

НИКОЛОСКИ
NIKOLOSKI



ПЕТРЕ НИКОЛОСКИ PETRE NIKOLOSKI

Објекти од циклусот „Простори“
Objects from the cycle „Spaces“

19. 10 — 2. 11 1989

Музеј на современата уметност, Скопје
Museum of Contemporary Art, Skopje

Динамичноста на уметноста од 9. деценија во Македонија, со појавата на неколкуте млади автори (меѓу кои спаѓа и Петре Николоски) е поттикната со нивната подготвеност агилно да се однесуваат кон актуелното и при тоа лично да се определуваат. Токму тоа лично определување, истакнување на својственоста, сведување на она што е познато и блиско, на извсноста на сопственото искуство, представува темелно упориште на нивната уметничка артикулација. Со тоа секако не се мисли на творечкото чистунство, кое е заштитено со недоволниот протек на информации, самодоволноста или фолклористичката особеност.

Николоски (заедно со Глигор Стефанов) е представник на архетипското, сензуалистичко креативно сфаќање во македонската уметност на 9. деценија. За разлика од претходната генерација на автори кои инкорпорираат одреден став кон културно историскиот контекст, на описен или таутолошки начин (со пренесување на знаковните податоци на пр. од средновековната уметност) темата на тлото и чувството на културниот простор, Николоски ја ослободува од дескриптивност и патос. Иако опсегот на ова прашање ги надминува рамките на овој текст, сметам дека е потребно барем да се назначат можностите за неговото разрешување. Без оглед на тоа што регионалните особености и дијалекталните лингвистички карактеристики во современиот креативен процес можат да се прифатат како одредени чинители, се приклучувам кон толкувањето кое што го согледува влијанието на традицијата преку конкретните поттикнувачки обрасци на модерната (македонска) уметност. Уметничките материјали што ги употребува

Николоски (дрво, гранки), со својата иманентна евокација на народното неимарство, на плетерната архитектура, лесно може да се наведат на интерпретациски клуч на националниот и регионалниот идентитет. Меѓутоа, неговите објекти како да го менуваат свесно детерминизмот на мињето: свеста за автентичноста и специфичноста на околината преточена, со посредство на доживувањето, во физичка реалност на објектот исклизнува пред многустраноста на сетилното восприемање на објектот. Ако го прифатиме фактот дека во формативниот процес се преплетуваат физичките и духовните со поетските, пиктуралните и пластичките чинители од културното и уметничкото наследство, тогаш е сосем легитимно да се пронаоѓа врската со конкретната уметничка традиција. Ограничувајќи се на улогата на Ордан Петлевски и Петар Мазев (а кругот може да биде и проширен) се востановува линијата на уметничкиот континуитет со особени ознаки што ја продолжуваат вајарите Стефанов и Николоски.

Генеричката спона од енформелот на Петлевски, неговиот органски хаос, преку асоцијативната апстракција на Мазев и неговиот енергетизам во заедничката тенденција кон сензуалното, кон чувството за градивност на делото како и кон нагонскиот момент, во најдобра насока ја продолжуваат споменагите млади автори. При тоа претходниците треба да се набљудуваат како релее, одошто како непосредни узори, а податокот што Стефанов и Николоски се вајари не мора да ја одрекнува смислата на нивната метамедијална сродност.

Линијата на творечкиот развој на Николоски може да ја означиме како движење од едноставното кон сложеното. Веќе со иницијалните творби на самостојната изложба 1985. година, тој укажува на основните елементи на својата

креативна постапка: градење на различни простори со нагласено почитување на физичката даденост на материјалот. Вертикалите, проредчените снопови, сочинуваат транспарентно ткаење ослободено од маса и тежина. Во поединечните објекти доаѓа до зголемена концентрација на прелети и преобликување на природниот раст на гранките во асоцијативни форми. Исто така гради простори, тродимензионални кафези во чија внатрешност создава мали поетски илустрации што неминовно не наведува на Гакомети (сл. 7). Овие објекти со оглед на нивниот помал формат, скицозноста и само нафрлените проблемски содржини можеме да ги сметаме за етиди.

