



СОЊА АБАЏИЕВА

СТЕФАН МАНЕВСКИ



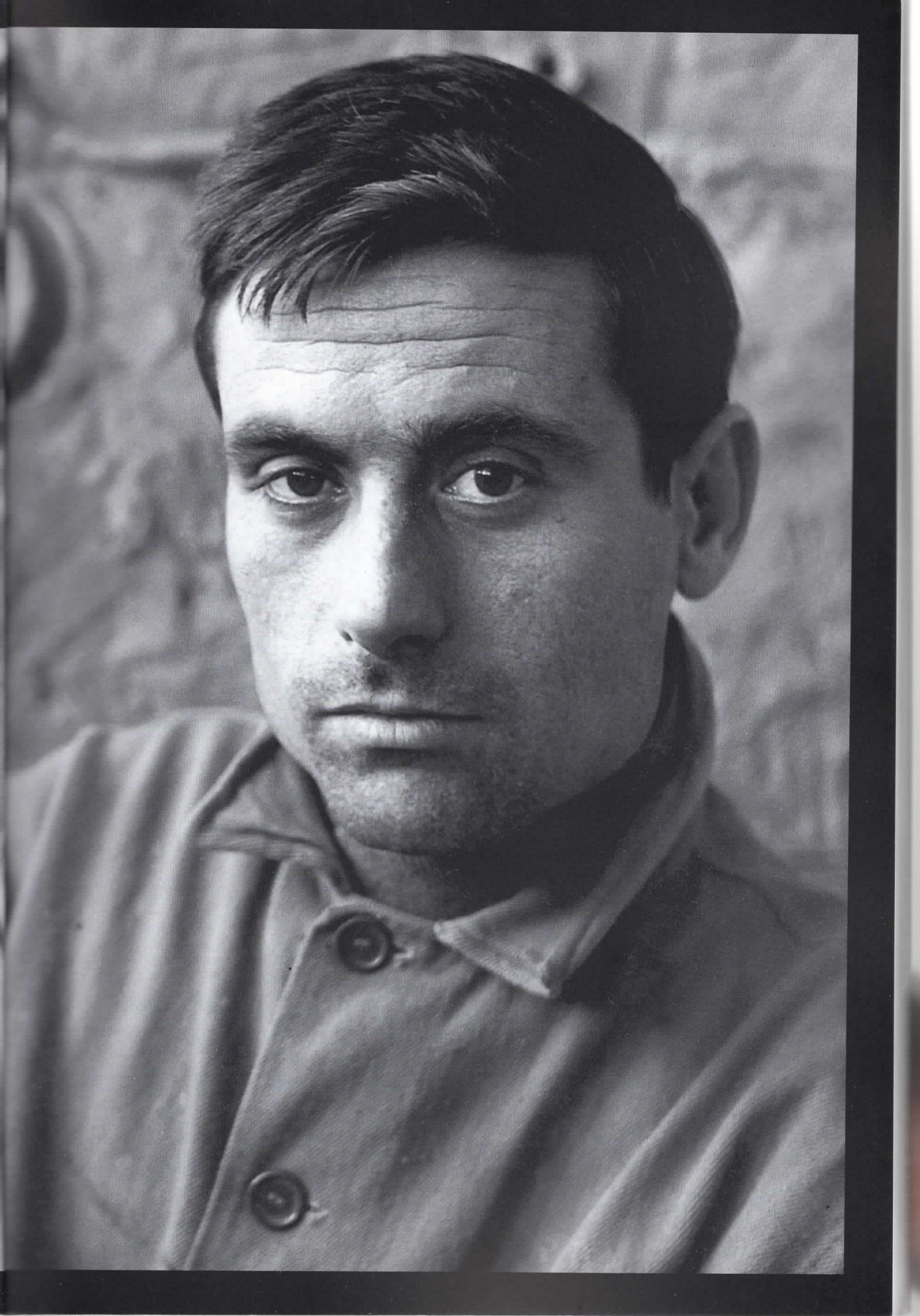
Соња Абаџиева
Sonja Abadziewa

СТЕФАН МАНЕВСКИ
STEFAN MANEVSKI
(1934 – 1997)

Музеј на современата уметност, Скопје

Museum of Contemporary Art, Skopje
1999





На корицата: *Светлосен информатор 2, 1983* (деталъ)
Cover: *Light Informer 2, 1983* (detail)

Проектот е финансиран од Министерството за култура на Република Македонија
This project is financed by the Ministry of Culture of Republic of Macedonia

Спонзори:

Манекс, Скопје

MANEX CORPORATION A.D.

Vesso, Скопје

 **VESSO**
INTEGRATED BUSINESS SYSTEM

Скенпоинт-Лоуренс Костер, Скопје



Музејот на современата уметност им ја изразува својата благодарност на: семејството на скулпторот Стефан Маневски, на спонзорите и на сите институции и приватни лица кои ја овозможуваат реализацијата на изложбата и на монографијата

Содржина:

Уводни белешки	7
Предговор:	7
Контекст	
Еволуција: Патот кон нереферентноста, Лицето на стравот, Скулптура во рамка, Од метафора до еуфемизам, Проширено дело, Меко потиснување	
Фокусирања: Бродолом на машината, За двојностите, Топлина	
Репродукции	35
Хронологија и групни изложби	77
Библиографија	86

Content:

Introduction	22
Preface:	22
Context	
Evolution	
The Road to Non-Reference, The Face of the Fear, Sculpture with Frame, From Metaphor to Euphemism, Expanded Work, Soft Suppression	
Points of Focus	
The Breakdown of the Machine, On Dualism, Warmth	
Plates	34
Chronology and Group Exhibitions	84
Bibliography	86



Уводни белешки

Во комплексот на ретроспективните претставувања на македонските скулптори, како дел од стратешките определувања на Музејот на современата уметност - Скопје, е и монографската изложба на уметникот Стефан Маневски.

За разлика од неговите претходници од најстарата и постарата генерација скулптори, овој автор, во текот на средишниот и најплодниот творечки период (кога практично го изкажува својот авторски став), елаборира еден инверзен поглед на скулптурата - исходиштето не е од плошноста на сликата кон скулптурата, туку обратно, од волуменот кон двете димензии и бојата. Ваквата инверзија како да утврдува една рекапитулација на врзување на неолитските вертикали, вотивните и хититските фигури, македонската фолклористика (од минатото), со стапчестите скулптури на Пабло Пикасо и Алберто Ѓакомети, релјефите на Жан Арп и Золтан Кемени, кутиите на Луиз Невелсон (од дваесеттиот век). Интеграцијата на цивилизациските периоди, нужно реферира на спој на различни уметнички ракописи и семантички структури. Продолженото ширење на оваа линија на врзување времиња, дискурси и значења се огледува и во вољата за синтеза на ликовните дисциплини (скулптура, рељеф, сликарство, предмет, графика, цртеж), за можното ликовно опстојување на мешавината. Ваквата желба за обединување експлицитно се чита во творечкиот корпус на Маневски, без разлика дали е погледнат одделно во неговите скулптури, рељефи, цртежи и графики или интегрално како ликовно кредо.

Во крајна инстанца, страста за собирањето на уметнички факти од глобалната историја на уметноста и нивно повторно "лепење" низ асамблаж-колаж постапката, е творечки одблесок на трауматичната расположба на нашето време, на општите егзистенцијалистички кризи, особено артикулирани по војната и протегнати низ просторот сè до денес. Заложбата за постигнување на синтеза на остатоците (од некогаш и од сега) во ново цело, не е референца на Вагнеровите сонувања за тотално уметничко дело, туку едноставно посакување на холистичкиот модел, онемозвожуван, *in continuum*, од неизбежните каприци на разградувачкиот дух на времето.

Во градбата на ретроспективната изложба на Маневски е применет монографскиот модел на селективно обмислување на материјалот, водејќи сметка да се нагласи најаргументираниот слој на синтетички проседеа, одговорни за авторската сушност на овој опус. Согласно, и матрицата на мојот текст се зацврстува, пред сè, врз уметничките резултати на авторот во периодот од 1964-1984.

Предговор

Контекст

Еуфемизмот нов говор, како префикс на модерната скулптура, всушност ги отвора ретро-полињата на другите воневропски цивилизации. Модерната, повторно треба да се нагласи, е океанска, космополитска и глобална, протегната од неолитот до мугрите на веков. Културата на Маите го заинтригира Хенри Мур. Кикладската уметност е привлечна за Бранкуси. Пикасо се свртува кон Африка, а Паолоци кон Јужна Америка. Заснована најповеќе на не-сопствената традиција, таа трага по оригиналноста и природата, *via tufoto*, архаичното и далечното, излегувајќи од стеснетите географски и

културни рамки на Европа, но и од строго кодираните ограничувања на уметничките дисциплини. На ваквиот спектар на појдовници се накалемуваат предизвиците на техничко-технолошките иновации, поделувајќи ги уметниците (без разлика на исказот и на нивната далечна или блиска врска со уметноста на другите), на оние што ѝ останаа лојални на проверената класична постапка (вајање, лиење) и на познатите материјали (бронза, камен, дрво) и на оние што ја избраа техниката на конструирање на делото користејќи нови технологии (заварување, колажирање, асамблирање, компресија, акумулирање) и нова граѓа (пластика, метал, стакло и други природни материјали, отпадоци и готови предмети).

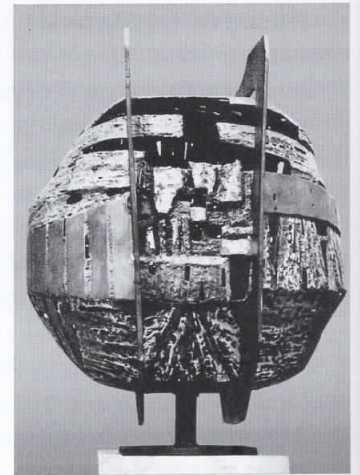
Маневски ја следи логиката на вторите. Авторитетот на Хенри Мур или на Барбара Хепворд, како да беше потрошен во моментот кога тој ја определува својата уметничка судбина - исчекор многу поразличен од постапките на сите македонски скулптори кои беа негови претходници.

Свртувањето кон изминатиот период на модерната скулптура го овозможува онтолошкото ликовно поврзување на Маневски со дикцијата на авторите кои испитуваа задоволство во играта со готовите предмети (Пабло Пикасо, Марсел Дишан, Макс Ернст) или го обожуваа елегантното и возвишеното (Константин Бранкуси, Жан Арп), го бележеа егзистенцијалниот страв и деградирањето на човекот со приклонување кон тотемизмот или архаизмот (Хулио Гонзалес, Алберто Ѓакомети, Едуардо Паолоци, Сезар, Кенет Армитиџ, Лин Чедвик, Едвард Кинхолц), или ги преферираа магичните оптички игри (Золтан Кемени, Луиз Невелсон).

Од целата оваа ликовна хрестоматија на лудизми, хедонизми, егзистенцијализми, витализми, ready-made-и, минимализми..., сензибилитетот на Маневски вешто го извлекува она суштествено што може да стапи во ликовен брак со нативната традиција на Македонија (витализмот на копаничарството и орнаменталниот геометријски логос на кујунџиството и везот). Авторскиот избор на граѓа од глобалната географија, вклучително и од националната, е во функција на архетипско гнездо, доволно топло за да ја генерира онтологијата на неговото индивидуално писмо.

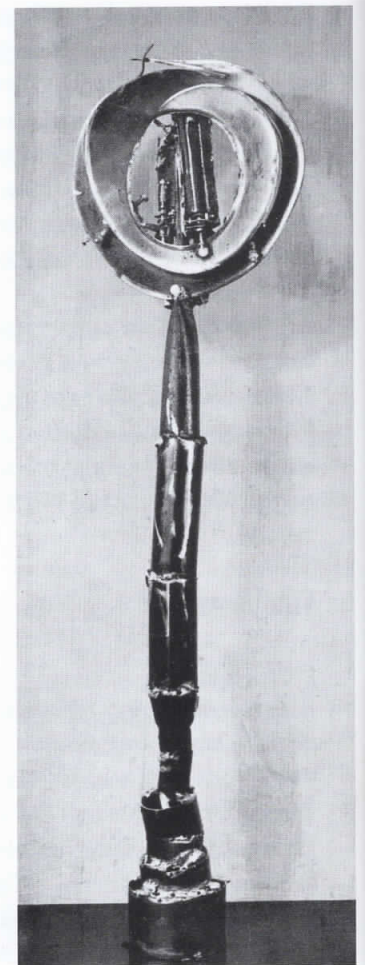
*

Споменатите преференции на Маневски ја добиваат конкретната облична јасност за време на неговите студии на Академијата за ликовни уметности во Белград (1956-1963). Процесот на изучувањето на материјалите и техниките е координиран со запознавањето на субјективните јазици на неговите непосредни професори Зоран Петровиќ и Јован Кратохвил и аналогно, на актуелните состојби на скулптурата во СФРЈ. Енформелот во сликарството во почетокот на педесеттите (Петар Лубарда, Миќа Поповиќ), очигледно ја измени картата на случувањата во скулптурата. Генериран од хаосот пред, за време и по војната, енформелот вметнува во бојата други не-сликарски тела и ја разградува формата. Логично е да се очекува консекутивна постапка и во скулптурата. Еден од тие разбивачи на кохерентниот облик е Зоран Петровиќ. Она што не успеа да го доуништи војната тој, со помош на апаратот за заварување, го вградува во дело составено од отпадоците на металните гробишта. Пресоздавањето од хаосот на мртвите реликти е трансмисија на отфрлените предмети во нови вредности. Релеватната состојба на духот во тогашната југословенска средина создава простор за овие нови методски пристапи блиски на енформелскиот код, означувајќи ја разделбата со виталистичките форми втемелени во парадигмата позната како Хенри Мур. Конструкцијата на скулптурата на Зоран Петровиќ, ги остава во заден план меките асоцијации на антропоморфното за сметка на механоморфното. Во допирот се раѓа хиб-



Јован Кратохвил, *Композиција*, 1964,
боен метал
Jovan Kratochvil, *Composition*, 1964,
painted metal

Зоран Петровиќ, *Скулптура*, 1960,
метал
Zoran Petrovic, *Sculpture*, 1960, metal



рид: "машина-существо" или "монстр-машина".¹ Третманот на машината како живо битие² може да се сфати како одраз на прераната разделба од долгото владеење на органската традиција во европската скулптура. Различната генерациска припадност, му овозможува на Маневски несентиментален премин кон механоморфното и врзување за една друга знаковност исто така карактеристична за југословенската скулптура на педесеттите и шеесеттите (Јанез Болјка, Јован Кратохвил, Ото Лого, Славко Тихец, Душан Џамоња). Скулптурите на Маневски од средината на седмата деценија соопштуваат некаков штимунг најблизок до оној на неговиот професор З. Петровиќ (р. 1921). Заедничката е согледлива во некои од формалните визуелни аспекти (вертикалност што кулминира во пораскошно обликуван "капител", употреба на метални отпадоци и техника на заварување, механоморфност, негување на естетиката на грдото, паралелно работење на скулптурата и цртежот...). Различноста се чита во субјективниот избор и компонирање на металните отпадоци и отфрлените предмети, а најповеќе во извориштето на егзистенцијалниот грч: кај Маневски тој е резултат на акумулираните мачнини на пост-земјотресно Скопје³ со формално успокоен говор, кај Петровиќ тој е резултат на пост-воената човечка катастрофа и деградација, со ескалација на драматичното во гротескно. Нагласената асоцијативност на формите кај вториот, се отклонува од апстрактните решенија кај првиот. Суштествено различие се јавува во третирањето на волуменот. Петровиќ со играта на линеарните полно-празни структури го зголемува коефициентот на масата, а Маневски држи до плошноста на скулптурата, стеснувајќи го просторот што таа го зафаќа во рамка.

Средбата на Маневски со делата на неговиот друг професор Јован Кратохвил (р. 1924) го нема тој интензитет на интимноста. Во дел од скулптурите од осумдесеттите и оние направени непосредно пред неговата смрт може да се почувствуваат допири со компактната и симболно-знаковно означена пластика на Кратохвил. Може да се претпостави дека се тоа реминисценции, ретро-мисли од студентските денови, но не може да се тврди, дека Кратохвил е токму тој што ја поттикнал одново виталистичката струја во овие негови дела.

