yugoslav Youth Biennial, Modern Gallery; Skopje, 3-th Youth Biennial, Museum of Contemporary Art; 1992, Skopje, 4-th Youth Biennial, Museum of Contemporary Art; 1994/95, Skopje, Image Box, First Annual Exhibition of Soros Center for Contemporary Art; 1995/96, Skopje, 9 ½ New Macedonian Art, Museum of Contemporary Art; 1996, Skopje, Cifte Amam 2, Cifte Amam; 1997, Skopje, Art City; New York, " Open Studio " ISP; 1998, Munhen ( Germany), Bayerische Landesbank Gallery; Belgrade (Yugoslavia), Radiations- Recent Macedonian Fine Art, Pavilion Velkovic; Skopje, Radiations, Museum of Contemporary Art; Skopje, 11 11 Portrait, 3-th Annual Exhibition of SCCA, Art City; 1998/99, Waimar (Germany), International Art Project " Letter Box Waimar "; 1999, Nurnbrg (Germany), Brown Sugar, Kunst House; 2000, Tokyo (Japan), Japan Foundation Forum; 2001, Lodz (Poland), Constuction in Proccess ( The Earth is a flower). 2002, Skopje, Museum of Contemporary Art ;



<b>ИСКОРНЕТ И РАЗГРАДЕН, 1999</b>	стр/рpг 20	<b>PULLING OUT AND DISPARTING, 1999</b>
дрво, 62 x 50 x 50		wood, 62 x 50 x 50
<b>БЕЗ КОЖА И СЕНКА, 2000</b>	стр/рpг 8	<b>WITHOUT SKIN AND SHADOW, 2000</b>
дрво, 70 x 96 x 96		wood, 70 x 96 x 96
<b>ПИЛЕ И ГРОМ, 2000</b>	стр/рpг 11	<b>CHICK AND THUNDER, 2000</b>
дрво, 140 x 70 x 70		wood, 140 x 70 x 70
<b>ИНИЦИЈАЛ, 2001</b>	стр/рpг 1, 5	<b>INITIAL, 2001</b>
дрво, 108 x 144 x 32		wood, 108 x 144 x 32
<b>КАПКА ВИСТИНА, 2001</b>	стр/рpг 14, 22	<b>DROP OF TRUTH, 2001</b>
дрво и железо, 102 x 62 x 62		wood and iron, 102 x 62 x 62
<b>ПАТУВЕЊЕ И СПОКОЈ, 2001</b>	стр/рpг 16-17	<b>JOURNEY AND TRANQUILITY, 2001</b>
дрво, 236 x 130 x 48		wood, 236 x 130 x 48
На корицајта (педна):		On the cover (front):
<b>ПАТУВАЊЕ И СПОКОЈ, 2001</b> (детал)		<b>JOURNEY AND TRANQUILITY, 2001</b> (detail)
На корицајта (задна):		On the cover (back):
<b>ИНИЦИЈАЛ, 2001</b>		<b>INITIAL, 2001</b>



*Изложбајта и каталогот се реализирани со поддршка на Министерството за култура на Република Македонија*

*The exhibition and the catalogue are supported by the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia*

*Издавач: Музеј на град Скопје; Одговорен уредник: Ѓорѓи Чулаковски; Организација на изложбајта: Лазо Плаевски; Текстови: Бојан Иванов, Дејан Буѓевац, Лазо Плаевски; Превод на англиски: Маја Хаџимитрова Иванова; Фотографиш: Стјанимир Неделковски; Дизајн и подготвока на каталогот: Фросина Зафировска; Печатајта: Скенпоинт; Тираж: 500; Реализација: Музеј на град Скопје, април - мај 2002*

*Publisher: Museum of the City of Skopje; Editor-in-chief: Gorgi Culakovski; Organization of the exhibition: Lazo Plavevski; Textes: Bojan Ivanov, Dejan Budjevac, Lazo Plavevski; Translation: Maja Hadzimitrova Ivanova; Photographs: Stanimir Nedelkovski; Layout: Frosina Zafirovska; Printed by: Skenpoint*

*Realisation: Museum of the City of Skopje, April - May 2002*