Во следната етапа доаѓа до монументализација на објектите и создавање на понагласени конструктивни склопови. Тука се согледува едно битно својство, распространетоста на делото, неговото можно ширење од конкретната физичка реалност кон замислената бесконечност (сл. 1). Во желбата да се долови нов квалитет на спојувањето на гранките со неуморно додавање и доградба на елементите до самозаборава, авторот иницира недовршеност, екстензија до теориски неограничени правци. Ова „одсредистеност“, или губиток на средиштето (да се послужиме со терминот на Зедлмайер) ни оневозможува целиот визуелен опфат на делото. Сите позиции и ракурси се рамноправни. Погледот преоѓа од целината кон деталот и обратно.

Во однос на просторот Николоски поаѓа од внатрешните чинители на објектот од микропросторот, а просторната ситуација е од секундарно значење. За разлика од својот постички сродник Стефанов кој го исполнува околниот простор со динамичко движење на објектот, Николоски се движи во обратна насока, волумените, околината ги сожима во делови на објектот, во мали микропростори. Волуменот на објектот е линеарно оцртан, оголените гранки ги означуваат координатите на замислениот волумен низ кого слободно преоѓаме со поглед.

Сугерирајќи со тоа впечаток на голем цртеж во простот. Објектите се нацртани, тие се тотален збир на линии во кои секоја е одредено движење и може да ги споредиме со скица, предлошка каде авторот со перпетуални потези на моливот ги бара движечките сили на замислениот објект кој допра треба да се реализира. Делакроа и подоцна Сезан констатираа дека во природата нема линии, истакнувајќи го немиметичкиот карактер на цртежот, додека сликата, од друга страна, е таа што овозможува илузија, обединување на виденото и создаденото. За разлика од неа, цртежот е неминовно апстрактен, тој воспоставува дистанца и бележи разлика. Зарем одликата на цртежност кај Николоски не е истото доживување на губиток на рајското единство на знаците со предметите за кое говори Гакомети:

„Утрото кога се пробудив го видов мојот пешкир за прв пат, безтежински во мирување и неподвижност која горано не сум ја забележал. Се наоѓаше во стравична тишина, повеќе немаше никакви врски со столчето ниту со масата чии ногарки само го допираат подот. Не постоеше повеќе никаква врска помеѓу предметите, одвоени со неизмерната провалија на празнината“. Со сублимација на претходните искуства, Николоски постигнува во најновите објекти поголем степен на формална конзистентност и прецизност. Објектите се компактни, линиите организирани околу препознатливи форми како што се сидот, лавиринтот, кружницата, преградата. Преплетувањата се погусты и позаситени.

Перанешната распространетост на делото ја заменува јадровитоста на конкретната форма. Протежноста на делото се сожима во видливи и одредливи форми. Се појавува и нов момент: со отворањето на премин во објектот овозможена е комуникацијата помеѓу предната и задната страна на објектот или пробивот во центарот на објектот.

Во објектот „Лавиринт“ (сл. 8) кој што е обнова на симболиката на стариот мит, се овозможува физичко движење во него во различни простории. Целата конструкција е составена од мали тродимензионални кафези исполнети со пластички записи. И овде се воспоставува драматично струење помеѓу микро и макро просторот. Евентуалното толкување на овој однос на психолошко ниво би отворило возбудливи можности. Далеку од тоа да поверуваме во директната порака на делото, непосредноста во изведбата на проблемот, препознатливоста на облиците, метафоричноста која произлегува од содржината, слојевитоста на понудените наративни ознаки представуваат мала реактуелизација на говорното во уметничкото дело. Не треба притоа да се помислува на ограниченоста на приватното, затворено кажување туку на воспоставување на одредена егзистенцијалистичка димензија во делото.

Објектот „Сид“ (сл. 4) изграден од испреплетени гранки во чии меѓупростори се поставени камења со неправилни форми поставен е пред реалниот сид. Во овој објект арабескноста ја заменува просторната комуникација на претходното дело. Ако „Лавиринтот“ го толкуваме како метафора на просторот тогаш „Сидот“ е метафора на тишината. „Сидот“ се воспоставува како чинител на авторската самосвест и одлука што ги повторува или преименува стварите.

Објектот „Круг“ (сл. 3) има прстенеста форма со речиси геометриска точност. Во позадината на „Кругот“ е поставена вертикала. Со овој допир на елементарните геометријски облици на кругот и линијата, на затвореното и отвореното начело на знаковно ниво, се чини, повторно се толкуваат вечните антиномии. Со формалната доработка и семантичната јасност на ова дело својата креативна постапка Николоски ја доближи до есенцијалноста.