*

Изложбата во Работничкиот дом во Скопје *Петмината најмлади* (1960) промовира дел од генерацијата на Маневски: Родољуб Анастасов, Томе Андреевски, Стојан Пачоов и Александар Ристетски. Духовната и естетската блискост не се само означености на иста генерациска припадност, туку почеток на тенденциозно свртување на говорот кон апстракцијата. Енформелот на Анастасов, Ристетски и Александар Јанкуловски ќе биде вграден по пет години и во металната кора на тенките плошни вертикали на Маневски. Согласието со овие колеги, кои ја трасираа новата еволутивна линија во македонската уметност, нема да биде така убедливо на изложбата на младата македонска генерација скулптори (организирана од Музејот на современата уметност во Скопје во 1967 г.). Драган Попоски - Дада, Васил Василев, Борис Николоски и Насо Беќаровски, кои покрај Маневски и Андреевски излагаат на оваа изложба, се движат во други насоки, повеќе во допир со фигуративното наследство на претходните македонски скулптори, отколку што го антиципираат патот на егзистенцијалното чувствување на ликовното. Затоа Маневски останува во поцврста релација со сликарите од неговата генерација. Меѓу скулпторите останува осаменик: порано од другите негови врстници- скулптори ја надминува

Калина, 1964, гипс
Kalina, 1964, gypsum



границата на забраните и посегнува по неklasичните вајарски материјали. Во средината на шеесеттите во Македонија, сè уште, функционира антиномичната поставеност на (новата)фигурација и апстракцијата, без разлика на кое генерациско рамниште се манифестира: Мазев, Велков, Кондовски, Јанкулоски, Маневски, Попоски – Дада и Анастасов не се во врсничка но во духовна релација. Кохезионата линија ја наоѓаат во блиското обмислување на материјата и симболната семантичност. Наспроти нив, стојат припадниците на фигуративните искази (Глигор Чемерски, Симон Шемов, Владимир Георгиевски, Васил Василев). Острината на поделбата не го познава оној суров антагонизам познат од периодот на острите полемики и групата *Денес*. Благите претопувања од претставувачките кон нерепрезентативните говори и обратно се случуваат токму во овој период. Осамените појави на поп-артот, објектите и минимализмот (Тома Шијак, Ристо Калчевски, Јордан Грабул), како да воспоставуваат синхрона врска со она што во светот беше актуелно. А таму, територијата на кавгите е сосема расчистена, вклучително и сознанието за исцрпување на поимот висока уметност. "...нов вид содржина ги поттикнува или овозможува или сугерира новите процеси на неговото изразување" ⁴

Еволуција

Патот кон неререферентноста

Оние фактори што ја раздвижуваат модерната скулпторска мисла во првите децении на векот (интересирање за предисториските периоди и првите култури) не го одминуваат и дебитирањето на Маневски на македонската ликовна сцена. Гипсените скулптури *Фигурина* и *Фигура што седи*, направени по завршувањето на специјалката во Белград, уште се држат цврсто за компактната и цврста форма сугерирана за време на студиите. Сепак, човечките претстави се отуѓуваат од натуралистичките конотации, соопштуваат некаков реализам без детали. Она што не може да му избега на окоето е авторовата желба за приклонување кон архаичните текови, читани непрестано на почвата на Македонија како артефакти на цивилизациските постоења на Балканот, особено од периодот на неолитот. Тоа чувство се пренесува и на *Јужна ѕвезда*, *Сончев знак*, *Предок*, *Калина*, *Фосил* (1964/65), сите излагани на неговата прва самостојна изложба во Скопје (Галерија на Работничкиот дом). Двојството меѓу "интимноста на тркалезното" (Башлар) и агресивноста на вертикалата укажува на раскрницата на одлуките пред која е поставен младиот автор. Натомошната еволуција на неговата скулптура, веќе три години подоцна, зборува за дециден став и ја поставува платформата на авторското писмо: скулптурата ја супституира волуминозната густа маса со нестабилна плошна вертикала; довршената мазна површина се заменува со груба, нерамна и разранета фактура и намерна видливост на шевовите. Естетиката на грдото води паралелен живот со елегантната издолженост на формите и со меките отисоци на раката што ги оформувала. Генетскиот нукулец на *Калина*, *Јужна ѕвезда* и *Сончев знак* е едновременно во изминатите цивилизации (од кои се инспирирани стапчестите силуети на Пикасо од 1931, металните вертикални луѓе на Гакомети од четириесеттите или сенишните претстави на Марсел Громер од времето на егзистенцијализмот) и од паганските предмети, сè уште, во употреба на оваа почва. Реконструкцијата на анимистичките означености во делата на Маневски како да ја изразува потребата од потесен контакт со природните сили со кои непрестано се реализирал процесот на идентификација и заштита. Тоа



Стефан Маневски, *Сончев знак*, 1964, гипс
Stefan Manevski, *The Sign of the Sun*, 1964, gypsum

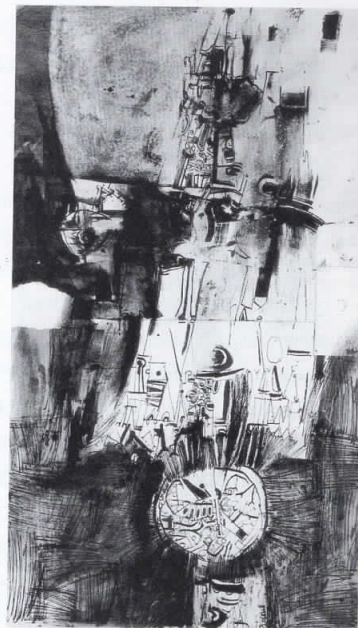
се за Маневски и антропоморфните “вотивни” фигури и растенијата (сончогледот) и вселената (сонцето). Поврзаноста со архетипските претстави, користењето на енергиите на сонцето (огнот), водата, земјата (глина) несомнено биле потребни како подлога и заштита од надворешната агресија на неговата актуелна опкружба, со која што очевидно не бил задоволен. Произведениот страв од уништувачкиот синдром на природните катастрофи и на оние другите, како да ја пронаоѓа својата религија во паганските структури на анимизмот⁵. Претопувањето на антропоморфното во асоцијативни или амблематични претстави е јасно содржано во споменатите дела⁶.

Како наспореден процес на вајањето Маневски го поставува и цртањето. На сите изложби, речиси без исклучок, како и на првата така и на втората во Белград со Александар Ристески (1966), цртежите претставуваат составен дел. Не навлегувам во тоа дали се работи за емпирија пренесена од професорот Петровиќ или за независна одлука, но сакам да нагласам дека цртачката дисциплина има автономен стаус. Многу ретко, меѓу стотиците цртежи може да се најде скица за скулптура или слично претходно обмислување на тридимензионалните идеи. Но неоспорно е дека паралелниот од неговиот случај не значи и постојана интерференција и меѓусебно влијание на идеите, до степен на изедначување на медиумите по значење, како што ќе видиме понатаму. Потенцијалната драматичност на гипсените скулптури од шеесеттите наплно се ослободува во цртежите (туш, графит) од истиот период. Црно-белите односи поставени во градации ги поткреваат двете димензии на ниво на длабочини, создавајќи илузија на длабок рељеф. Маневски манипулира со моливот или тушот како со густа материја, сеедно дали таа ќе биде сликарска или транспарентно водена. Интензитетот и начинот на кој е постигната внатрешната тензија во цртежот се доближува до најдобрите енформелски реализации во Македонија, до оние на Калчевски, Аврамовски, Јанкулоски и Анастасов (*Град што догорува, Умирање на пределот, Проколнат метеор*). Густината на бојата и графизмите ја заситуваат хартијата до степен на поцврста подлога (платно, дрво). Постигнат е впечаток на рамноправно постоење на цртежот, сликарството и пластичноста – ефект што тој ќе настојува да го постигне и во следната фаза на металните скулптури. Суштественото за овие цртежи е ослободеноста од асоцијативни насочувања, од тежината на релациите со видливото. Нерезферентната материјалност на претставата ѝ припаѓа на мисловната и чувствената категорија (*Возбудени ќелии, Тектоника, Проколнат метеор*). Експресионизмот на потезите и згуснатото исцртување се во непосредна близина на ликовните текстови испишани во сликарството со материја. Ако на пати го споменувавме егзистенцијалистичкиот страв и запрашаноста за смислата на постоењето, како душевна состојба блиска на енформелистите и на самиот автор (*Очекување на смислата, Катаклизма, Град што догорува*)⁷, тие овде најаргументирано се манифестираат, антиципирајќи ја претстојната драматика во неговите идни скулптури⁸.

Лицето на стравот

“Примената на железото и на швајс апаратот исцело го менува процесот на традиционалното обмислување, затоа што во тој процес влегува еден нов елемент што е пресуден за исходот на започнатото дело, а тоа е експерименталноста, која по мое мислење е рамна на експериментите што ги врши научникот”⁹. Задоволството во играта со огнот и железото и неизвесноста

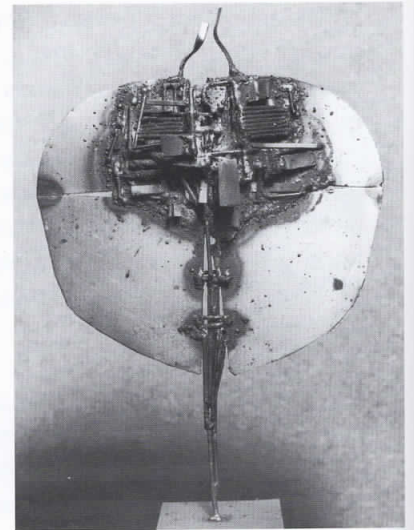
Проколнат метеор, 1964, графит и туш на хартија
Damned Meteor, 1964, graphite and India ink on paper



од финалниот резултат се доволно поттикнувачки за започнатиот идеен корпус од 1965., сега низ нова техничко-технолошка процедура и со металот како базична граѓа. Белградската публика (1966) ги виде пред македонската (1968) овие нови метални скулптури и ги оцени како декоративни и формалистички, како сè уште да не беше навикната на отсуство на мотивот или на прикаската¹⁰. Неаргументираниот вредносен суд го демантираат наградите што набрзо влегоа во биографската база на Маневски: македонската Октомвриска награда (1968), наградата на Југословенското триенале во Белград во 1967 година и втората награда (која ја делеше со скулпторот Милош Сариќ на Биеналето на југословенската скулптура во Врњачка Бања (1981).

На отпадните пунктови, во подрумите и гаражите авторот ги наоѓа материјалите што особено ќе ја стимулираат неговата фантазија. Фрагментите од некогашното цело (со потрошена намена), Маневски ги колекционира и ги заварува во нова содржина, постигнувајќи максимална плошност на скулптурата: таа сега има две лица како монетите и профил претворен во вертикална контура. Кондензацијата на структуралните елементи и контрастот на мазните и гранулираните полиња ја носи снагата на изразот, навестен во цртежите за кои веќе пишував. Радоста од постигнатите ефекти особено се исчитува во материјализирањето на концептот за синтетичко дело, во чие тело сега едновременно се инкорпорираат феноменолошките доблести на сликарството, скулптурата, рељефот и цртежот¹¹.

Треба повторно да се нагласи дека промените во дискурсот се значителна референца на техничко-технолошката постапка. Не е случајно што првите заварени скулптури на Хулио Гонзалес (1929) и на Пикасо (1931) имаат ретро ефект во педесеттите и шесеттите, особено врз англиската скулпторска школа (Чедвик, Медоус, Брајан Нил) и во Франција (Жермен Ришије, Цезар, Жан Тенгели). Не може да се одрече и нивното заедничко влијание врз апстрактната уметност и енформелот. Привлечноста на апаратот за заварување неизбежно е во корелација со неговите нови потенцијали, но врската со митската димензија и таинственоста на огнот способен да ја менува материјата/материјалите до крајности, е онтолошката сила на оваа придобивка¹². Преминот од печката за печење глина на апаратот за заварување за Маневски е можност за нов исказ. Наместо мекото гладнење на гипсот или глината со топлината на раката, тој го претпочита брзото спојување со крикот на пламенот и агресијата на огнот. Со старите механизми на часовниците, шајките, парчињата плех, жиците и цевките отпочнува процес на конструирање, на составување, на игра со различностите што го изгубиле своето изворно значење. Тие случајни јукстапозиции на откинати делови, магнетната сила на творечката интуиција и на заварувањето ги интегрира во друга целина, со нова семантичка градба. Повторниот ред го воспоставува симетричното обмислување на деловите фокусирани околу јасно назначен центар, обично круг, во горниот дел на скулптурата (*Композиција* 1966, *Неисправен механизам* 1966, *Јадро што зрачи* 1968, *Миг на времето* 1968). Асиметријата и непредвидливото се распрснуваат како детали низ “столбот” на скулптурата и по површината на основната форма. Дека ракувал со новиот апарат со голем ентузијазам и љубов, заварувајќи што повеќе елементи, зборува високиот квалитет на изработката¹³ Мајсторството станува јасно и од вештината во воспоставувањето рамнотежа на скулптурата, имајќи го предвид грацилниот и тенок држач кој зафаќа две третини од делото во однос на “капителниот” елемент- крунскиот сегмент, фокусот на претставата. Зачудува сознанието дека инсистирањето на дводимензионалноста, што фактички го истенчува



Плошна скулптура, 1968, метал,
сопств. Драган Бошнакоски
Plate Sculpture, 1968, metal, property:
Dragan Bosnakoski

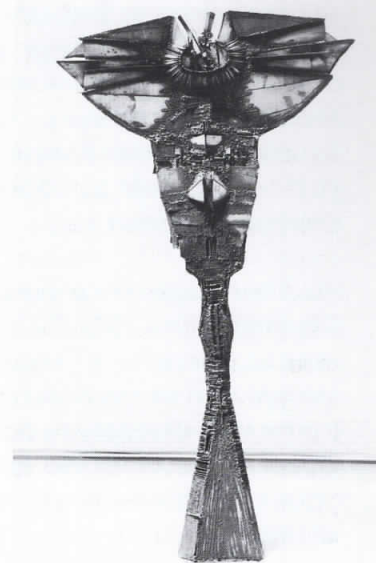
волуменот односно ја намалува тежината, ја манифестира нелогичната страна на резултатот: скулптурата делува зазирачки снажно и масивно (*Морбидно јадро* 1966/67, *Цутење* 1967, *Без наслов* 1968). Волуменот станува симулакрум, а реалната состојба зборува за “курзивна” пластика.

Во семантичкото толкување на делата од оваа фаза критичарите најчесто се врзуваат за квалификации од симболичен карактер со повикување на архетипските форми на лицето, сонцето или растенијата. Не може да се негираат и асоцијациите на фосилни форми, под претпоставка дека се мислени во универзална смисла, како облици во кои е вселен животот. “Секој облик има во себе некој живот. Фосилот не е просто речено суштество кое живеело, туку суштество кое, сè уште, живее, заспано во својот облик”¹⁴. На ист начин може да се разобличи и формулацијата “нефигуративни тотеми”¹⁵, која со ништо не е објаснета или поткрепена. Терминот тотемизам во случајот на Маневски е испразнет од вистинското значење. Познато е колку книгата *Тотем и табу* на Фројд влијаела на уметноста во педесеттите во Европа, и колку тој тотемизам бил мислен со временско растојание: повеќе како езотеричен предизвик, отколку како онтолошка кауза. “Тотемизмот беше во врска со воспоставувањето на дистанца меѓу објектот и гледачот, во врска со ембаргото на евентуалното негово присвојување, во врска со неговото толкување како нешто ставено на страна”¹⁶. Маневски несомнено помислувал на оперативните можности на тотемите, но ги приспособувал на своите моментални сфаќања, потреби и желби, сметајќи ги како соодветна паралела на современите индустриски производи. Сакал можеби носталгично да се наврати и на мистериозните алхемиски печки и реторти кои, не треба да забораваме, алхемичарите-тие вечни ергени, обично ги обликувале во форми со нагласени еротски односно антропоморфни конотации. Со споменувањето на алхемичарите веќе навлегуваме во актуелната зона на огнот (скротен, врамен и затворен во скулптурите на Маневски) и го допираме прашањето за машината, можеби најсуштествената точка кога зборуваме за *Неисправните механизми*, *Јадрото што зрачи*, *Морбидното јадро* или *Мигот на времето*. Онтологизацијата на машината на ниво на мит во овие скулптури не ја разбираам како фетишизација на техниката и восхит од модерната индустријализација, туку како носач на метафизичките квалитети – овозможување да се перципира непојавното. Прашањата за “кризата од која ја црпи енергијата” (Харолд Розенберг), поимана дури и во Хусерлова смисла, како сеопшта криза: на уметноста, на градот, на општеството, (соопштена во повеќе негови интервјуа), лежат во фундаментот на неговата дело од шеесеттите. Стравот да не се изгуби вистинската егзистенција, стравот од смртта, било поради елементарните хирови на природата или воените тактики на цивилизираното општество, Маневски го спојува со носталгијата за биолошкиот свет на луѓето и растенијата во чистиот универзум. Оттука, спојот на старото и новото, живото и мртвото, и чувството на двојство во кованиците монструм-машина, цвет-фосил, сонце-тотем, метална птица. Во крајна линија се работи за фантастични и нереални појавности, во чија длабочина се губи секоја конкретна форма. Ниту безживотност, ниту органичност, туку одметнување од двете во име на личната гноза, естетика заменета со реалноста на материјалите и со вистината на сопственото чувствување на егзистенцијата.

Скулптура со рамка

Драматиката на барокниот ракопис, од 1970 година почнува да се скротува со постапките на редуцијата¹⁷. Избирливоста и критичноста кон матери-

Без наслов, 1968, метал
Untitled, 1968, metal

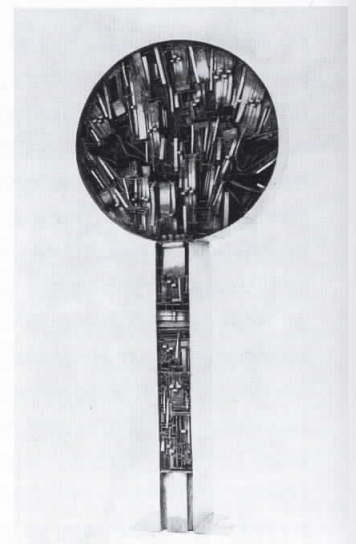


јалите е почеток на друга ликовна хигиена: поедноставување на обликот и негово сведување на круг, квадрат или паралелопипед; концентрација врз истородни метални парчиња (плекс); ритмичко повторување на различни по димензија елементи; геометриски линеаризми. Ликовниот јазик значително е прочистен, со внесување на постегнат систем на композициска организација на скулптурата, “моделирана” со мошне прецизна техничко-технолошка постапка. Грижливото цизелирање на споевите е од редот на неиконичноста, специфична за орнаменталниот карактер на филигранството. Техниката со огнот останува во функција на натамошно оддалечување од конотациите со видливото, до нивно укинување. Асоцијативните можности се елиминираат дури и кога се појавува неодминливата симболика на кругот. Оштетените значења на вградениот материјал наполно го губат потеклото, постапка што упатува на вољата сè да биде заборавено. Со други зборови, насетениот страв од хаосот, особен за делата од шеесеттите, врши трансмисија во друга крајност – во зоната на редот. Интенцијата: нештата да се сместат во своите лежишта, се отелотворува во конструирањето на метални кутии во форма на вертикален ковчег или на круг. Ваквата постапка, од порано навестената силуета на обликот/облиците, сака да ја стави во рамка: само ивиците остануваат точки/површини за комуникација кон надвор. На тој начин скулптурата станува врамена, како сликата, но одлепена од ѕидот, сместена во слободниот простор. Местото на просторот во овој случај е дислоцирано од надвор кон внатре: неговите хоризонти се отвораат инвертирано од вообичаените постапки: од видливиот свет кон длабочината на релјефната пластика. Концентрацијата кон внатре и јасниот визуелен херметизам се повик за контемплација (*Скулптура 1970, Скулптура I 1970, Скулптура II 1970, Скулптура VII 1972/73*). Како во цртежите на мандалата, во кои усредоточено се бара онтолошкото, така и делото на Маневски нè вовлекува во внатрешноста на неговата архитектура или во интимноста на неговата куќа, во одделните суштествувања, кадешто е свиткана тајната на одговорите. Во некрофилскиот аспект на металните сандаци, сè уште, дише пламенот на не-онтолошкото. Егзистенцијалниот црв од неговата претходна фаза само се преселил/вовлекол од површината во внатрешноста на кутијата, како дефинирана свест за постоечкиот животен контекст, но не како фатално помирување со состојбите.

Делата од седумсеттите ги прекинуваат врските со скулптурата на Паолоци и Сезар и воспоставуваат нови, кои за разлика од претходните, се држат на ниво на формални визуелни знаци. Естетската близина со неколку типови дискурси: дадаизмот на Марсел Дишановите кутии, геометрискиот симболизам на Дејвид Смит, надреализмот на Џозеф Корнел, комбинираното сликарство на Роберт Раушенберг, металниот опартизам на Золтан Кемени и таинствениот геометризам на Луиз Невелсон, не ја повредуваат авторската позиција на Маневски, туку го позиционираат феноменолошкиот кадар на неговото движење.

Неколку квадратни релјефни скулптури (*Скулптура X, Скулптура XI и Скулптура XII – 1972-73*), изработени само по две години, носат ретро-знаки од шеесеттите (користење на хетерогени материјали, по состав и изглед, игра со гранулации и мазни плохи), но едновременно ги антиципираат и монументалните боени релјефи од крајот на седумдесеттите. Ефектите на нагласено движење, ќе бидат другоста и витализацијата на структурната означеност, манифестирани во неговата натамошна ликовна еволуција.

Скулптура I, 1970, метал
Sculpture I, 1970, metal



Од метафора кон еуфемизам

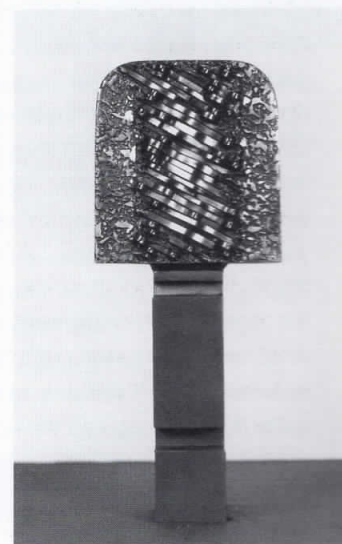
Морфологијата од 1977 година подлегнува на натамошни елиминирања и прочистувања на скулпторскиот јазик (*Магичен квадрат* и *Скулптура 1* од 1977)¹⁸. Работи (со декапитиран плех и метал) рељефни објекти со помали димензии од претходните дела. Како константа останува главно квадратниот облик-кутија (поставена на мал постамент), оптичката анимација на металните структури и конфронтирањето на измазнетиот сјај со грубите структури на заваруваните шевови. Промените се случуваат на план на јасно искажаната имплементација на пиктурални квалитети - боење на делови од објектот (црно, сиво, кобалтно сино, црвено)¹⁹ и на рамниште на графичката заситеност на металните игри – геометриски цртежи со chiaroscuro ефекти. Со ритмичкото повторување на идентични или слични метални модули (лоцирани во горниот или долниот дел на делото) се создава оптичко движење кое ја анимира статичната основна форма (*Импулси* 1979, *Дијагонални движења* 1979, *Неисправен екран* 1981, *Без наслов* 1980 и 1983). Феноменот на динамичната репетиција на истото како неминовен одблесок на неговата обземеност со технолошките сфери на живеење, што така упорно циклично се трансферира во неговиот опус, се поставува како контрапункт на внатрешната, личната согласност/помирност со таквата состојба. Мислам, дека во основа живата разиграност на металните бранови е софистицирано засолниште од пеколот на модерното²⁰, во контекстот на она бескрајно купување на Јозеф К. на еден и ист пејзаж на пустошот, во *Процес*-от на Кафка. Покрај повторувањето на стереотипните форми, другата точка на засолнување е замената на нештата од стварноста или на анимистичките метафори со еуфемизми. Повторното приграбување на убавото, откако тоа беше протерано од неговите концепти во шеесеттите, се огледува во боењето на објектите, во желбата за совршени пропорции и техничката перфекција на ликовното проседе. Декоративните аспекти и допадливоста ѝ припаѓаат на истата категорија на пријатно раздвигување на емоциите што ја аргументираат изразената волја за убавината, сфатена во изворното значење (умеене и вештина). Убавото станува компатибилно и со ретро-обратот во однос на приоритетот меѓу природното и артифициелното. Рефлектирачките метални ленти ја сугерираат енергијата на природните сфери: брановите на водата, ветерот, огнот, тектониката на земјата и нејзината магнетна моќ (“мали бранови во пристапиштето што се повторуваат, не повторувајќи се”, Волс).

Сето тоа укажува на дистанцирање од полето на експериментите, видливо и во големата продукција на цртежи и графики од овој период. *Карпата* од 1981 изведена во сепија и бројните “пејзажи” се исполнети со скротен отпор и лирска поетичност. Некогашните агресивни црно-бели контрасти се заменети со меките преливи и нијансирањата на благите умбри. Нежните потези на хартијата се исто така синтактички заведливи, но на друг начин ослободени од тиранијата на повторувањето.

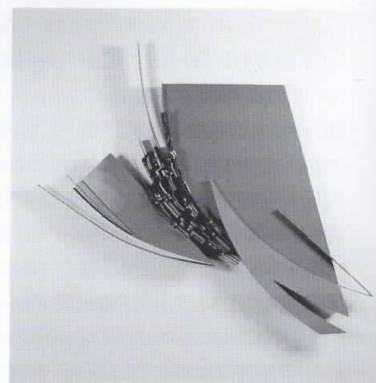
Проширено дело

Монументалниот рељеф (1978, Комерцијална банка, Скопје), заедно со двата рељефи *Без наслов* (1993, Раде Кончар, Скопје) и *Рељефот во црвено* (1979, Енергомонт Скопје), се реализирани со метал и обоен панел или лим²¹. Заедничкиот ликовен именител очигледно е упорноста да се конкретизира идејата за тотално уметничко дело. Применет е постмо-

Без наслов, 1983, боен метал
Untitled, 1983, painted metal



дернистичкиот модел на ослободено миксирање и колажирање на: 1. разнородни материјали (по структура, карактер и топлина); 2. хетерономни постапки (минимализам со експресионизам); 3. диспаратни ракописи и 4. ликовни дисциплини (сликарство, графика, цртеж, рељеф). Вештачкото е земено како исклучива парадигма. Неговите корени се назираат во првите рељефи и објекти на конструктивистичките проседеа: рационалниот ред го имаше за сојузник органското мислење на обликот (Пабло Пикасо и Татлјин од 1914, Жан Арп од 1916, Родченко од 1917 или Макс Ернст од 1919). Движејќи се постојано по рабовите на ликовните техники, слободно влегувајќи и излегувајќи од нивните (некогаш строго) кодифицирани постулати, Маневски врши постојано поместување и ширење на нивните рамки и укажува на валидноста на хибридниот кога е тој генериран од импулсот на промената, од потребата да се искаже непослушност кон стереотипната концепција. Инаку сите оние аксиолошки стојности, за кои претходно зборувавме а ргорос боените објекти (техничка коректност, интрига меѓу густото и празното или мирното и неспокојното, потиснување на третата димензија како физичкост на сметка на визуелната илузија), се однесуваат и на овие скулптурални слики или ѕидни скулптури.



Без наслов, 1993, боен метал
Untitled, 1993, painted metal

Кога се зборува за вредносниот поглед на монументалните дела се јавува љубопитност за ретро-свртување кон етиката на средниот век. Таа не поднесува, како што е познато, размислувања за уметничките доблести на изведеното дело наменето, се реазбира, на некој простор за колективни цели. Се поставува единствено прашањето за целесообразноста на делото во конкретниот простор. " Во ова смисла средновековната "естетика" ја враќа уметноста во стварноста, во нејзината практична смисловна вкоренетост која последен пат се јавува кај Платон"²². Корисното и прагматичното како модели на валоризација пред уметничкото (без разлика дали ќе го оквалификуваме како убаво или не) со несомнена социјална и политичка димензија, мислам дека имаат продолжено временско значење во повеќето случаи на наредано дело, односно немаат ексклузивно право на постоење исклучиво во рамките на таа средновековна "епоха без естетика".

Меко потиснување

Севкупната творечка генеза на Маневски укажува на постепено но уверливо спуштање по линијата на редуцијата, што во крајна инстанца се изедначува со скротување на егзистенцијалната вознемиреност. Немирот од шеесеттите, одгледуван во леглото на љубовта кон експериментите и непредвидливото како нивен продукт, резултира во серија меки потиснувања на надворешните тензии. Нив веројатно, сè уште, интимно ги одгледувал во себе, но во творештвото ги елиминирал. Наместо некогашното излегување од поредокот на ликовните конвенции, соочени сме со серија откажувања.

Во почетокот на осумдесеттите, паралелно на боените објекти, ненадејно се свртува кон процесот на лиење во бронза (*Фигурина* 1982, *Силуета* 1982, *Преобразба* 1982). Овие, речиси класични, скулптури, заедно со монументалната скулптура во Врњачка бања (*Силуети*, 1984, камен, 285 x 135 x 83) нè враќаат на компактната волуминозна проекција, морфолошки компатибилна со витализмот на Хенри Мур. Тактилното меко вајање, без остри рабови, зборува за потиснување на творечкиот елан. И во боените метални скулптури (*Шарена скулптура*, 1984, *Без наслов* 1984,

Скулптура за урбан простор 1990, Билјанино 1992, Билјанино I 1995) нема трагање по интегралното дело: постои апсолутно помирување на антагонизмите (на материјали, форми, ракописи). Од некогашниот судир на елементи, сега е извадена од контекст само една раздвижена метална лента, усмерена нагоре како минималистички сублимат на категоријата движење. Просторот не е свртен повеќе кон внатрешноста на скулптурата или затворен околу обликот, туку конвексно се шири кон надвор: конечност на допирањето на дното се трансформира во бесконечност на трансценденталното. Како да претстоело претчувството на не-онтолошкото, Маневски ја извлекол најсуштествената единица на смислата на постоењето – енергијата што го одржува светот и го истиснува помирувањето. Целите деведесетти, сè до неговата смрт во 1997 година, се во знакот на негувањето на едноставната форма со минимална семантичка градба и на намалената продукција, најверојатно, логична реперкусија на неговата ослабната здравствена кондиција.

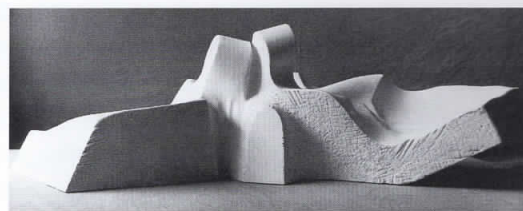
Фокусирања

Бродолом на машината

Соочени со машинската цивилизација, ликовните уметници во дваесеттиот век, начелно познаваат два начини на однесување: приклучување кон сензибилитет на новото време или отфрлување на сите аспекти што ги оддалечуваат од чистата уметност²³. Наспроти изолацијата на дадаистите, надреалистите и припадниците на метафизичкото сликарство, стојат “иноваторите” (кубистите, конструктивистите, минималистите и кинетичарите), заведени од идејата на индустриското производство и антиципирачката димензија на неговото вклучување во творечката сфера.

Митот за машината не го отуѓи од овие настојувања и делото на Стефан Маневски. Напротив, се покажа како можност за негово онтолошко поврзување со архетипските претстави и локалните митологии на територијата на Балканот. Токму во ваквиот спој се испишува семантичноста на неговиот ликовен автограм. “Уметничките, а посебно апстрактните форми на орнаментот”, како што мислеше Ригл, “...се носители на суштинските појмови на просторот и времето коишто го градат заедничкото искуство на определена етничка група”²⁴.

Врзувањето за морфолошките аспекти на машината, како што е веќе назначено во претходниот текст, претполага и вклучување на нејзината духовна димензија. Одушевувањето од брзината, репродуктивноста и проективноста – како нејзини носечки означености, е симултано на бродоломот, на кризата, како нејзини антиномични означености. Врз последниве егзистенцијализмот ја гради својата “философија”, а како што беше кажано, тој го зафати и творештвото на Маневски. Неговите механоморфни скулптури од шеесеттите се во најсуштествена корелација со енформелското писмо. “Современата култура се раѓа во знакот на бродоломот и останките (reliitto), а современото уметничко дело во чувството на проникнување на разонодата – безнадежноста – лудоста (divertimento – disperazione – folia)”²⁵. Во оваа смисла, Маневски, во основа го прифаќа предизвикот на машината како знак на несогласување, на отпор. Таа беше неодминливо присутна во неговото физичко и духовно опкружување. Нејзиното субјективното доживување беше вградено во појавната структу-



Силуети, 1981, камен, Замак културе, Врњачка Бања, СР Југославија
Silhouettes, 1981, stone, Zamak kulture, Vrnjacka Banja, SR Yugoslavia

ра на скулптурите и цртежите, но на еден тивок начин, машината во седумдесеттите и осумдесеттите се изгуби од карактерот на севкупната конституција на делата. Еден од аргументите на не-верувањето во проективните аспекти на машинската цивилизација се содржани во регресијата на не-миметичкото. Синтагмата - надвор од формата – совршено соодветствува на одбивањето да се вклучи во промените на општеството по пат на машинскиот прогрес. Од стварноста ги собира индустриските останки – кривките фрагменти од некогашната целина. Разнишаната емотивност и изгубената рамнотежа, произведени од дебаклот на воениот арсенал по втората светска војна и од сеопштата катастрофа по земјотресот, ја потхрануваат недовербата во позитивните особености на индустријската прага. Маневски со швајс апаратот- одново со машината - прави последни усилби да ги состави раздробените парчиња, да го оформи де-формираното, да го вообличи обезличеното. Низ јазичната игра на префиксите де-конструкцијата - ре-конструкција се обавува чинот на барање приклучок со општеството. Но и старите отпадоци интегрирани во нова едност не можат да ги сокријат лузните на легитимното страдање. Безнадежноста е експлицитно исцртана на морничаво грубата кожа на скулптурата, истетовирана со рапавите шевови на варовите. Оние што ја сакаат процесуалноста во создавањето, можат да уживаат во постепеното откривање на деталите, во афинитетите со кои се одбирани парчињата или готовите предмети, во начините на кои се комбинирани и “сошени”, во погодувањето на нивната изворна намена, какошто во романите на Балзак се следи растегнувањето на времето. . “Неверојатните и тажни истории” на егзистенцијалистичкиот допир на нештата во скулптурите на Маневски од шеесеттите, се претопуваат во надворешно успокоени ефекти на траматичното во наредниот период. Тие не се повеќе опширно расприкажани: ѝ се обраќаат на публика што не ја интересира историјата на случувањата, туку сака веднаш да го изчита резултатот. На тој начин, идејата за проективност, растена паралелно на философското поднебје на енформелот (во срце инкомпатибилен со поимот проект), е отстранета со постапките на инстинктивното и непредвидливото. Оттука, не може да се избегне сознанието за доброволното влегување во една експериментална лабораторија, каде творечкото созревање се обавува со директно вклучување во огнот на кризата, а не со дистанцирано посматрање.

За двојностите

Творечкиот отпор кон програмираниот ред го следат “правилата” на противречностите. Аналогно на тоа, тие влегуваат и во битието на скулпторската концепција на Маневски, мислена интегрално. Овој пат ќе ги заобиколам традиционалните опозиции (темно-светло, отворено-затворено. . .), овде присутни, но не толку суштествени. Сакам да посочам на двојството меѓу модерното и постмодерното. Постојаната испреплетеност на модерните и пост-модерните конотации се претвора во судир на идеите за автономниот и хетерономниот исказ, инаку болно место за значаен дел македонски уметници. Како што е повеќекратно речено, тоа е резултат на севкупните политички, економски, социолошки и културни околности специфични за еволуцијата на нашата земја. Но во овој случај би сакала повторно да ја нагласам способноста на македонскиот уметник за абсорпција и трансформација на изобилството на културни и уметнички дискурси, умешноста во спојувањето на другостите на свој начин. Таквите многу често негативно конотирани околности, всушност стануваат погодности во

создавањето на субјективниот јазик. Со собирањето разнородни исечоци од реалната материјалност, со компонирањето на текстови од предисторијата до пост-историјата на човекот и со номадското однесување кон културата на другите, Маневски како творец не се прашувал за разликата меѓу периодот на историјата и оној пост-историскиот. Тој дуализам го расчистил потсвесно и спонтано, согласно дикатот на сопствената интуиција.

Она што перманентно го возбудувало е раскинувачката дилема меѓу грдото и убавото. Во почетокот недоумицата се концентрира во синтагмата убавина на грдото. *Морбидното јадро*, *Крилестата скулптура*, *Неисправниот механизам* се намерно грди. Уште во 18 век филозофот Едмунд Брк дошол до заклучок дека грозното може да се усогласи со идејата за возвишеното. “Овде не би сакал да речам дека грозното само по себе претставува возвишена идеја, освен кога е соединета со такви особини кои предизвикуваат снажно чувствување на стравот...Целата концепција на трагедијата почива на признавањето дека постојат темници во нашите души, мрачни сили на омраза и агресивност”²⁶. Помалку грозоморни се металните кутии од почетокот на седумдесеттите (*Скулптура I*, *Скулптура II* и *Скулптура VII*). Со *Светлосниот информатор*, *Сребрената структура*, *Скулптурата T-4-I*, *Неисправниот екран* и *Боениот рељеф* станува очигледна определбата за убавото. Тука сме во близина на временската контингенција кога е во прашање убавото “Модерната сепак ги задржува речиси сите врски со традицијата, но го ревалоризира и го велича “култот на убавото”...Revival-от ја подразбира, всушност, идејата за култот на убавото, хармонијата, милноста – бидејќи никогаш не изгаснал во минатото – не може да се угаси ниту во сегашноста...Вечна универзална класичност”²⁷. Еволутивно погледнато, творештвото на Маневски ја помирува оваа привидна противречност со поимовната релативизација на двете категории. Анализиранио фрагментарно, во одделните периоди таа внесувала забуна.