За влегувањето на Николоски во видокругот на југословенската уметност во 9. деценија, пред сè, е важен уделот на сопственото искуство наспрема колективното. Во изградувањето на автентичен, креативен ракопис, воспоставувајќи ги параметрите на сопственото искуство во склад и дослук со едно хетерогено време, Николоски успеа одново да подсети на архетипското доживување на Неизвесното, одбегнувајќи ја притоа „радоста на сликањето и вајањето“.

„Тоа што го гледа голото око е пофантастично и гострашно од соништата“, вели Гакомети. Дали не е во суровата убавина на оваа изјава есенцијално содржан и дел од творечкото сознаније на Николоски?

Мирослав Поповиќ

The Macedonian art of the Eighties is extremely dynamic owing to the emergence of several young artists. Petre Nikoloski is one of them. This art is stimulated by their readiness to take an active part in important current events, choosing a personal expression. This very personal expression, stressing of individuality and reducing of what is known and close to the certainty of one's own experience represent a fundamental point in their artistic articulation. By this we certainly do not refer to a creative purism protected by an insufficient flow of information self-sufficiency or local folklore.

Nikoloski (alongside Gligor Stefanov) is a representative of the archetypal, sensualist creative understanding in the Macedonian art of the Eighties. In contrast to the previous generation of artists who incorporated a definite attitude to the cultural and historical context in a descriptive or tautological way (by borrowing, for instance, the symbols of medieval art), sticking to subjects of one's own country and respecting the feeling of cultural environment, Nikoloski frees his art from descriptiveness and pathos. Although this question is beyond the scope of this paper, I consider it necessary to mention its possible answers. Despite the fact that regional characteristics and dialectal linguistic features in the modern creative procedure could be accepted as definite factors, I am in favour of the interpretation which perceives the influence of tradition through the concrete stimulative patterns of modern (Macedonian) art. The artistic material used by Nikoloski (wood, branches), by its strong evocation of folk architecture and watted design, could easily lead us to interpret it according to its ethnic and regional identity. Yet his objects seem to change consciously the determinism of the environment — the awareness of the authentic and unique qualities of the environment, transformed through experience into a physical reality of the object, is lost before the versatility of sensory perceptions of the object. If we accepted the fact that the formative procedure includes the synthesis of the physical and the spiritual with the poetical pictorial and plastic elements of the cultural and artistic heritage then it would be quite understandable to look for links with concrete artistic traditions. Confining ourselves to the influence of Ordan Petlevski and Petar Mazev (although the circle could be greater) there is an established line of artistic continuity with specific features now followed by sculptors Stefanov and Nikoloski.

The generic link of Petlevski's informel, its organic chaos, the associative abstraction of Mazev's and its energism in a common striving towards the sensual and the structural quality of the works, as well as the instinctive moment, are best followed by these two young artists. Yet their predecessors must be taken as transmitters rather than immediate models, and the fact that Stefanov and Nikoloski are sculptors does not necessarily deny the meaning of their meta-medial kinship. Nikoloski's line of creative development could be defined as movement from the simple to the complex. Already in the early works from his one-man show in 1985, he indicated the basic elements of his artistic procedure — building of different pieces of space, strictly respecting the physical quality of the material. The verticals, the thinned sheaves, constitute a transparent texture freed from mass and weight. There is in the particular objects

a greater concentration of intertwining and re-formation of the natural growth of branches in associative forms. He also builds pieces of space — three-dimensional cages — in which he creates small poetic illustrations that are irresistibly reminiscent of Giacometti. These objects, having in mind their small format, sketch-quality and only suggested problem contents, could be considered études.

The next stage involves monumentalization of objects and creation of stronger costructive wholes. An important feature is now present — the spread of the work and its possible extension from concrete physical reality towards an imagined infinity. In his desire to achieve a new quality of connecting the branches by tireless adding and building of elements ad infinitum, the artist initiates incompleteness, extension into theoretically unlimited directions. This „uncentred quality“, or loss of centre (let us use Sedelmeir's term) prevents our complete visual grasp of the work. All positions and points of view are equal. The eye glances from the whole to the detail and back again.