Поделеност постои и на релацијата многу-малку. “Енформелската” пластика од седмата деценија и рељефите во боја од деведесеттите се одржуваат на раскошната барокна структура, со изобилство на материјали, на сликарски, графички и скулпторски елементи и на не помалку богата визуелна и семантичка разновидност. Првите симболични скулптури и последните елементарни форми се приклонуваат кон скржавиот исказ и минималистичкиот облик. Сепак, во неколкуте интервјуа на Маневски, без разлика на времето кога се реализирани, непогрешливо се повторува рефренот за прочистување и поедноставување. Тука некаде се приклучуваат и двојностите во биномот фигуративно-апстрактно. Орнаменталната конституција на поголемиот дел скулптури, подразбирајќи го декоративно-открива една парадоксална ситуација. Она што го формулираме како орнаментално, во отсуство на посодветна јазична одредница, дури кога не е во чистата појавност на орнаментот (туку како компонента на една целина) не е ослободено од значенското (митолошко, паганско, симболно). Напротив останува приклучено за конкретното (шајка, запчаник, кунец, бран) иако е фрагментарно. Парадоксот се разрешува во интегралното визуелно поимање на делото, кога доминацијата на орнаментално организираната форма ја прекрива очевидноста на деталите.

Најпосле, од сите овие противречности, без разлика на нивото на меѓусебното помирување, Маневски настојува да направи интегрална структура. Актот на обединувањето е раширен практично во сите сфери. Уметничкото

егзистира едновременно и наспоредно со отпадоците на цивилизацијата. Локалните и универзалните културни вредности за него ја опфаќаат идејата на глобализмот. “Историско – уметничкото чувствување на сегашноста е поврзано со минатото” (Марша Такер). Најголемата амбиција во спојувањето Маневски ја сместува во широкото поле на синтезата на скулптурата, сликарството, графиката, цртежот, објектот, ѕидното сликарство, рељефот сместени во една единствена просторна ситуација, за него претставуваат не само воспоставување на повторна хармонија во уметноста и животот, туку начин да се победи трагичната стварност. Сведувањето на интегралниот негов опус на слика со три или на скулптура со две димензии е резултат на тоа посакување, на извесен начин постигнато во рељефните композиции. Можеби пребрзото напуштање на ликовната сцена ја попречи натамошната реализација на идејата за премостување на границите.

Топлина

Цртежите *Проколнат метеор*, *Метеор во недоумица* (1964) ја загатнуваат идејата на првите човекови контакти со железото, пред тоа да биде пронајдено во утробата на земјата како *небески метал* или *небеска молња*²⁸. Железото за Маневски in continuum е базичен означувач, не само поради неговите општи и некогашни митолошки, обредни и симболни значења, туку затоа што е синоним на човечкиот духовен растеж. Неговата етимолошка сушност е, пред сè, компатибилна на вољата да се претстави духовниот облик на индустријската епоха, брзината на менувањето и обновувањето. Огнот како експонент на топлината во металот има онтолошки статус во сите сегменти на неговото творештво. Магијата на елементарниот живот - топлината - ја загрева неговата скулпторска мисла до температура, потребна да се роди обликот²⁹. А тој не никнува од оваа топлина, туку се создава со неа. Применетите ликовни постапки содржат широк агол на иманентност на оваа категорија. Бидејќи проседеата се со различна должина на времето, може да се зборува за процеси и степени на вградување на топлината.

Од калоризмот на раката што ја милувала глината во првата фаза, Маневски преминува на жестокиот пламен на швајц апаратот, чија висока температура го гори металот до ефекти на згура. Станувајќи, “господар на огнот”, во последната фаза тој го става железото во “алхемиската” печка во која се обавува актот на лиење, што подразбира покачување на степените. Во сите овие текови, огнот е онаа сила што ги менува состојбите на материјата и нејзиното онтолошко (ртење, зреење, раѓање) и неонтолошко значење (смрт). Употребуван во сите творечки етапи, неговата сушност е инкорпорирана во ликовниот продукт, без разлика дали е експлицитно појавена или претворена во нејзина опозиција, во студенило. Таа енергија ја генерира вољата и решеноста да се фати во костец со горливите прашања на животот и неговите кризи. Тој огон, било да е на ниво на внатрешно, метафизичко согорување или на рамниште на физичка реалност, го отелотворува “Прометеевиот комплекс” или, како што вели Башлар “Едиповиот комплекс на интелектуалците”, кој го раздвижува и усмерува умот кон надминување на знаењето на таткото односно на претходниците. Чинот, на влегување во забранетиот простор, во етичкиот престап, како и кај повеќето љубопитни луѓе, го подразбира и ризикот. Можноста меѓу (само)согорувањето и прочистувањето со/од огнот е прашање на мерката. Маневски, со мали пречекорувања, главно воспоставува рамнотежа меѓу

овие две категории. Медитирајќи пред динамогенијата на пламенот, со мазнење, полирање, печење или горење тој ја обликувал својата лична ликовна гноза. “. . . Тоа што го примило огнот останува горечко, т. е. раск-инувачко”³⁰ - оддалечувачко од рамнодушието.

Соња Абаџиева

- ¹ Ješa Denegri. In: *Zoran Petrović* (Каталог), Likovna galerija Kulturnog centra, Beograd, 1977: "...Ателјето на Зоран Петровиќ делува како спој на алхемичарски кабинет, средновековна занаетска работилница или модерна машинска хала".
- ² *Zoran Petrović*. In: *Zoran Petrović* (Каталог). Tribina mladih, Novi Sad, 1956: "Овој изложен циклус на машини е создаден врз база на доживувањата пред старите разбои на текстилната фабрика, кадешто ми се наметна мислата дека човекот конструирајќи ја машината користел веќе постоечки елементи на механиката што ги наоѓал во природата. Човекот ѝ дал на машината определена функција на ред и на тој начин ја вклучил во редот на "живите суштества" со определен век на траење. Таа била нова и корисна-потоа исклучена и расходу-вана и на крајот разјадена од `рѓа. Имала своја младост-потоа старост како сè што живее во природата".
- ³ Т(ашко) Ширилов, *Нова ориентација, Маневски, Андреевски, Василев и Беќаровски говорат за своите ликовни преокупации*, Вечер Скопје, 24. II 1967: "...под импресији на катастрофалниот скопски земјотрес, содржината на моите скулптури беше напоена со трагиката на човековата судбина".
- ⁴ *Rosalind Krauss, Magician's Game*. In: *200 Years of American Sculpture*, Whitney Museum, 1976, 161
- ⁵ Овде го користам терминот анимизам бидејќи оваа форма е прифатена во Македонија, додека тотемизмот за кој се врзуваат европските уметници во почетокот на педесеттите е релевантен за другите средини.
- ⁶ Стефан Маневски. In: *Процесот на едно творештво*, Вечер, Скопје, 13. X 1968
- "Асоцијацијата е сосема случајна, се разбира, ако не ја земеме предвид потсвесната акција, впрочем таа се создава подоцна, од разните односи на чисто ликовни проблеми. Сакам да кажам дека немам цел мојата скулптура да ја условам од некој предмет."
- ⁷ Некои критичари упатија остри забелешки на насловите на делата на Маневски, произволно или а posteri-ори "прилепувани" на неговите цртежи. Можеби во далечната 1965 година и звучеше како богохулство вак-вата постапка. Меѓутоа, бездруго, сè уште, било рано да се сфати дека референтноста на реалноста станала анахроничен поим. Доволни се термините како умирање, безнадежна, трагичен, недоумица, разби-ени, уништување, исчезнување, недоразбирање (извлечени од контекстот на насловите на делата на Маневски) за да се почувствува трагичното доживување на ликовната материја.
- ⁸ Момо Капор зборува за "одредена пиктуралност", "за давање нова смисла на трагиката на уривањето", во цртежите и скулптурите на Маневски, излагани 1966 во Коларчевиот народен универзитет во Белград: *Момо Капор, Убавината на поднебјето*, Нова Македонија, Скопје, 10. IV 1966
- ⁹ Стефан Маневски. Во: *Паскал Гилевски, Процесот на едно творештво*, Вечер, Скопје, 13. X 1968
- ¹⁰ Marija Pusić, *Manir makedonskih mladih autora, Osloboljenje, Sarajevo*, 27. III 1966
- "...се обидува динамизмот на обликот да го надомести со декоративна игра на неговите надворешни страни. Впечатокот на средновековното кујунство не се одразува најсреќно во сегашната фаза во работата на Маневски".
- ¹¹ *Rosalind Krauss*, op. cit. стр. 16: "Создавањето на скулптура преку собирање на делови кои биле изворно изработени за сосема друга цел не вклучува нужно и нова технологија. . Но тоа значи промена во скулп-торската практика, бидејќи ја отвора можноста дека правењето на скулптурата би требало да инволвира повеќе концепциска отколку физичка трансформација на материјалот од која што е компонирана".
- ¹² *C. Giulio Argan, Džamonja*, Jugoslovenska Revija, Beograd / Mladost, Zagreb, 1981, стр. 14: "Од древните времиња огнот е митски и магичен момент во било која работа со металите"
- ¹³ *Миодраг Протиќ, Творечко достигнување на светот*, Нова Македонија, Скопје, 9. III 1969: "...скулптурата-симбол на Стефан Маневски е цврсто орнаментално и речиси декоративно градена, при сето тоа е ангажирана несомнена изведувачка култура"
- ¹⁴ Bašlar, *Poetika prostora*, Kultura, Beograd, 1969, 154
- ¹⁵ *Željko Sabol, Licnosti & djela*, Telegram, Zagreb, 3. X 1969, 17
- ¹⁶ *Rosalind Krauss*, op. cit. , 181
- ¹⁷ Делата од овој циклус се претставени на самостојната изложба на Маневски во Музејот на современата уметност во Скопје 1973.
- ¹⁸ Овие и наредните дела што ќе се споменуваат се излагани на самостојната изложба на Маневски во Уметничката галерија во Скопје 1984.
- ¹⁹ Стефан Маневски. Во: Т(ашко) Ширилов, *Нови метални форми*, Вечер, Скопје, 18. X 1984, 11:
- "Најголем број од експонатите и овој пат се скулптури во обоен метал од едноставна причина што металот е материјал во кој најавтентично можам да ги реализирам моите ликовни преокупации. За разлика од моите поранешни скулптури кога користев и готови предмети, моите најнови скулптури се нови метални форми кои на ликовен план соодветствуваат на формите од најновите технолошки достигнувања, што...претставува неразделен белег на нашето секојдневије".
- ²⁰ *Valter Benjamin, Moderno*, Polja, Novi Sad, br. 287, 1983, 25:
- "...Не е во прашање тоа што "постојано одново истото" се случува...Напротив, се работи за тоа што лицето на светот токму во она што е најново никогаш не се менува, дека тоа најново во сите нешта останува исто. Тоа ја создава вечноста на пеколот."
- ²¹ Првиот рељеф со монументални димензии на Стефан Маневски е изведен уште во 1973 во работните простории на Интеримпекс во Скопје, во кој користи дрвени елементи и невообичаени за авторот реал-истички искази, во согласност со желбите на нарачателот. Бидејќи излегува од контекстот на авторскиот јазик на Маневски, работен во рамките на нарачките, нема да биде предмет на поопстојна анализа.
- ²² Danko Grlić, *Epoha bez estetike*, Polja, Novi Sad, br. 287, 1983, 33
- ²³ Види: *Giulio Carlo Argan, Tekstovi o modernoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983
- ²⁴ Исто, стр. 7: "...популистичките теми за автентичноста и богатството на значења на народната уметност се јавува, речиси кај сите големи уметници на Источна Европа."
- ²⁵ *Flavio Ceroli, Magico Primario*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1982
- ²⁶ Цитирано кај Херберт Рид, *Herbert Read, Beauty and the Beast*, Eranos Jahrbuch, Zurich, 1961, том XXX, 175
- ²⁷ *Giulio Carlo Argan, Tekstovi ...*, op. cit, 6
- ²⁸ Најстариот збор за железо, сумерскиот an-bar, го сочинуваат пиктограмите на небото и огнот. Египќаните го нарекувале небеско железо (biz. -п. рт), а Грците и Латините- ѕвезда (sideros, односно sidus(eris) Види: *Mircea Eliade, Kovači i alhemičari*, Zora, Zagreb, 1983, 18
- ²⁹ Gaston Bašlar, *Vatra, Gradac, Gornji Milanovac*, 1993: "Она што `рти гори, она што гори `рти".
- ³⁰ Исто, 55

Introduction

The complex of retrospective presentations of Macedonian sculptors, as part of the strategic orientations of the Museum of Contemporary Art in Skopje, also includes the monographic exhibition of the artist Stefan Manevski.

Contrary to his predecessors of the oldest and of the older generations of sculptors, this artist, during his intermediate and most productive period (when practically he expresses his position as an author), elaborates an inverse view of the sculpture – the effect is not from the flatness of the painting to the sculpture, rather the other way around, from the volume to the two dimensions and color. Such inversion seems to establish a recapitulation of connecting the Neolithic verticals, votive Hittite figures, the Macedonian folkloristic features – from the past with the stick-like sculptures of Pablo Picasso and Alberto Giacometti, the reliefs of Jean Arp and Zoltan Kemeny, the boxes of Louise Nevelson – of the 20th century. The integration of civilization periods necessarily refers to a merge of different artistic writings and semantic structures. The continued expansion of this line of connecting periods, discourses and meanings is also seen in the will for a synthesis of art disciplines: sculpture, relief, painting, object, graphic, drawing, for the possible artistic existence of the mixture. Such striving for uniting is explicitly read in the creative opus of Manevski, regardless of the fact whether it is seen separately in his sculptures, relief, drawings and graphics or integrally as an art credo.

Ultimately, the passion of collecting art facts from the global art history and their renewed "attachment" through the assemblage-collage procedure is a creative reflection of the traumatic mood of our time, of general existential crisis, especially articulated after the war and present till today. The striving for realization of a synthesis of past and present remnants into a new whole, is not reference to Wagner's dreams of the total artistic work, rather a simple desire for the holistic model, disabled, in continuum, by the unavoidable caprices of the deconstructionist spirit of the time.

The structure of the retrospective exhibition of Manevski applies the monographic model of selective elaboration of the material, taking into account to underline the most argumentative layer of synthetic procedures, responsible for the individual essence of this opus. Accordingly, the matrix of my text is also strengthened, above all, on the artistic achievement of this author in the 1964-1984 period.

Preface

Context

The euphemism of new speech, as a prefix of modern sculpture, actually opens the retro-field of other non-European civilizations. It must be stressed again, modern art is oceanic, cosmopolitan, extending from the Neolithic to the dawn of this century. The Mayan culture intrigued Henry Moore. The Cyclades' art attracted Brancusi. Picasso showed keen interest in Africa, while Paolozzi did in South America. Based mainly on the tradition of others, modern art is in search for originality and nature, via the alien, archaic and distant, coming out of the compressed geographical and cultural frames of Europe, and also of the strictly coded restrictions of the art disciplines. The challenges of the technical and technological innovations are engrafted to such spectrum of starting points, thus dividing the artists (regardless of the expression and of their distant or close relation with the art of the others), into those who remained loyal to the established classical procedure (carving, molding) and already known materials (bronze, stone, wood) and into those who selected the technique of constructing the work by using new technologies (welding, collage, assemblage, compression, accumulation) and new materials (plastic, metal, glass and other natural products, refused and ready-made objects).

Manevski follows the logic of the latter. The authority of Henry Moore or of Barbara Hepworth seems to have been depleted in the moment when he determines his own artistic destiny – a step forward that is very different from the procedures of all Macedonian sculptors who were his predecessors. Turning backward to the past period of modern sculpture makes possible the ontological artistic connection of Manevski with the diction of the authors who probed satisfaction in playing with ready-mades (Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Max Ernst) or admired the elegant and the exalted (Constantine Brancusi, Jean Arp), noted the existential fear and degradation of man by relating to the totemism or archaism (Julio González, Alberto Giacometti, Eduardo Paolozzi, César, Lynn Chadwick, Edward Kienholz), or preferred the magic optic games (Zoltan Kemeny, Louise Nevelson).

Out of this whole artistic chrestomathy of ludisms, hedonisms, existentialisms, vitalisms, ready-mades, minimalisms. . . , the sensibility of Manevski skillfully extracts that essential which can be artistically engaged to the native tradition of Macedonia (the vitalism of wood carving and of the ornamental geometrical logos of the goldsmith's craft and the embroidery). The individual choice of the structure from the global geography, also including the national one, is in the function of the archetypal nest, sufficiently warm to generate the ontology of his individual discourse.

*

The aforementioned preferences of Manevski acquire the concrete shape clarity during the period of his studies at the Academy of Fine Arts in Belgrade (1957-1963). The process of learning the materials and the techniques is coordinated with the acquaintance with the subjective languages of his main professors Zoran Petrovic and Jovan Kratochvil and is analogous to the then current situation of the sculpture in SFRY. The "informel" in painting of the early fifties (Petar Lubarda, Mica Popovic), obviously changed the shape of events in the sculpture. Generated from the chaos before, during and after the war, the "informel" puts into the color other, non-painting bodies, thus deconstructing the form. It is logical to anticipate consecutive procedure also in the sculpture. One of those demolishers of the coherent shape is Zoran Petrovic. What had not been completely destroyed by the war was then built by Petrovic, applying torch in this work made up of the refuse from the metal junkyards. Recreating from the chaos of the dead relics is transmission of the discarded things into new values. The relevant state of the spirit in the then Yugoslav milieu creates space for these new procedural approaches that are close to the "informel" code, thus signifying the departure from the vitalistic forms established in the paradigm a. k. a. Henry Moore. The constitution of the sculpture of Zoran Petrovic puts in the background the soft associations of the anthropomorphic to the advantage of the mechano-morphic. During the contact, a hybrid is born: a "machine-being" or a "monster-machine".¹ The treatment of the machine like a live being² could be understood as a reflection of the very early departure from the long domination of the organic tradition in the European culture. The fact, that he belongs to a different generation, enables Manevski a non-sentimental transfer to the mechano-morphic and connection to a different signification, also characteristic for the Yugoslav sculpture of the fifties and sixties (Janez Boljka, Jovan Kratochvil, Oto Logo, Slavko Tihec, Dusan Dzamonja). The sculptures of Manevski from the middle of the seventh decade indicate a certain mood closest to that of his professor Z. Petrovic (born in 1921). Common elements can be seen in some of the formal visual aspects (verticality that culminates in more luxuriously shaped "capital", use of metal refuse and of welding technique, mechano-morphic features, nourishing the aesthetics of the ugly, parallel work on the sculpture and the drawing. . .). The difference is read in the subjective selection and composition of metal refuse and discarded things, and mostly in the source of the existential spasm: while with Manevski, it is the result of the accumulated pains of the post-earthquake Skopje³ with formally calm speech, with Petrovic it is the result of the postwar human cata-

strophe and degradation, through the escalation of the dramatic into grotesque. The underlined association of the forms of the latter is removed from the abstract effects of the former. There is an essential difference in treating the volume. Z. Petrovic increases the coefficient of mass by playing with the linear filled-empty structures, while Manevski sticks to the flatness of the sculpture, narrowing the space that it holds in frame.

The encounter of Manevski with the works of his second professor, Jovan Kratochvil (born in 1924), does not have that level of intimacy. In some sculptures of the eighties and in those created just before his death, contacts can be felt with the compact plastic of Kratochvil signified by symbols and signs. It can be assumed that these are reminiscences, retro-thoughts from the university days, but it cannot be stated that it is exactly Kratochvil who initiated again the vitalistic current in these works of Manevski.

*

The art exhibition of the Workers' Center in Skopje called The Five Youngest (1960) promoted some artists of the Manevski generation: Rodoljub Anastasov, Tome Andreevski, Stojan Packoov and Aleksandar Ristevski. The spiritual and aesthetic closeness is not only signs of the same generation belonging, but also represents the start of the deliberate turn of the speech towards abstraction. The "informel" of Anastasov, Risteski and Aleksandar Jankulovski would be incorporated after five years also in the metal covering of the thin flat verticals of Manevski. The concordance with these colleagues, who traced the new evolution line in the Macedonian art, would not be so convincing at the exhibition of the young Macedonian generation of sculptors (organized by the Museum of Contemporary Art in Skopje in 1967). Dragan Poposki-Dada, Vasil Vasilev, Boris Nikoloski and Naso Bekarovski, who together with Manevski and Andreevski are present at this exhibition, take different courses, more towards the figurative heritage of the preceding Macedonian sculptors, rather than anticipating the road of existential feeling of the element of fine art. Hence Manevski remains in stronger relation with painters of his own generation. He is a loner among the sculptors: before the other contemporary sculptors, he trespasses the borderline of prohibitions and becomes engaged in non-classical sculptural materials. In the mid sixties in Macedonia, the antinomian arrangement of the (neo)figuration and abstraction still operates, regardless on which generation level it is manifested: Mazev, Velkov, Kondovski, Jankuloski, Manevski, Poposki-Dada and Anastasov are not related as a generation, but rather in spiritual sense. They find the cohesion line in the close consideration of the matter and in the symbolic semantics. The followers of the figurative expressions (Gligor Cemerski, Simon Semov, Vladimir Georgievski, Vasil Vasilev) stand vis-à-vis them. The sharpness of the division does not contain that raw antagonism known in the period of acute polemics and the Denes group. The smooth conversions from the presentational to non-presentational speeches and vice versa take place exactly in this period. The lonely appearances of pop-art, objects and minimalism (Toma Sijak, Risto Kalcevski, Jordan Grabul) seem to establish synchronous relation with the global artistic tendencies of that period. And on international level, all disputes seem to have been clarified, including the knowledge on the exhaustion of the notion of high art. ". . . New kind of content is forcing, or permitting, or suggesting, new processes by which to express it."⁴

*

Evolution

The Road to Non-reference

Those factors that activate the modern sculptural thought in the first decades of this century (interest in the prehistoric periods and the ancient cultures) are also present in the debut of Manevski on the Macedonian artistic scene. The gypsum sculptures, Figurine and Sitting Figure, made after the specialization studies in Belgrade, still

hold tightly to the compact and rigid form suggested during the university days. However, human images are alienated from the naturalistic connotations, by speaking of some kind of realism without details. Very evident is the desire of the artist to commit himself to the archaic tones, read continuously on the territory of Macedonia as artifacts of the civilizations' existence in the Balkans, particularly from the period of the Neolithic. This feeling is also present in *Southern Star*, *Sun Sign*, *Ancestor*, *Kalina*, *Fossil* (1964/65), all shown in his first solo exhibition in Skopje (Gallery of the Workers' Center). The duality between "the intimacy of the round" (Bachelard) and the aggressiveness of the vertical shows the crossroads of the decisions to be taken by the young artists. The further evolution of his sculpture, three years later, already speaks of precise position and establishes the platform for the discourse of the author: the sculpture substitutes the voluminous dense mass with the unstable flat vertical; the finished smooth surface is replaced by a crude, uneven and injured facture, with deliberate visibility of the stitches. The aesthetics of the ugly is parallel with the elegant extension of the forms and with the soft impressions of the hand that shaped them. The genetic sprout of *Kalina*, *Southern Star* and *Sun Sign* is present at the same time in past civilizations (which inspired the stick-like silhouettes of Picasso in 1931, the metal vertical men of Giacometti of the forties or the ghostly images of Marcel Gromaire from the period of existentialism) and in the pagan objects, still in use in our country. The reconstruction of the animistic signs in the works of Manevski seems to express the need of closer contact with forces of nature with which the process of identification and protection was continuously realizes. Those are for Manevski also the anthropomorphic "votive" figures and plants (the sunflower) and the universe (the sun). The connection with the archetypal images, using the energies of the sun (fire), water, earth (clay), certainly was necessary as a base and protection from the outside aggression of his then current surrounding that obviously did not satisfy him. The produced fear of the destructive syndrome of natural and other disasters seems to find its religion in the pagan structures of the animism⁵. The conversion of the anthropomorphic into associative or emblematic images is clearly contained in the mentioned works.⁶

Manevski sets also the drawing as a parallel process to sculpturing. At all exhibitions, almost without exception, as well as at the first and second one in Belgrade together with Aleksandar Risteski (1966), the drawings are an integral part. I would not discuss here whether this is an empiricism derived from professor Petrovic or an independent decision, but I would like to underline that his drawings have an independent status. Very seldom, among the hundreds of drawings, one can find a sketch for a sculpture or similar previous elaboration of the three-dimensional ideas. There is no doubt, however, that the parallel movement in his case does not mean also a constant interference and mutual influence of the ideas, to the level of equaling the media in their significance, as we shall see later. The potential dramatic nature of the gypsum sculptures of the sixties is completely freed in the drawings (India ink, graphite) of the same period. The black-and-white relations set in gradations raise the two dimensions to the levels of depths, thus creating an illusion of a deep relief. Manevski manipulates with the pencil or the India ink like a dense matter, regardless of the fact whether it is to be of painting nature or transparent like water. The intensity and manner in which the internal tension of the drawing is achieved approach the level of the best "informel" works in Macedonia, such as those of Kalcevski, Avramovski, Jankuloski and Anastasov (*Burning City*, *Death of the Landscape*, *Damned Meteor*).

The density of the color and graphicness carry out the paper to the level of a stronger base (canvas, wood). An impression is achieved of an equal existence of the drawing, painting and plasticity – an effect that he would try to realize also in the next stage of the metal sculptures. Essential for these drawings is the freedom from associative directions, from the gravity of relations with the visible. The non-referential materiality of the image belongs to the category of thought and sense (*Excited*

Cells, Tectonics, Damned Meteor). The expressionism of the moves and the dense drawing out are very close to the artistic discourse written in the painting subject matter. If we have previously mentioned the existential fear and examining the sense of existence, being a mental state close to that of the "informel" artists and of Manevski (*Expectancy of the Sense, Cataclysm, Burning City*)⁷, they are here manifested most argumentatively, anticipating the forthcoming dramatic nature of his future sculptures.⁸

The Face of Fear

"The application of iron and torch fully transforms the process of traditional consideration, because a new element enters that process, an element that is crucial for the outcome of the initiated work, and that is experimentation, which in my opinion is equal to the experiments performed by a scientist."⁹ The pleasure in playing with fire and iron and the uncertainty of the final product are sufficiently compelling for the 1965 initiated ideational corpus, now through a new technical and technological procedure, having metal as basic structure. The Belgrade audience (1966) saw before the Macedonian (1968) these new metal sculptures and evaluated them to be decorative and formalistic, as if the audience was still not used to the absence of the motif or the story.¹⁰ The unfounded evaluation opinion is refuted by the awards that were soon to be given to Manevski thus becoming a part of his curriculum vitae: the 1967 Award of the Yugoslav Triennial in Belgrade, the 1968 Macedonian October Award and Second Award (shared with the sculptor Milos Saric) of the 1981 Yugoslav Sculptural Biennial in Vrnjacka Banja.

Manevski finds the material that would particularly stimulate his fantasy, in junkyards, basements and garages. The fragments of the former whole, already used up, are collected and welded by Manevski into new contents, thus acquiring maximal flatness of the sculpture: now it has two sides like the coins and a profile transformed into vertical contour. The condensation of the structural elements and the contrast of the smooth and granulated fields carry the strength of the expression, revealed in the drawings that I already wrote of. The joy of accomplished effects is particularly read in the materialization of the concept of synthetic work, whose body now incorporates simultaneously the phenomenological virtues of painting, sculpture, relief and drawing.¹¹

It should be again stressed that changes in the discourse represent a significant reference to the technical and technological procedure. It is not by chance that the first welded sculptures of Gonzalez (1929) and of Picasso (1931) have a retro effect in the fifties and the sixties, particularly on the English school of sculpture (Chadwick, Meadows, Bryen Kneale) and in France (Germaine Richier, César, Jean Tinguely). Their common influence on abstract art and "informel" also cannot be denied. The attraction of the welder unavoidably is in correlation with its new potentials, however the relation with the mythical dimension and mystery of fire, capable to modify matter/materials to the extreme, is the ontological force of this achievement.¹² The transfer from the pottery oven to the welder for Manevski represents an opportunity of a new expression. In stead of smoothing the gypsum or clay through the warmth of the hand, Manevski prefers the quick union through the cry of the flame and aggression of the fire. The old clock mechanisms, nails, pieces of tin plates, wires and pipes initiate the process of construction, of composition, of playing with the differences that lost their original meaning. Those accidental juxtapositions of extracted parts are integrated into a different whole by the magnetic force of the creative intuition and of the welding, having a new semantic structure. The renewed order is established by the symmetrical consideration of the parts focused around a clearly stated center, usually a circle, in the upper part of the sculpture (*Composition*, 1966; *Broken Mechanism*, 1966; *Radiating Nucleus*, 1968; *Moment of Time*, 1968). The asymmetry and the unpredictable are sprinkled as details through the "pillar" of the sculpture and on the surface of the basic form. The high quality of the performance

speaks of the fact that Manevski handled the new apparatus with great enthusiasm and love, welding as many elements as possible.¹³ The craftsmanship also becomes evident from the skill in establishing a balance of the sculpture, taking into account the gracile and thin holder that occupies 2/3 of the work in relation to the "capital" element – the main segment, the focus of the image. Strange may seem the information that insisting on two-dimensionality, that actually makes the volume thinner, i. e. , decreases the weight, shows the illogical side of the result: the sculpture seems sinisterly strong and massive (*Morbid Nucleus*, 1966/67; *Blossoming*, 1967; *Untitled*, 1968). The volume becomes simulacrum, and the real state speaks of a "cursive" plastic.

In the semantic interpretation of the works from this phase, the art critics most often relate to qualifications of symbolic nature by recalling the archetypal forms of the face, sun or plants. We cannot deny also the relationship to fossil forms, if they are considered in universal sense, as forms in which life has moved. "Every form has some life in it. The fossil is not, simply said, a being that lived, rather a being that still lives, asleep in its form".¹⁴ In the same manner the formulation of "non-figurative totems" can be also exposed¹⁵, that is neither explained nor supported by anything. The expression of totemism in the case of Manevski is devoid of the true meaning. It is known how much the book *Totem and Taboo* by Freud exercised influence on European art in the fifties, and how much that totemism was considered through the time distance: more like an esoteric challenge, rather than an ontological cause. "Totemism was about the establishment of distance between the object and its viewer, about the embargo on the possible appropriation of it, about the maintenance of it as something set apart".¹⁶ Manevski, no doubt, thought about the operative possibilities of the totems, but adjusted them to his momentary understandings, needs and desires, considering them an appropriate parallel to the industrial products. Perhaps he also wanted to return in nostalgic manner to the mysterious alchemy ovens and retorts that, we should not forget, the alchemists, those eternal bachelors, shaped into forms of underlined erotic, that is, anthropomorphic connotations. By mentioning the alchemists, we are entering the actual zone of fire (tamed, framed and closed in the sculptures of Manevski) and are making contact with the question of the machine, perhaps the most crucial point when we speak about *Broken Mechanisms*, *Radiating Nucleus*, *Morbid Nucleus* or about *Moment of Time*. I do not see the ontology of the machine on a level of a myth in these sculptures, as making fetish out of the technology and admiring the modern industrialization, but rather as a carrier of the metaphysical qualities – enabling to perceive the invisible. The questions of "the crisis from which energy is obtained" (Harold Rosenberg), conceived even in Husserl's sense as an overall crisis: of art, city, society (mentioned in his several interviews), lie in the fundament of his work of the sixties. The fear of losing true existence, fear of death due to elementary caprices of nature or due to military tactics of the civilized society, is connected by Manevski with the nostalgia for the biological world of the people and plants in the clear universe. Hence, merging new and old, live and dead, and the sense of dualism in the coinages such as: monster-machine, flower-fossil, sun-totem, metal bird. Ultimately, we speak here of fantastic and unreal appearances in whose depth every concrete form is lost. It is neither lifelessness, nor restriction, rather running away from the two in the name of personal gnosis, an aesthetics substituted by reality of the materials and by truth of one's own sense of existence.

Sculpture with Frame

The dramatic nature of the baroque writing since 1970 starts to be tamed by reduction procedures.¹⁷ The selectiveness and critical approach of the materials represent a start of other artistic hygiene: simplification of the shape and its reduction to a circle, square or to a parallelepiped; concentration on identical metal pieces (tin); rhythmical repetition of elements having different dimension; geometrical linear features. The artistic language is purified, by inserting a more tightened system of com-

positional organization of the sculpture, "modeled" through a very precise technical and technological procedure. The careful chiseling of the joints is of the order of the noniconicity, specific for the ornamental nature of the filigree. The technique with the fire remains as basis of further departure from the connotations with the visible, till their cancellation. Associative possibilities are eliminated when the unavoidable symbolism of the circle has appeared. The damaged meanings of the inserted material completely lose their origin, a procedure that directs to the will to forget everything. In other words, the anticipated fear of the chaos, specific for the art-works of the sixties, performs transmission to the other extreme – in the zone of order. The intention to place things in their beds is embodied by construction of metal boxes in form of vertical coffin or of circle. He wants to frame such procedure, from the previously announced silhouette of the shape/shapes: only the edges remain points/areas of communication towards outside. In this manner, the sculpture becomes framed, as the painting, but non hanging on the wall, placed in the free space. The place of the space in this case is dislocated from outside towards inside: its horizons open inversely from the ordinary procedures: from the visible world to the depth of the relief plastic. Concentration towards inside and the clear visual hermetic nature represent an appeal for contemplation (*Sculpture*, 1970; *Sculpture I*, 1970; *Sculpture II*, 1970; *Sculpture VI*, 1972/73). Like in the mandala drawings, where the ontological is sought in concentrated manner, so Manevski takes us into the interior of the architecture of the art-work or into the privacy of his house, into the divergent existence where the mystery of the answers is wrapped up. The flame of the non-ontological still breathes in the necrophiliac aspect of the metal boxes. The existential worm from its preceding stage has just moved/slipped from the surface into the interior of the box, as defined awareness of the existing life context, but not with a fatal acceptance of the conditions.

His works of the seventies discontinue the relations with the sculptures of Paolozzi and César and establish new ones, which in contrast to the previous maintain the level of formal visual denotations. The aesthetic proximity with several types of discourses: the dadaism of Marcel Duchamp's boxes, the geometrical symbolism of David Smith, the surrealism of Joseph Cornell, the combined painting of Robert Rauschenberg, the metal op-artiness of Zoltan Kemeny and the mysterious geometric abstraction of Louise Nevelson, does not harm the position as an author of Manevski, rather it positions the phenomenological cadre of his movement.

Several square relief sculptures (*Sculpture X*, *Sculpture XI* and *Sculpture XII* – 1972/73), made just after two years, bear retro-denotations of the sixties (use of heterogeneous materials, in composition and look, paying with granulation and smooth surfaces), but at the same time they also anticipate the monumental colored reliefs of the late seventies. The effects of the underlined movements would be the otherness and vitalization of the structural signification, manifested in his future artistic evolution.