With regard to space, Nikoloski starts from the internal factors of the objects of microspace, while the space situation is of secondary significance to him. In contrast to his poetic relative, Stefanov, who fills the surrounding space with dynamic movement of the object Nikoloski moves in the opposite direction — he squeezes the volume and environment into parts of the object, into small pieces of microspace. The object's volume is drawn in a linear manner, the bared branches mark the coordinates of the imagined volume through which we freely move our eyes. By this he gives an impression of a large drawing in space.

The objects are drawn, they are a sum total of lines; each of them is a certain movement and can be compared with a sketch, a model where the artist, by perpetual strokes of the pencil, searches for the driving forces of the imagined object which is yet to be created. Delacroix, and later Cézanne, concluded that there were no lines in nature, while it was the picture that made the illusion possible — the union of the seen and the created. In contrast to the picture drawing is unavoidably abstract, it establishes a distance and stresses the difference. Is not this drawing quality of Nikoloski's the same experience of loss of the heavenly unity of symbols and objects, described by Giacometti?

„This morning when I awoke, I saw my towel as if for the first time, that weightless towel in a stillness never seen before, and as if suspended in a dreadful silence. It no longer had any connection to the chair without bottom or to the table whose legs no longer quite rested on the floor, barely touched it, there was no longer any connection among objects separated by the incommensurable chasms of the void.“

(Pierre Schneider, *The our Giacomettis*, Artform, No. 8, 1987)

By sublimation of his previous experiences, Nikoloski achieves in the most recent objects a greater degree of formal consistency and precision. The objects are more compact and the lines are organized around recognizable

forms, such as a well, labyrinth, circle or partition. The interwinings are more dense and saturated. The previous spread of the work is now replaced by the core-quality of the concrete form. The extension of the work is compressed in visible and definable forms. A new factor also emerges — by the opening of a pass in the object, a communication is now possible between the front and the back sides of the object, or penetration into the object's centre.

With the object Labyrinth, which is a renewal of the symbolism of the old myth, physical movement in different rooms is made possible. The whole structure consists of small three-dimensional cages filled with plastic elements. Here also, there is a dramatic flow of currents between the micro- and macro-space. The possible internation of this relationship on a psychological level opens up exciting opportunities. Far from believing in the direct message of the work, the immediate solution of problems, the recognizable forms, the metaphors that emerge from the contents, the many layers of narrative signs offered represent a small re-actualization of the speech element in the work of art. Yet this does not refer to the limited quality of the private, closed discourse, but to establishing a certain existentialist dimension in the work.

The object Wall, built of interwoven branches between which stones with irregular forms are placed, is set in front of the real wall of the gallery and represents an artistic reconstruction of the real one. The wall is set as an obstacle, duplicating the dimensions of the real wall in length and height. The arabesque elements of this object replace the spatial communication of the previous work. If we interpreted Labyrinth as a metaphor of space, then Wall would be a metaphor of silence. The wall is established as a factor of the artist's self-awareness and decision which duplicates or re-names objects.

The object Circle has a ring-like form with an almost geometrical precision. There is a vertical in the background of the Circle. This touch of the elementary geometrical forms of circle and line, of the closed and open principle on the symbolic level, seems to offer another interpretation of the eternal antinomies. By the formal finishing and semantic clarity of this work, Nikoloski brings his creative procedure closer to the essential.

Nikoloski's inclusion in the Yugoslav art of the Eighties is primarily a result of his own experience in contrast to the collective one. In the building of his authentic creative manuscript, bringing the parameters of his own experience into conformity and harmony with these changing times, Nikoloski has succeeded in reminding us again of the archetypal experience of the Uncertain, avoiding at the same time „the joy of painting and sculpting.“

„... what we see „a l oeil nu“, with a bare eye, is far more unheard of, more fantastic, more terrifying than the products of dreams“, says Giacometti. The cruel beauty of this statement perhaps refers to a part of the creative standpoint of Nikoloski, too.