From Metaphor to Euphemism

Since 1977 the morphology is subjected to further elimination and purification of the sculptural language (*Magic Square* and *Sculpture 1* of 1977).¹⁸ He works (with decapitated tin and metal) relief objects of smaller dimensions than those of the previous art-works. Mainly the square form-box, placed on small pedestal, the optical animation of the metal structures and confronting the smooth polish with the crude structure of the welded joints, remain to be constant. Changes occur on the level of clearly stated implementation of pictorial qualities – coloring parts of the object (black, gray, cobalt blue, red)¹⁹ and on level of graphic saturation of the metal games – geometrical drawings with chiaro-scuro effects. The rhythmic repetition of identical or similar metal modules (located in the upper or bottom part of the art-work) creates an optical movement that animates the static basic form (*Impulses*, 1979; *Diagonal Movements*, 1979; *Broken Screen*, 1981; *Untitled*, 1980 and 1983).

The phenomenon of dynamic repetition of the same, as unavoidable reflection of his preoccupation with the technological spheres of life that is transferred so persistently in cycles in his opus, is set as counterpoint of his internal, individual consent/tolerance of such conditions. It is my opinion that in essence the live dance of the metal waves represents a sophisticated sanctuary from the hell of the modern,²⁰ in the context of that endless purchasing by Joseph K. of one and same landscape of the desert, in *The Process of Kafka*. Besides the repetition of stereotype forms, the second point of shelter is the substitution of things from reality or of animistic metaphors with euphemisms. The renewed grabbing of the beautiful, after its expulsion from the concepts of Manevski in the sixties, is seen in coloring the objects, in the desire for perfect proportions and technical perfection of the artistic procedure. The decorative aspects and the attraction belong to the same category of pleasant reactivating of the emotions that assert the expressed will for beauty, understood in the original meaning (ability and skill). The beautiful becomes compatible, having also a retro-turning point about the priority between the natural and the artificial. The reflecting metal tapes suggest the energy of the natural spheres: waves of the water, wind, fire, tectonics of the earth and its magnetic force ("small waves in the port that are repeated, by not repeating themselves", Wols).

All this points out to the departure from the sphere of experiments, visible also in the great production of drawings and graphics of this period. *The Stone* of 1981 made in series and the numerous "landscapes" are filled with suppressed resistance and lyrical poetics. The former aggressive black-and-white contrasts are substituted by soft coatings and nuances of smooth umbrae. The tender moves on the paper are also syntactically seducing, but in a different way, thus freed of the tyranny of the repetition.

Expanded Work

The Monumental Relief (1978, Komercijalna Banka, Skopje), together with the other two reliefs *Untitled* (1993, Rade Koncar, Skopje) and *The Relief in Red* (1979, Energomont, Skopje), is realized in metal and colored panel or tin.²¹ The common artistic denominator obviously is the persistence to develop the notion of a total artwork. Here he applies the postmodern model of free mixing and making collages of: 1. different materials (in structure, character and warmth); 2. heteronomous procedures (minimalism with expressionism); 3. disparate writings; and 4. artistic disciplines (painting, graphics, drawing, relief). The artificial is taken as an exceptional paradigm. Its roots are seen in the first reliefs and objects of the constructivist procedures: the rational order was assisted by the organic thought of the form (Pablo Picasso and Tatlin in 1914, Jean Arp in 1916, Rodchenko in 1917 or Max Ernst in 1919). Moving constantly on the edges of the artistic techniques, entering and going out freely from their (sometimes rigidly) codified postulated, Manevski makes constant relocation and expansion of their frames and points out the validity of the hybrid when it is generated by the impulse of the change, through the need to state the disobedience towards the stereotypical conception. Otherwise all these axiological standings, of which we previously spoke of a propos the colored objects (technical correctness, intrigue between the dense and the empty, or between the calm and the restless, suppression of the third dimension as physique to the advantage of the visual illusion), relate also to these sculptural paintings or wall sculptures.

When we speak of the evaluation view of the monumental artworks, there is a curiosity to turn back to the ethics of the Middle Ages. This period is known not to tolerate thoughts about the artistic virtues of the performed work intended, of course, for some site due to collective purposes. Only the question about the usefulness of the work in the concrete site is put forward. "In this sense, 'the aesthetics' of the Middle Ages takes art back to reality, in its practical meaningful rootage that appeared for the last time with Plato."²² The useful and the pragmatic as models of valuation before the artistic (regardless of the fact if we are going to label it as

beautiful or not), having obvious social and political dimension, according to me, have continued the time significance in many cases of ordered art-work, i. e. , they do not have the exclusive right to exist solely within the framework of that "epoch without aesthetics" of the Middle Ages.

Soft Suppression

The overall creative genesis of Manevski points out to a gradual and convincing landing along the line of reduction that ultimately equals the taming of the existential restlessness. The unrest of the sixties, cultivated in the nest of love for experiments and the unpredictable, results in a series of soft suppressions of the external tensions. Manevski, perhaps, still maintained them inside him, however they were eliminated from his further artistic creation. Instead of the former excursions outside the established artistic conventions, we see here many abdications.

In the early eighties, simultaneously with the colored objects, Manevski suddenly turns towards the process of bronze molding (*Figurine, 1982; Silhouette, 1982; Transformation, 1982*). These, almost classical sculptures, together with the monumental sculpture in Vrnjacka Banja (*Silhouettes, 1984*, stone, 285 x 135 x 83 cm), take us back to the compact voluminous projection, morphologically compatible with the vitalism of Henry Moore. Tactile soft sculpturing, without sharp edges, speaks of suppression of the creative spirit. In the colored metal sculptures (*Multicolored Sculpture, 1984; Untitled, 1984; Urban Site Sculpture, 1990; Biljanino, 1992; Biljanino I, 1995*) there is no search for the integral work: there is an absolute reconciliation of the antagonisms (of material, forms, writings). From the former clash of elements, only one moving metal tape now is taken out of context, directed upwards as minimalist sublime of the category of movement. The space is not anymore turned towards the interior of the sculpture or closed around the shape, rather it spreads convexly towards the exterior: the finitude of touching the bottom is transformed into the infinity of the transcending. As if there were a precognition of the non-ontological, Manevski extracted the most essential unit of the sense of existence – the energy that holds together the world and suppresses the reconciliation. All the nineties, until his very death in 1997, are marked by cherishing the simple form of minimal semantic structure and by decreased production, most probably, a logic repercussion of his weak health condition.

*

Points of Focus

Breakdown of the Machine

Confronted by the machine civilization, the artists of the 20th century in principle know two manners of conduct: becoming part of the sensibility of the new age or rejecting all aspects that keep them away from pure art.²³ Vis-à-vis the isolationism of the dadaists, surrealists and followers of the metaphysical painting, stand the "innovators" (cubists, constructivists, minimalists and kinetic artists) seduced by the notion of the industrial production and the anticipating dimension of its involvement in the creative sphere.

The myth of the machine did not alienate from these tendencies also the opus of Stefan Manevski. On the contrary, it manifested itself as an occasion for his ontological relationship with the archetypal connotations and local mythologies in the Balkans. The semantics of his artistic autograph is written exactly in such relationship. "The artistic, and particularly, the abstract forms of the ornament", according to Riegl, "... are instruments of the essential apprehension of space and period that construct the common experience of a concrete ethnic group".²⁴

Relating to the morphological aspects of the machine, as it is already noted in the previous text, presumes also the involvement of its spiritual dimension. Fascination

of the speed, of the reproductiveness and of the projection – as its principal denotations, is simultaneous to the breakdown, to the crisis, as its antinomian denotations. On the latter, the existentialism builds its “philosophy”, and, as said, it also involved the creation of Manevski. His mechano-morphic sculptures of the sixties are in most essential correlation with the “informel” writing. “Contemporary culture is born in the sign of the breakdown and the remnants (reliitto), while the contemporary art-work in the feeling of the penetration of the leisure – despair – folly (divertimento – disperazione – folia)”²⁵ In this sense, Manevski essentially accepts the challenge of the machine like a sign of disapproval, of resistance. The machine was inevitably present in his physical and spiritual surrounding. Its subjective experience was embodied into the appearing structure of the sculptures and the drawings; but quietly, the machine in the seventies and the eighties got lost from the character of the overall constitution of the works. One of the arguments of the distrust in the projective aspects of the machine civilization is included in the regression of the non-mimetic. The syntagm feature – out of the form – perfectly corresponds to the rejection to be included in the changes of the society by way of the machine progress. He collects from reality the industrial refuse – the tender fragments of the former wholeness. The disturbed emotionality and the lost balance, produced by the debacle of military arsenal after WW II and by the general debris after the earthquake, sustain the distrust in the features of the industrial pragmatism. Through the welder – again through the machine – Manevski makes the last efforts to put together the disassembled pieces, to form the de-formed, to shape the shapeless. The act of seeking alignment with the society is performed through the linguistic play of the prefixes: de-construction – re-construction. The old junk, however, integrated into a new oneness, cannot hide the scars of the legitimate suffering. The despair is explicitly drawn on the morbidly crude skin of the sculpture, tattooed by the coarse joints of the welding. Those, who like processional features during creation, can enjoy the gradual discovery of the details, in the affinities with which the pieces or ready-mades were selected, in the manner they are combined and “sewed”, in guessing their original purpose, in the same manner as time stretching is pursued in the novels of Balsac. “The unbelievable and sad histories” of the sixties are transformed, in the next period, into externally calm effects of the traumatic. They are not any more excessively narrative: they appeal to a public that is not interested in process of events, rather it wants to read the result at once. Thus, the idea of projection, developed simultaneously under the philosophical climate or the “informel” (essentially incompatible with the term of project), is removed through the proceedings of the instinctive and of the unpredictable. Hence, one cannot avoid the information about a voluntary entering an experimental laboratory, where the creative maturation takes place by direct involvement in the fire of the crisis, and not by distant observation.

On Dualism

The creative resistance towards the programmed order is followed by the “rules” of the contradictions. Analogous to that, they enter also the essence of the sculptural conception of Manevski, considered integrally. This time I shall avoid the traditional oppositions (dark–light, open–close. . .) here present, but not so essential. I would like to point out the dualism of the modern and the postmodern. The permanent interweaving of modern and postmodern connotations is transformed into clash of ideas about autonomous and heteronomous expression, otherwise a sore point of many Macedonian artists. As it was already mentioned on several occasions, it is the result of the overall political, economic, social and cultural circumstance, specific for the evolution of our country. In this case, however, I would like again to underline the ability of the Macedonian artist to absorb and transform the abundance of cultural and artistic discourses, the skill to unite the differences in his own manner. These, very often negatively connoted differences, actually become advantages in creating the subjective language. By collecting various extracts from the real materiality, by composing texts from prehistory to post-history of man and by nomadic

relation to the culture of other, Manevski, as an author, did not ask himself about the difference between the period of history and that of post-history. He settled that dualism subconsciously and spontaneously, in conformity to the dictate of his own intuition.

What permanently excited him, is the splitting dilemma between the ugly and the beautiful. In the beginning, the dilemma is concentrated in the syntagm of the beauty of the ugly. *Morbid Nucleus*, *Winged Sculpture*, *Broken Mechanism* are deliberately ugly. Even in the 18th century, Edmund Burke, a philosopher, concluded that the ugly can be adjusted to the idea of the exalted. "I would not like to state here that the ugly, by itself, represents an exalted idea, except when it is united with such features that produce strong feeling of fear. . . The whole conception of tragedy lies on the admission that there is darkness in our souls, dark forces of hate and aggressiveness."²⁶

Less terrifying are the metal boxes of the early seventies (*Sculpture I*, *Sculpture II*, *Sculpture VII*). *Lighting Informer*, *Silver Structure*, *Sculpture T-4-I*, *Broken Screen* and *Colored Relief* make apparent his commitment for the beautiful. We are here very close to the time contingency when the beautiful is in question. "Modern art still retains almost all relationships with the tradition, but it reassesses and glorifies 'the cult of the beautiful'. . . The revival signifies, actually, the idea about the cult of the beautiful, harmony, dearness – because it was never exhausted in the past – it cannot be exhausted even now. . . Eternal universal classicism".²⁷ Seen in evolving manner, the creation of Manevski pacifies this seeming contradiction by the notional relativity of both categories. Analyzed fragmentarily, it produced confusion at various times.

There are also lines of division concerning the relation: much – little. The "informel" plastic of the seventh decade and the colored reliefs of the nineties are supported by the ornamented baroque structure, with plenty of materials, of painting, graphic and sculptural elements, and of very rich visual and semantic diversity. The first symbolic sculptures and the last elementary forms tend towards the tight expression and minimalist shape. Still, in some of Manevski's interviews, regardless of the time they were made in, the refrain about purification and simplification is repeated without mistake. Somewhere on this line is also the binomial: figurative–abstract. The ornamental constitution of greater portion of his sculptures, meaning the decorative, reveals a paradoxical situation. What is formulated by us as ornamental, in absence of more appropriate linguistic definition, even when it is not in the pure manifestation of the ornament (rather as a component of a wholeness), is not freed of the significant (the mythological, pagan, symbolic). On the contrary, it remains attached to the concrete (nail, gear, gutter, wave), although it is fragmentary. The paradox is solved through integrally visual apprehension of the work, when the domination of the ornamentally organized form covers the appearance of the details.

Finally, out of all these contradictions, regardless of the level of mutual reconciliation, Manevski tries to make an integral structure. The act of unification is spread practically to all spheres. The artistic exists simultaneously and directly with the refuse of the civilization. For him, local and universal cultural values involve the idea of globalism. "The historical and artistic feeling of the present is related to the past" (Marcia Tucker). Manevski places the greatest ambition of connecting into the wide field of the synthesis of the artistic proceedings: sculpture, painting, graphic, drawing, object, wall painting, relief, located in a single spatial situation, represent for him not only establishing a renewed harmony in art and life, but also a manner to surpass the traumatic reality. Reducing his integral opus to a painting of three or to a sculpture of two dimensions is the outcome of that preference, in a way accomplished in the relief compositions. Perhaps his premature departure from the artistic scene stopped the further realization of the idea about extending over the border lines.

Warmth

The drawings: *Damned Meteor*, *Meteor in Dilemma* (1964), introduce the idea about the first contacts of human being with the iron, before it was found in the earth as sky metal or sky thunder.²⁸ Iron for Manevski is, in continuum, a basic marker, not only because of its general and former mythological, ritual and symbolic meanings, but also because it is a synonym of the human spiritual growth. Its etymological essence is, above all, compatible to the will to present the spiritual shape of the industrial epoch, the speed of change and renewal. Fire, as exponent of warmth in the metal, has an ontological status in all segments of his creation. The magic of the elementary life – warmth – heats up his sculptural thought to a temperature, necessary for the birth of the shape.²⁹ It does not generate from this warmth; rather it is created through it. The applied artistic proceedings contain a wide angle of immanence of this category. Because the proceedings are of different time length, one can speak of processes and degrees of implementing the warmth.

From the caloric hand that rubbed the clay in the first phase, Manevski switches to the fierce flame of the welder, whose high temperature burns the metal to the effects of slag. By becoming "master of the fire", in the last phase he puts the iron into "the alchemist's" oven where the very act of molding takes place, which implies higher temperature. In all these courses, fire is that force which changes the conditions of the matter and its ontological (germinating, maturing, birth) and non-ontological meaning (death). Fire is used in all phases of creation and its essence is incorporated in the artistic product, regardless of the fact if it is explicitly manifested or transformed into its opposition, into a cold. That energy generates the will and determination to tackle the urgent questions of life and its crises. That fire, whether it is on level of internal, metaphysical burning, or on level of physical reality, embodies "the Prometheus complex", or, according to Bachelard, "the Oedipus complex of the intellectuals", that rouses and directs the mind towards surpassing the knowledge of the father, i. e. , of the predecessors. The act of entering the forbidden space, during the ethical offense, as with most curious people, also implies the risk. The possibility between (self)burning and purification through/from fire is matter of moderation. Manevski, with small overstepping, maintains a balance between these two categories. By meditating before the power-producing flame, Manevski shaped his own artistic gnosis, through smoothing, polishing, baking or burning. "What has accepted fire, remains burning, i. e. , breaking away"³⁰ – distancing from the indifference.

Sonja Abadziewa

¹ Jesa Denegri. In: Zoran Petrovic (Catalogue), Likovna galerija Kulturnog centra, Belgrade, 1977: "The atelier of Zoran Petrovic seems to be a merge of alchemist's laboratory, a craft workshop of the Middle Ages or of modern machine hall."

² Zoran Petrovic. In Zoran Petrovic (Catalogue), Tribina mladih, 1956, Novi Sad: "This exhibited cycle of machines is created on basis of experience before the old looms of a textile factory, where a thought occurred to me that man in constructing the machine used the already existing elements of mechanics that were found by him in nature. Man gave to the machine a determined function of order and so included it in the order of 'living beings' with a specified period of duration. The machine was new and useful, then was turned off and became used up and, finally, corroded by rust. It had its own youth, then old age like all living things in nature."

³ T(asko) Sirilov, *New Orientation*, Manevski, Andreevski, Vasilev, and Bekarovski Speak of Their Own Artistic Preoccupation, *Vecer*, Skopje, 24 February, 1967: "... being impressed by the disastrous Skopje earthquake, the content of my sculpture was inspired by the tragic of the human destiny."

⁴ Rosalind Krauss, *Magician's game*. In: *200 Years of American Sculpture*, Whitney Museum, 1976, p. 161.

⁵ I use here the term of animism because this form is accepted in Macedonia, while totemism which is applied by European artists in the early 1950's is relevant to other milieus.

⁶ Stefan Manevski. In: *The Process of a Creation*, *Vecer*, Skopje, 13 October, 1968. "The association is by chance, of course, if we do not take into account the subconscious action; actually, it is created later by various relations of purely artistic issues. I want to say that I have no intention my sculpture to be conditioned by some object."

⁷ Some critics had sharp remarks, arbitrarily or a posteriori labeled to his drawings, about the titles of the works of Manevski. Perhaps in the far away year of 1965, such procedure did look like blasphemy.

Obviously, it was premature to understand that reference to reality became an anachronistic notion. Sufficient are such phrases as: death, hopeless, tragic, dilemma, smashed, destruction, disappearance, misunderstanding (taken from the context of the titles of the works of Manevski) to feel the traumatic experience of the artistic subject matter.

⁸ Momo Kapor speaks of "a certain pictorialness", of "giving new sense to the tragic destruction" in the drawings and sculptures of Manevski, exhibited in 1966 in the Kolarcev narodni univerzitet in Belgrade: Momo Kapor, *The Beauty of the Area*, Nova Makedonija, Skopje, 10 April, 1966.

⁹ Stefan Manevski, In: Paskal Gilevski, *The Process of a Creation*, Vecer, Skopje, 13 February, 1968.

¹⁰ Marija Pusic, In: *Manir makedonskih mladih autora*, Oslobođenje, Sarajevo, 27 March, 1966.
". . . He tries to compensate for the dynamism of the form by a decorative play of its external sides. The impression of craftsmanship of the goldsmiths of the Middle Ages is not expressed in the best manner, during the present phase of the work of Manevski."

¹¹ Rosalind Krauss, *ibid.*, p. 162
"To create a sculpture by assembling parts that had been fabricated originally for a quite different context, did not necessarily involve a new technology. But it did mean a change in sculptural practice, for it raised the possibility that making sculpture might involve more a conceptual than a physical transformation of the material from which it is composed."

¹² C. Giulio. In: *Dzamonja, Jugoslovenska revija*, Belgrade/Mladost, Zagreb, 1981, p. 14: "Since primordial times, fire represents a mythical and magic moment in any work with the metals."

¹³ Miodrag Protic, In: *Creative Achievement of the World*, Nova Makedonija, Skopje, 9 March, 1969: ". . . The sculpture-symbol of Stefan Manevski is built in rigidly ornamental and almost decorative manner whereby an obvious performance culture is engaged."

¹⁴ Bachelard. In: *Poetika prostora*, Kultura, Belgrade, 1969, p. 154

¹⁵ Zeljko Sabol. In: *Licnosti i dijela*, Telegram, Zagreb, 3 October, 1969, p. 17

¹⁶ Rosalind Krauss, *ibid.*, p. 1818

¹⁷ The works of this cycle were presented at the solo exhibition of Manevski in the Museum of Contemporary Art, Skopje, in 1973

¹⁸ These and other works to be mentioned were presented by Manevski in 1984 at a solo exhibition in the Skopje Art Gallery.

¹⁹ Stefan Manevski. In: T(asko) Sirilov, *New Metal Forms*, Vecer, Skopje, 18 October, 1984, p. 11:
"Most exhibits again this time are sculptures in colored metal given the simple reason that metal is a material that most authentically can realize my artistic preoccupation. As opposed to my previous sculptures when I used also ready-mades, my newest sculptures represent new metal forms that on artistic level correspond to the newest technological innovations, which. . . is unavoidable trait of our everyday life."

²⁰ Valter Benjamin. In: *Moderno*, Polja, Novi Sad, No. 287, 1983, p. 25:
". . . It does not matter that it happens 'constantly and repeatedly the same'. . . On the contrary, it matters that the face of the world never changes in exactly what is the newest, that this newest in all things remains the same. This creates the eternity of hell!"

²¹ The first relief of monumental proportions of Manevski is made indeed in 1973 in the office premises of Interimpex in Skopje, where he uses wood elements and, unusual for this artist, realistic expressions, in conformity with the desire of the buyer of the work. Because of the fact that this art-work is not in the context of the artistic language of Manevski, i. e., made within the framework of the purchase, it shall not be the subject of our larger analyses.

²² Danko Grljic. In: *Epoha bez estetike*, Polja, Novi Sad, No. 287, 1983, p. 33.

²³ See: *Guilio Carlo Argan, Tekstovi o modernoj umetnosti, Muzej savremene umetnosti*, Belgrade, 1983.

²⁴ *Ibid.*, p. 7: ". . . The populist topics about the authenticity and richness of meanings of the folklore appear almost with the all great artists of Eastern Europe."

²⁵ Flavio Ceroli. In: *Magico Primario*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milan, 1982.

²⁶ Quoted by Herbert Read. In: *Herbert Read, Beauty and the Beast*, Jahrbuch, Zurich, 1961, vol. XXX, p. 175.

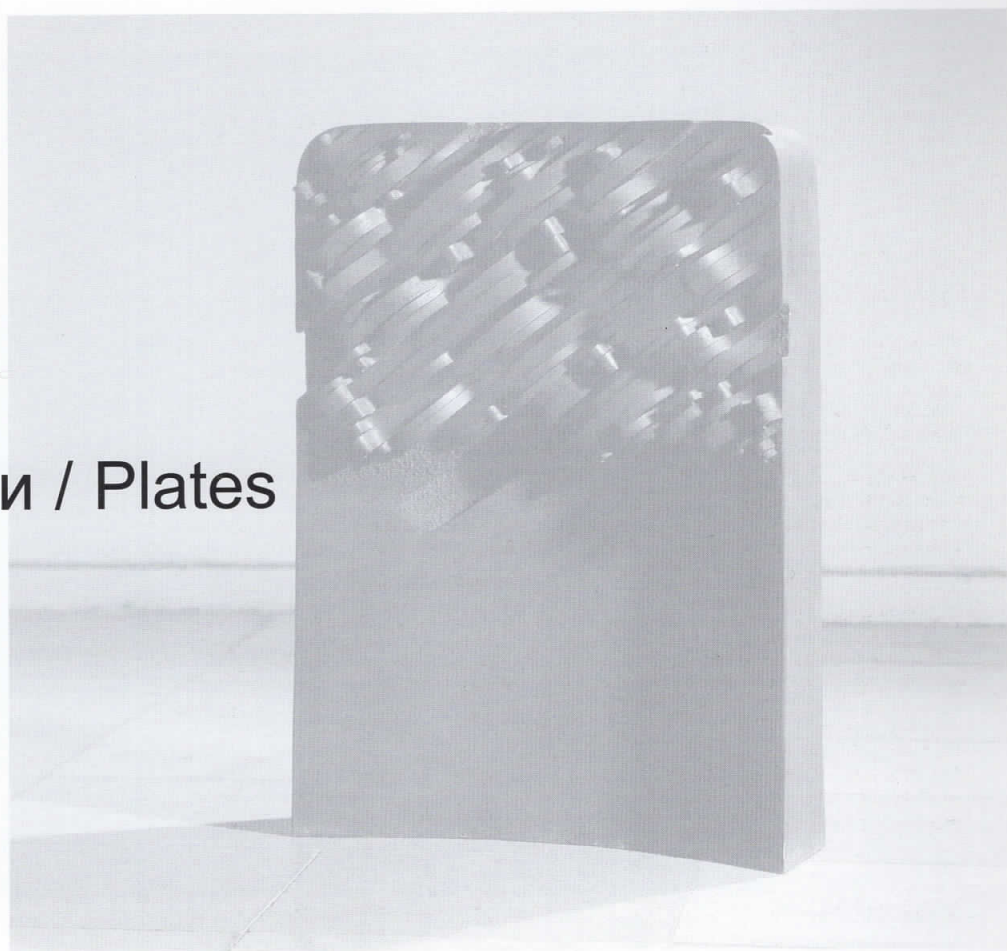
²⁷ *Guilio Carlo Argan, ibid.*, p. 6

²⁸ The oldest word for iron, the Sumerian an-bar, is made up of pictographs of the sky and fire. The Egyptians called it sky iron (biz. -n. pt), while the Greeks and the Romans named it a star/sideros, i. e., sidus(eris)
See: *Mircea Eliade, Kovaci i alhemicari*, Zora, Zagreb, 1983, p. 13.

²⁹ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of the Fire*, Gradac, Gornji Milanovac, 1993: "That, which germinates, burns; that, which burns, germinates."

³⁰ *Ibid.*, p. 55.

Репродукции / Plates







Цртеж, 1963, графит и туш на хартија, 60 x 65,3 см. д. д.: Мане 1963, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр.: Г.З. 3
Drawing, 1963, graphite and India ink on paper





Град што догорува, 1964, графит и туш на хартија, 54, 2 x 58,6, сигн. д.д. монограм СМ, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. 366
Town Burning Town, 1964, graphite and India ink on paper



Фигура која седи, 1963 (лиена 1982), бронза, 27,5 x 15 x 6,5, сопств. на семејството С.Маневски
Seating Figure, 1963 (casted 1982), bronze



Калина, 1964, гипс, 137 x 27 x 17, сопств. на семејството С.Маневски
Kalina, 1964, gypsum



Јужна звезда, 1965, гипс, 125 x 50 x 10, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. 1048
South Star, 1965, gypsum



Сончев знак, 1966, метал, 107 x 46 x 9, сопств.: Уметничка галерија, Скопје, инв.бр. 786
Sign of the Sun, 1966, metal



Миг на времето, 1966, метал, 180 x 55 9, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. 1387
Moment of the Time, 1966, metal



Миг на времето, детайл
Moment of the Time, detail



Композиција, 1966, метал, 82 x 21 x 11, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. Р.3. 27
Composition, 1966, metal



Неисправен механизам, 1966/67, метал, 174 x 60 x 10, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. 1687
Incorrect Mechanism, 1966/67, metal



Морбидно јадро, 1966/67, метал, 190 x 62 x 15, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. Г.З. 35
Morbid Nucleus, 1966/67, metal



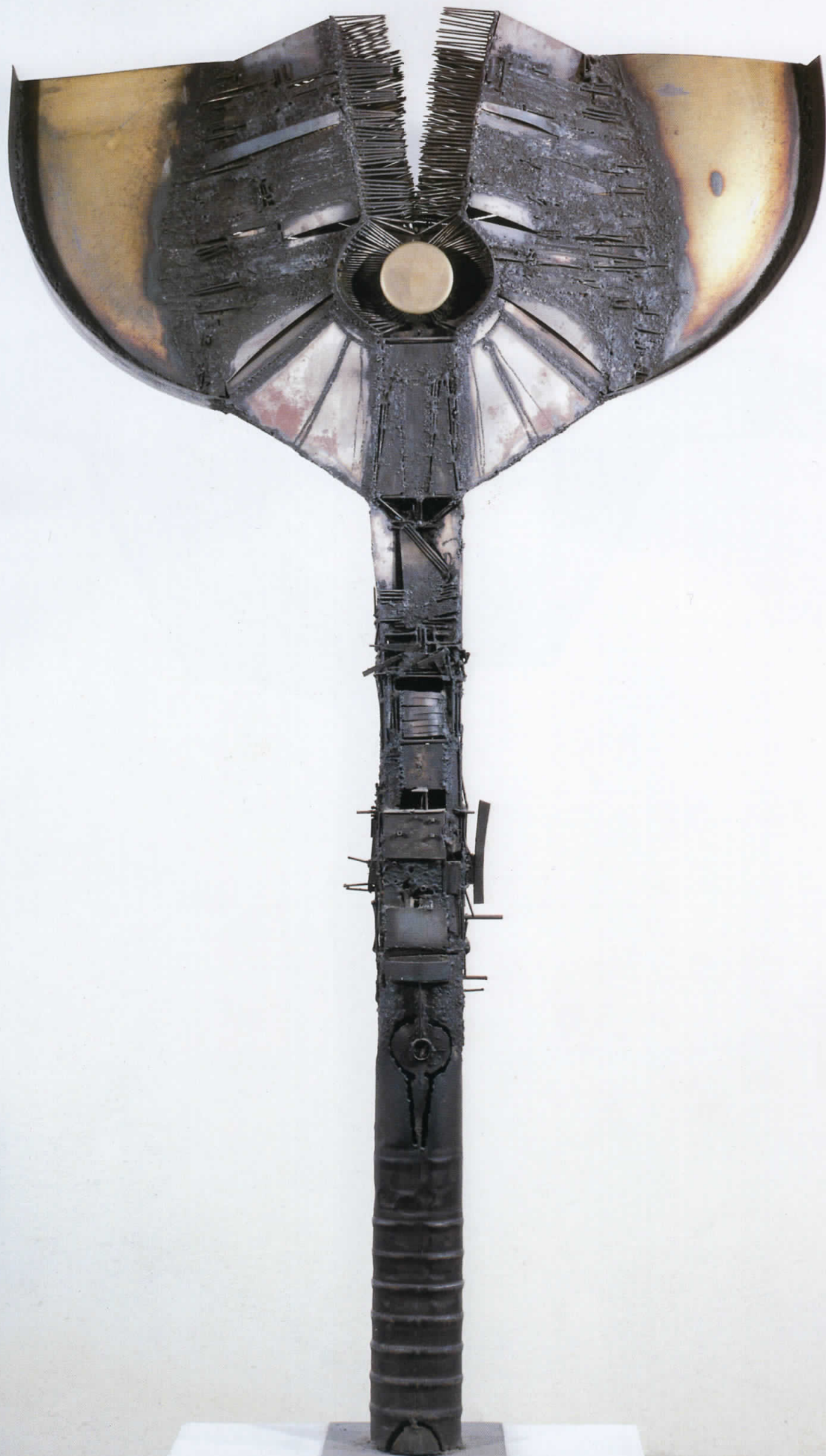
Метална скулптура, 1966/67, (модел за монументална скулптура во Железара, Скопје), метал, 137 x 27 x 17, сопств. на семејството Кондовски
Metal Sculpture, 1966/67, metal



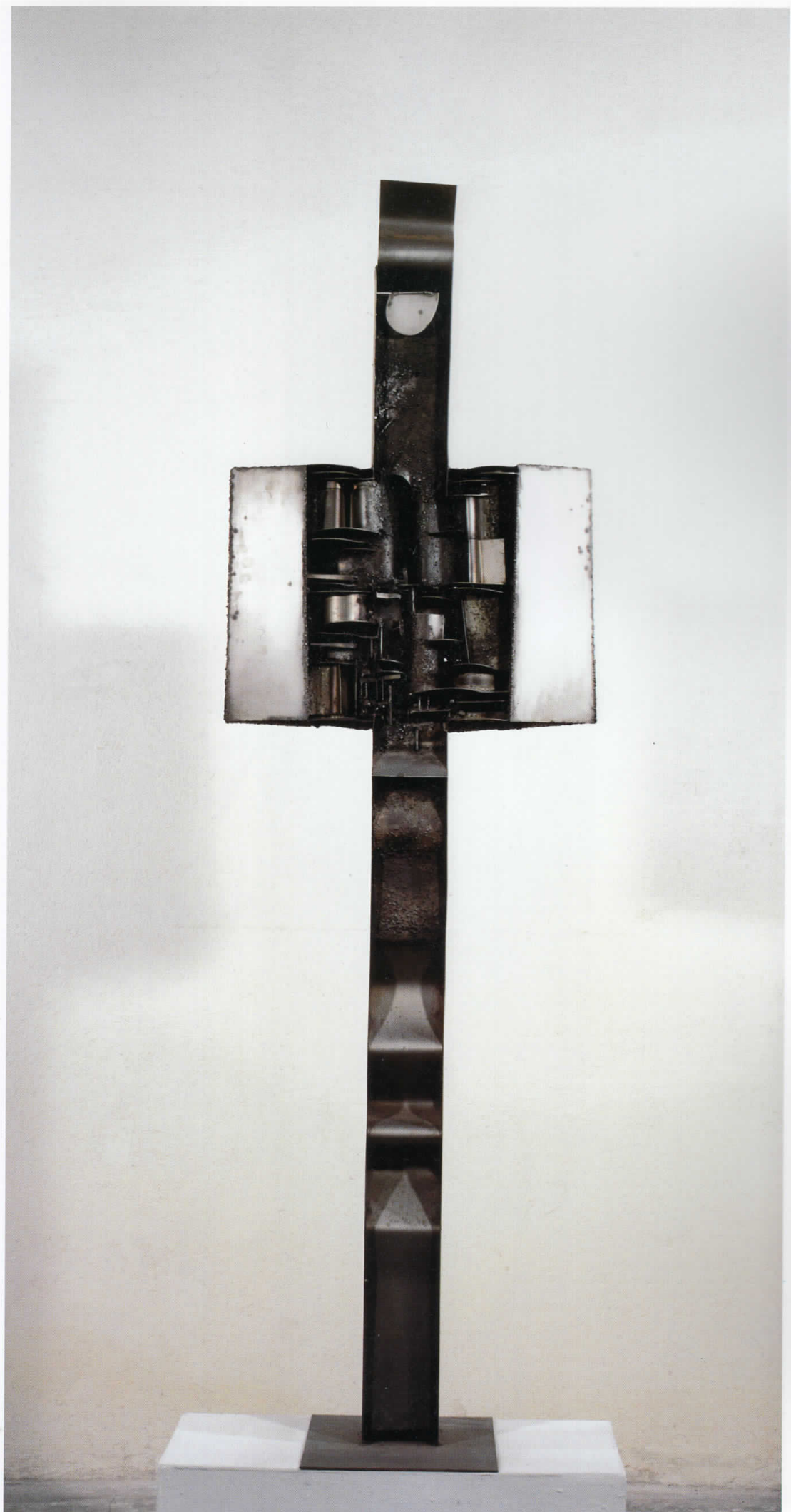
Без наслов, 1968, метал, 195 x 98 x 25, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. 1688
Untitled, 1968, metal



Крилеста скулптура, 1968, метал, 180 x 162 x 18, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. Р.3. 73
Sculpture with Wings, 1968, metal



Јадро што зрачи, 1968, метал, 185 x 108 x 20, сопств. :МСУ, Скопје, инв.бр. 1689
Reflecting Nucleus, 1968, metal



Скулптура I, 1970, метал, 125 x 55 x 13,5, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. Г.З. 31
Sculpture I, 1970, metal



Скулптура II, 1970, метал, 185 x 40 x 15, сопств.:МСУ, Скопје, инв.бр. Р/З. 116
Sculpture II, 1970, metal



Скулптура VII (X), 1973, метал, 135 x 34 x 22, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. Р.З. 117
Sculpture VII(X), 1973, metal