ПЕТРЕ НИКОЛОСКИ

Роден 1959 во Прилеп. Факултет за применети уметности завршил во Белград 1984 година. Постдипломски студии завршил и магистрирал на Факултетот за ликовни уметности во Белград, 1989 година.
Контакт адреса: Рампо Лefката 12, Прилеп, тел. 098/30/916

Самостојни изложби:

- 1984 Белград, Дом културе „Студентски град“
- 1985 Скопје, Дом на младите „25 Мај“
- 1986 Загреб, Galerija Studentskog Centra
- 1987 Белград, Клиника ВМА
Белград, Кнез Михајлова улица
Белград, Кеј на Дунав
- 1989 Белград, Магистерска изложба, Галерија ФЛУ
- 1984 во соработка со Каталин Ладик е реализиран видео проектот „Низ простор и време“
- 1987 во соработка со Михајло Ристиќ се реализирани видео проектите „Документи XXVIII“, -- „Документи XXVIII — Портрет“

Групни изложби (избор):

- 1985/86 Загреб, Скопје, Белград, Кавадарци, Galerija suvremene umjetnosti, Музеј на современата уметност; Салон Музеја савремене уметности; савремене уметности; Музеј галерија, Шест македонски уметници
- 1986 Скопје, Музеј на Македонија, 80-тите во македонската уметност
Скопје, Музеј на современата уметност, Акции и интервенции 1973—1985 (С. Шемови и К. Фидановски)
- 1987 Касел, (во рамките на перформансот на „Кугла „глумиште“)
- 1988 Белград, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Форма 88
Загреб, Galerija „Karas“, Салон на младите
Белград, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Октобарски Салон
Скопје, Дом на младите „25 Мај“, Цртеж... цртеж — објект
- 1989 Загреб, Galerija „Karas“, Quintetto
Панчево, Центар за култура „Олга Петров“, V ПИЈС
Риека, Moderna galerija, 15 биенале на младите Сараево, Olimpijski centar Skenderija, Југословенска документа

Награди:

- 1985 Скопје, Награда „Млад Борец“
- 1987 Скопје, Награда на Музејот на современата уметност
- 1988 Загреб, Салон на младите — Награда „Дубравко Гиван“

PETRE NIKOLOSKI

Born 1959 in Prilep. Graduated from the Academy of Fine Arts in 1984 in Belgrade. Finished the postgraduate studies from the same academy in 1989.
Address: Rampo Lefkata 12, Prilep, tel. 098/30-916

One-man exhibitions

- 1984 Belgrade, Gallery Studentski grad
- 1985 Skopje, Gallery 25 Maj
- 1986 Zagreb, Gallery Studentski centar
- 1987 Belgrade, Psychiatric Clinic
Knez Mihajlova Street
Quay of Danube
- 1989 Gallery FLU
- 1984 together with Katalin Ladik he realized a video project Throughout the Space and Time
- 1987 together with Mihajlo Ristić he realized a video project Document XXVIII, Document XXVIII — Portrait

Selected group exhibitions

- 1985/86 Zagreb, Skopje, Belgrade, Kavadarci, Six Macedonian Artists
- 1986 Skopje, Eighties in the Macedonian Arts
Skopje, Actions and interventions 1973—1985
Semov—Fidanovski
- 1987 Kassel, (Kugla performance)
- 1988 Belgrade, Forma 88
Zagreb, Salon mladih
Belgrade, Oktobarski salon
Skopje, Drawing... Drawing—Object
- 1989 Zagreb, Quintetto
Pančevo, 5 PIJS
Rijeka, 15 Youth Biennial
Sarajevo, Jugoslovenska Dokumenta

Awards

- 1985 Skopje, Mlad Borec Award
- 1987 Skopje, Award of the Museum of Conterorary Art
- 1988 Zagreb, Dubravko Gjivan Award



1

2



ПРОСТОРИ XXX-89

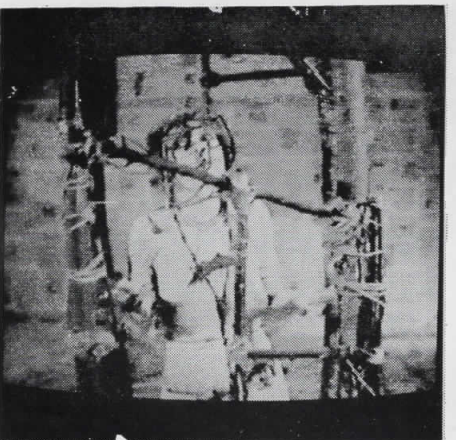
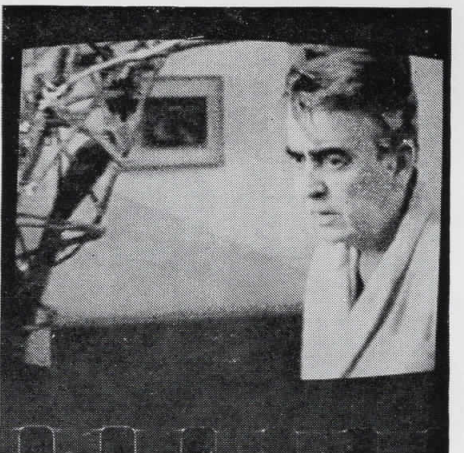
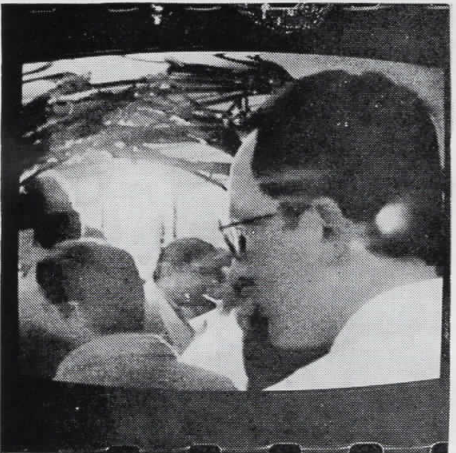
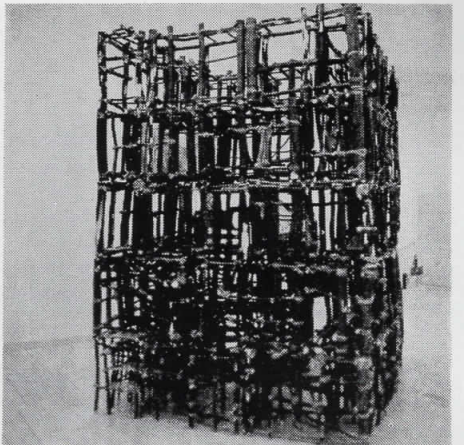
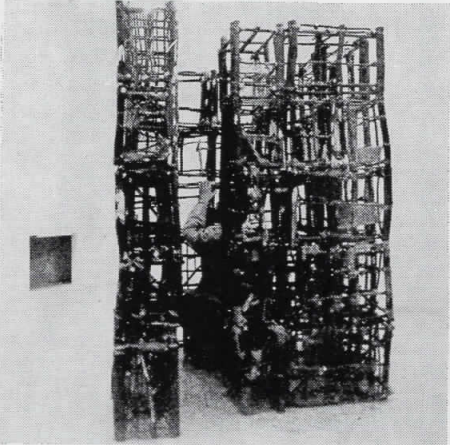
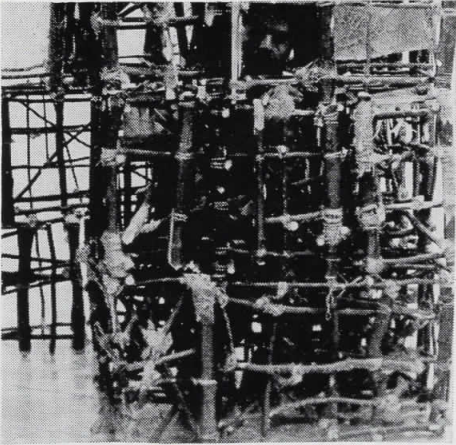
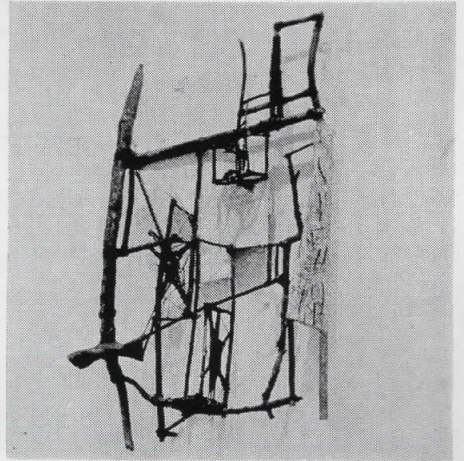
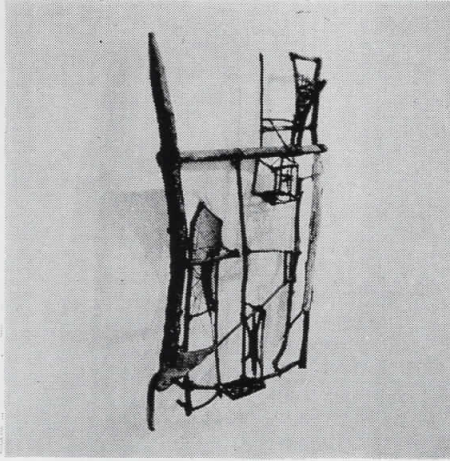
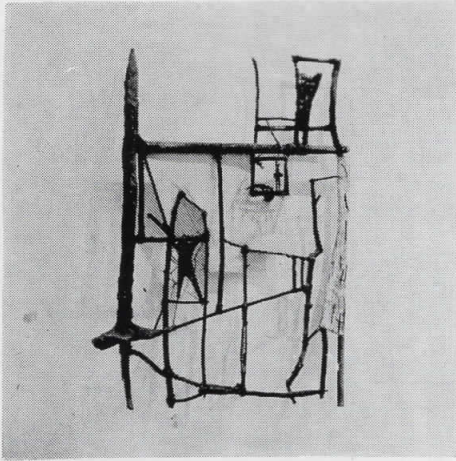
Петре Николоски
Каталин Ладик
Продукција ТВ Скопје

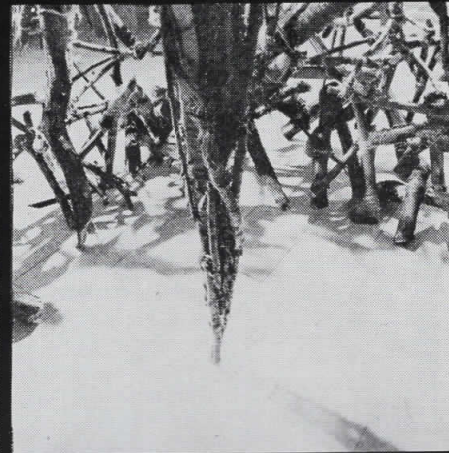
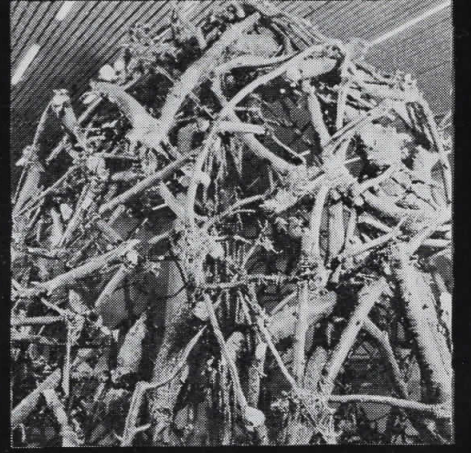
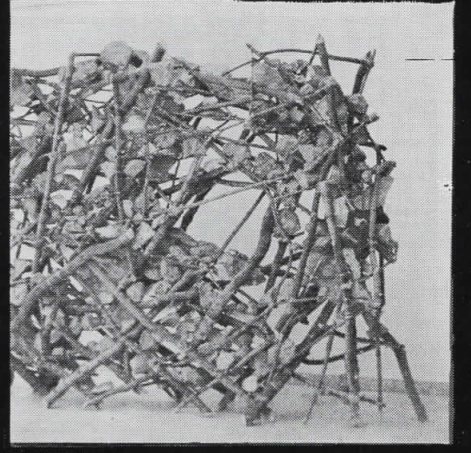
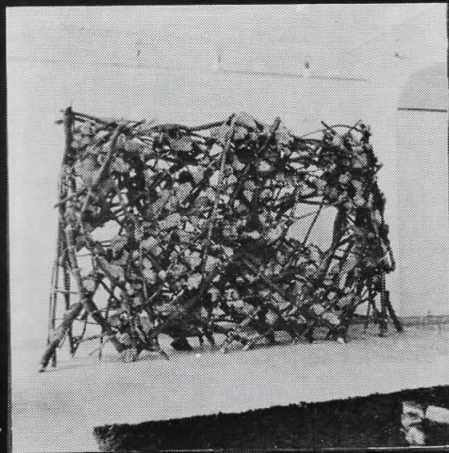
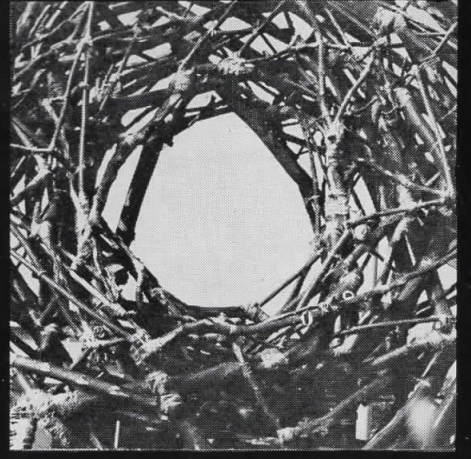
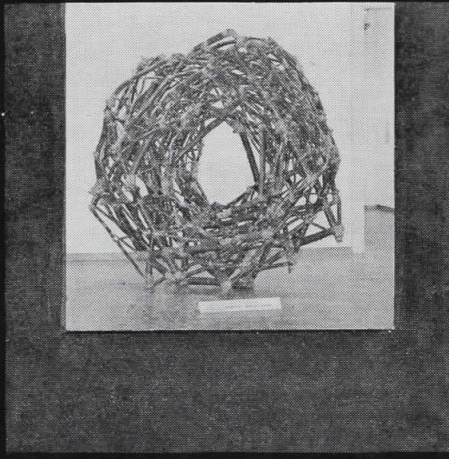
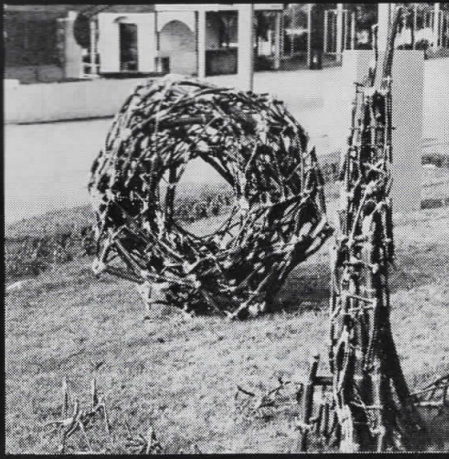
Во текот на самостојната изложба на Петре Николоски,
како нејзин интегрален дел, ќе биде реализирана, во
соработка со Каталин Ладик и ТВ Скопје, видео
инсталација ПРОСТОРИ XXX-89.

SPACE XXX — 89

Petre Nikoloski
Katalin Ladik
Production TV Skopje

During the exhibition of Petre Nikoloski in collaboration
with Katalin Ladik and Television Skopje, will be
realized video instalation called SPACE XXX — 89.





3

Список на репродукции:

Насловна и последна страна: Објект V, 1989

1. Објект I, 1987
2. Објект IV, 1989
3. Објект III, 1988
4. Објект II, 1989
5. Објект I, 1989
6. Објект I, 1989
7. Објект V (Палата), 1985
8. Објект I, 1988
9. Објект I, 1987,
10. Фрагмент од видео проектот „Низ простор и време“
(во соработка со Каталин Ладик), 1984

4

Reproductions

Front and last page: Object 5, 1989

1. Object 1, 1987
2. Object 4, 1989
3. Object 3, 1988
4. Object 2, 1989
5. Object 1, 1989
6. Object 1, 1989
7. Object 5 (Palace), 1985
8. Object 1, 1988
9. Object 1, 1987
10. Fragment from the video-project
„Through space and time“, 1984

5

6

издавач:
музеј на современата уметност, скопје
одговорен уредник:
слободанка парлиќ баришиќ
предговор и организација на изложбата:
мирослав поповиќ
превод на англиски:
филип корженски
фотографии:
михајло ристиќ, миле темелкоски,
дјорђе одановиќ, марин димес
ликовно обликување:
стефан георгиевски
печат:
г. з. „гоце делчев“, скопје
тираж:
400

publisher:
museum of contemporary art, skopje
editor in chief:
slobodanka parlić barišić
organization of the exhibition, forward:
miroslav popović
translated into english:
filip korženski
photographs:
mihajlo ristić, mile temelkoski,
djordje odanović, marin dimes
lay-out:
stefan georgievski
printed by:
g.z. „goce delčev“, skopje
400 copies