Скулптура VII, 1973, метал, 124 x 80 x 21, сопств. : МСУ, Скопје, инв.бр. Г.3. 37
Sculpture VII, 1973, metal



Скулптура XII, 1972/73, метал, 130 x 97 x 15, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. 2237
Sculpture XII, 1972/73, metal



Без наслов, 1978, сепија на хартија, 52 x 42, сигн.д.д.: Ст.Маневски 1978, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. Р.З. 178
Untitled, 1978, stain on paper



Цртеж а, 1979, сепија на хартија, 55,7 x 49, сигн.д.д.: Ст.Маневски 1979, сопств. на семејството С.Маневски
Drawing a, 1979, stain on paper



Цртеж без наслов, 1981, сепија на хартија, 84 x 60, сигн.д.д.: Ст.Маневски 1981, сопств. на семејството С.Маневски
Untitled Drawing, 1981, stain on paper



Цртеж б, 1984, сепија на хартија, 67,2 x 50, сигн.д.д.: Ст. Маневски 1984, сопств. на семејството С.Маневски
Drawing b, 1984, stain on paper

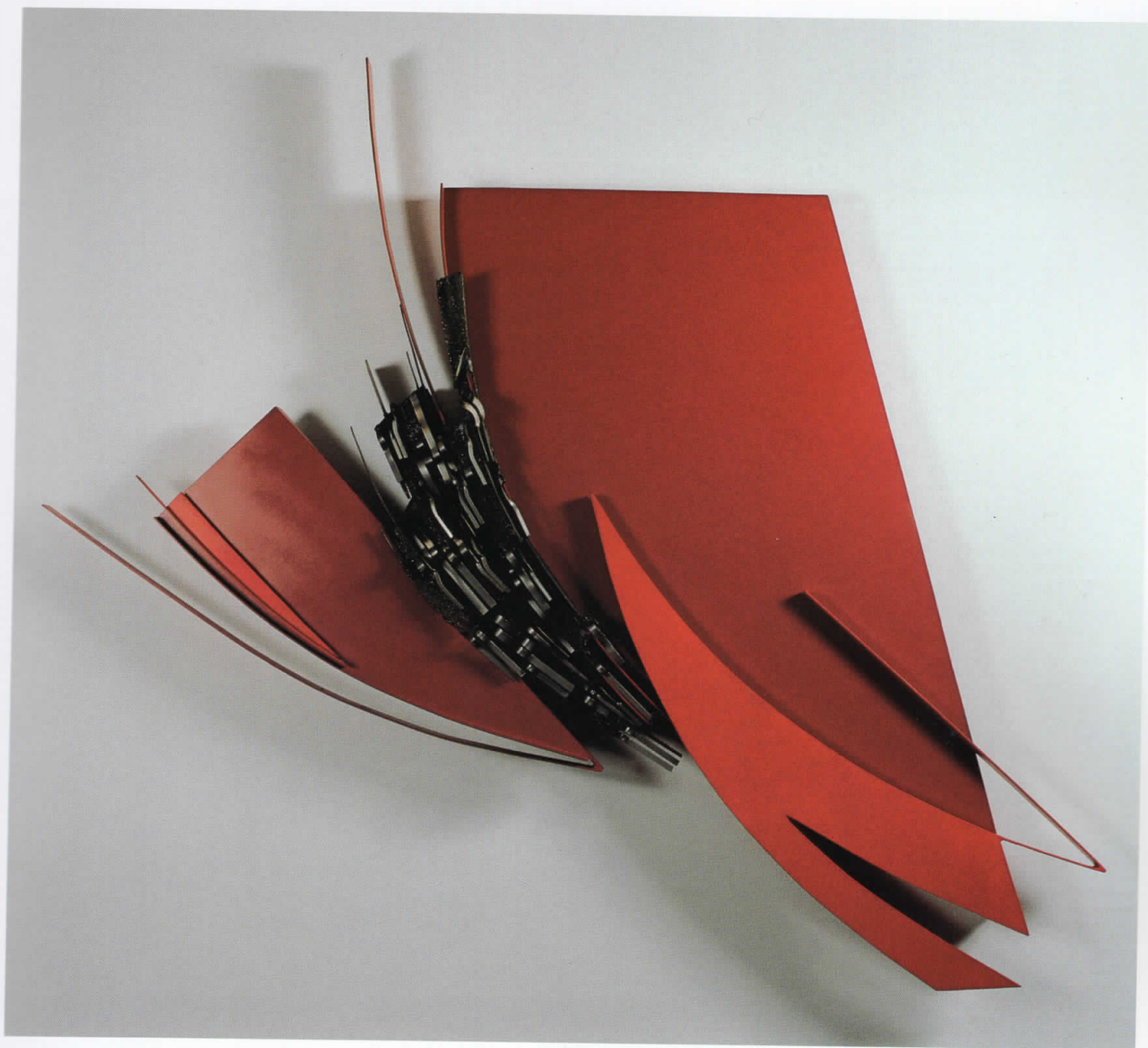


Монументален рељеф, 1978, обоен метал и панел, 4 x 2,50 м., Комерцијална банка, Скопје
Monumental Relief, 1978, painted metal and wood, Commercial Bank, Skopje





Релјеф во црвено, 1979, обоен метал и панел, 100 x 115, сопств. Енергомонт, Скопје
Relief in Red, 1979, painted metal and wood



Без наслов, 1993, рељеф (обоен и необоен метал), 135 x 135, Раде Кончар, Скопје
Untitled, 1993, relief (painted and not painted metal), Rade Koncar, Skopje



Без наслов, 1993, рељеф (обоен и необоен метал), 5,65 x 1,80 м, Раде Кончар, Скопје
Untitled, 1993, relief (painted and not painted metal), Rade Koncar, Skopje





Скулптура X-II, 1977, метал и обоено дрво, 33 x 33 x 12, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. Р.З. 246
Sculpture X-II, 1977, metal and painted wood



Скулптура X-I, 1978, обоен метал, 59 x 31 x 10, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. Г.З. 58
Sculpture X-I, 1978, painted metal



Неисправен екран, 1981, обоен метал, 77 x 56 x 14,5, сопств. Уметничка галерија, Скопје, инв.бр. 927
Incorrect Screen, 1981, painted metal



Без наслов, 1981, обоен метал, сопств.: Уметничка галерија, Скопје
Untitled, 1981, painted metal



Светлосен информатор 2, 1983, обоен метал, 114 x 75 x 21, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. Р. 3. 345
Light Informer 2, 1983, painted metal



Скулптура Т – 5 – 11/84, 1984, обоен метал, 70 x 52 x 13, сопств. на семејството С.Маневски
Sculpture – T – 5 – 11/84, 1984, painted metal



Без наслов, 1984, обоен метал, 95 x 115 x 39, сопств.: Уметничка галерија, Скопје
Untitled, 1984, painted metal



Мала скулптура, 1984, обоен метал, 25 x 22 x 7,5, сопств. на семејството С.Маневски
Small Sculpture, 1984, painted metal



Силуети, 1981, обоен метал, 16 x 22 x 50, сопств.: МСУ, Скопје, инв.бр. 3192
Silhouettes, 1981, painted metal



Силуети (5 скулптури), 1982, бронза, различни димензии, сопств. на семејството С.Маневски
Silhouettes, 1982, bronze



Скулптура за урбан простор 2, 1990/93, обоен метал, 25 x 39 x 24, сопств. на семејството С.Маневски
Sculpture for Urban Space, 1990/93, painted metal



Скулптура б, 1990/93, обоен метал, 7 x 90 x 30, сопств. на семејството С.Маневски
Sculpture b, 1990/93, painted metal



Скулптура Л, 1990/93, обоен метал, 46 x 66 x 18, сопств. на семејството С.Маневски
Sculpture L, 1990/93, painted metal



Билјанино 2, 1995, обоен метал, 51 x 34 x 20, сопств. на семејството С.Маневски
Biljanino 2, 1995, painted metal



Решение, 1995, сепија на хартија, 49,5 x 64, сигн.долу средина: Ст.Маневски 95, сопств. на семејството С.Маневски
Solution, 1995, stain on paper

Хронологија

- 1934 - Стефан Маневски е роден на 25. 12 1934. во Скопје од мајка Тана и татко Ристо
- 1954 - Завршува средно уметничко училиште во Скопје
- 1956 - Се запишува на Академијата за ликовни уметности во Белград
- 1957 - III награда за скулптура на Универзитетскиот одбор на белградските студенти, Белград
- 1959 - III сојузна награда за скулптура на изложбата "Младо ликовно стваралаштво", Белград
- 1960 - Дипломира на Академијата за ликовни уметности во Белград
- 1963 - Завршил постдипломски студии на истата Академија
Се вработува како наставник по ликовно воспитување во О. У. "Кирил и Методи" во Скопје
Станува член на ДЛУМ
- 1965 - Прва самостојна изложба во Работничкиот дом во Скопје
- 1966 - Втора самостојна изложба со А. Ристески во Коларчев народни универзитет во Белград
- 1967 - Награда за скулптура на III југословенското тренале на ликовните уметности во Белград
- 1968 - Изработува монументална скулптура во Железарницата во Скопје
Самостојна изложба во Музејот на современата уметност, Скопје
Добива награда " 11 октомври" на СРМ за скулптура
Добива диплома и сребрена плакета за учество на Биеналето на фотографии на скулптури во метал во Варшава
- 1971 - Престојува во Париз како добитник на стипендијата " Моша Пијаде"
- Изработува биста на Рајко Жинзифов во О. У. "Рајко Жинзифов" во Скопје
- 1973 - Изработува релјеф (боен панел) во просториите на " Интеримпекс" во Скопје
Самостојна изложба во Музејот на современата уметност, Скопје
- 1975 - Добива прва награда на конкурсот за спомен белег на УРСОВИТЕ синдикати во Скопје
- 1976 - Добива награда "Нерешки мајстори" за скулптура на ДЛУМ
III награда за споменикот на револуцијата во Тетово
- 1977 - Добива награда за цртеж на изложбата " ДЛУМ - Цртеж 77"
III награда на конкурсот за скулптура " Македонка"
- 1979 - Добива награда ЛИКУМ за скулптура на Авторската агенција на изложбата на ДЛУМ
Го изработува Монументалниот релјеф во боен метал и панел во просториите на Стопанска банка(сегашна Комерцијална банка) во Скопје
Добива награда " 13-ти ноември" на град Скопје за монументалниот релјеф во Стопанска банка во Скопје
- 1980 - Добива откупна награда на Уметничката галерија, Скопје на изложбата " Ситна пластика"
- 1981 - Добива прва награда III-то Југословенско биенале на скулптура во пленер во Врњачка Бања
Добива откупна награда на Музејот на современата уметност, Скопје на изложбата "Ситна пластика"
- 1984 - Самостојна изложба во Уметничката галерија, Скопје
- 1993 - Изработува монументален релјеф и во ф-ка "Раде Кончар" во Скопје
- 1997 - Умира на 12. 08 во Скопје

Групни изложби

- 1959 - Белград, "Младо ликовно творештво", Изложбен павилјон во Масарикова 8
- 1960 - Скопје, "Најмладите пет", Работнички дом
- 1961 - Белград, "Слики, скулптури и графики од членовите на УЛУС примени 1961", Уметнички павилјон "Цвијета Зузориќ"
- 1962 - Белград, УЛУС-ова изложба на ситна пластика и графика, Уметнички павилјон "Цвијета Зузориќ"
- 1963 - Белград, XXXV изложба на УЛУС, Уметнички павилјон "Цвијета Зузориќ"
Белград, IV Октомвриски салон, Изложбен павилјон во Масарикова 8
- 1964 - Скопје, Пролетна изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
Словењ Градец, "Македонски ликовни уметници", Уметнички павилјон

- Охрид, Пролетна изложба на ДЛУМ, Народен музеј
 Скопје, Есенска изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
- 1965 - Скопје, "Современа македонска уметност", Собрание на СРМ
 Скопје, "Скопје 63 низ ликовни дела", Музеј на град Скопје
 Скопје, "13 современи македонски уметници", Уметничка галерија
- 1966 - Скопје, Пролетна изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
 Битола, Пролетна изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
 Скопје, Подарени дела 26 јули 1965 - 26 јули 1966, Собрание на СРМ
 Скопје, Изложба на парковска скулптура, Градски парк
 Риека, IV биенале на младите, Модерна галерија
 Скопје, Есенска изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
- 1967 - Скопје, "Современа македонска скулптура - малада генерација",
 Музеј на современата уметност - Салон на Ѓуро Салај
 Нови Сад, "Македонски уметници од најмладата генерација",
 Салон Трибине младих
 Белград - III југословенски триенале на ликовните уметности, Београдски сајам
 Скопје, "Современи македонски уметници - актуелни тенденции", Работнички дом
 Скопје, "Современа македонска скулптура", Уметничка галерија
 Скопје, Аспекти на цртежот во Македонија", Музеј на современата уметност, Скопје - Салон на Ѓуро Салај
 Бејрут, Дамаск, Багдад, Триполи, "Современа југословенска уметност"
- 1968 - Скопје, "Современи ликовни уметници - поглед на современата скулптура", Музеј на современата уметност,
 Скопје - Салон на Ѓуро Салај
 Софија, "Солидарност, мир и дружба"
 Монтевидео, Сантијаго де Чиле, Боливија, Перу, "Современа југословенска уметност"
 Варшава, Меѓународно биенале на фотографија на скулптура во метал
- 1969 - Скопје, Изложба на ДЛУМ "Цртежи, гвашеви, акварели", Музеј на современата уметност, Скопје -
 Салон на Ѓуро Салај Белград, Сараево, Загреб, Современа македонска уметност - сликарство,
 скулптура, објекти,
 Музеј савремене уметности, 7. II - 16. III 1969; Umjetnička galerija, 10. VI - 28. VIII 1969; Moderna galerija,
 25. IX - 25. X 1969
 Прага, Современа југословенска скулптура, Народна галерија
 Брно, Современа југословенска скулптура, Моравска галерија
 Ферара, Изложба на македонска и уметници, Chiesa di S. Romano
- 1970 - Аранѓеловац, Симпозиум "Мермер и звуци"
 Белград, IV триенале на југословенската ликовна уметност, Музеј савремене уметности
 Скопје, XV јубилејна изложба на ДЛУМ
- 1971 - Скопје, Дела на македонски уметници од колекцијата на МСУ, Музеј на современата уметност
 Скопје, Годишна изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
- 1971/72 - Скопје, Наше историско минато во делата на македонските ликовни уметници,
 Музеј на современата уметност
- 1972 - Скопје, Годишна изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
- 1973 - Скопје, Меѓународна изложба на цртеж од дарителите на Музејот на современата уметност, Скопје,
 Музеј на современата уметност
 Мурска Собота, Прво биенале на ситна пластика, Павилјон Франца Новака
- 1974 - Дубровник, Движења во современата југословенска уметност, Umjetnička galerija
 Прилеп, Срудио за пластика во дрво, Народен музеј
- 1975 - Сараево, Шеста изложба на СДЛУЈ, Скендерија
 Велес, НОВ во делата на македонските уметници, Народен музеј
- 1976 - Скопје, Есенска изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
- 1977 - Пореч, Анале, Истарска саборница
 Мурска Собота, III југословенско биенале на ситна пластика, Павилјон Франца Новака
 Скопје, Македонски пејзаж, македонска скулптура, Музеј на современата уметност
 Скопје, ДЛУМ "Цртеж 77", НУБ "Климент Охридски"
 Скопје, Есенска изложба на ДЛУМ, Музеј на современата уметност
- 1977 - Атина, Современа југословенска уметност, Ethniki Pinakothiki
 Alexander Soutzos Museum
- 1978 - Белград, Југословенска ситна пластика, Павилјон "Цвијета Зузориќ"
 Бања Лука, Југословенска ситна пластика, Дом културе
 Скопје, ДЛУМ "Цртеж 78", НУБ "Климент Охридски"
 Цетиње, Ноемврски салон, Биљарда
- 1979 - Дубровник, Љубљана, Сараево, 15 современи македонски уметници, Umjetnička galerija,
 Moderna galerija, Collegium artisticum
 Брадфорд - 10 современи македонски ликовни уметници, Cartwright Hall
 Скопје, Ситна пластика, Салон на ДЛУМ
 Скопје, Есенска изложба на ДЛУМ, Музеј на современата уметност
 Скопје, ДЛУМ - Цртеж 79, НУБ "Климент Охридски"
 Белград, Изложба на симпозиумот за скулптура "Бели венчац".
 Салон Музеја савремене уметности
- 1980 - Приштина, Белград, Скопје, 15 современи македонски ликовни уметници, Галерија Артеве, Павилјон
 "Цвијета Зузориќ", Музеј на современата уметност
 Аранѓеловац, Учесници на симпозиумот за скулптура "Мермер и звуци"
 Скопје, Прилеп, Битола, Ситна пластика, Салон на ДЛУМ, Центар за култура "Марко Цепенков",
 Уметничка галерија
 Скопје, Годишна изложба на ДЛУМ, Музеј на современата уметност
 Скопје, ДЛУМ - Цртеж 80, НУБ "Климент Охридски"

- Рим, 15 современи македонски уметници, Palazzo dell' Esposizione
- 1981 - Панчево, Прва панчевска изложба на скулптура
 Мурска Собота, V- југословенско биенале на мала пластика, Павилјон Франца Новака
 Врњачка Бања, III-то биенале на југословенската скулптура во пленер, Културни центар
 Скопје, Ситна пластика, Уметничка галерија
 Београд, Скулптура во дрво (од збирката на Студиото за пластика во дрво во Прилеп), Павилјон
 "Цвијета Зузориќ"
 Скопје, Народниот живот во творештвото на македонските ликовни уметници, Етнолошки музеј
 Скопје, VII изложба СДЛУЈ, Музеј на современата уметност
- 1982 - Скопје, Скулптура во дрво (од збирката на Студиото за пластика во дрво во Прилеп),
 Музеј на современата уметност
 Штип, Биенално студио за цртеж, Дом на културата
 Скопје, ДЛУМ - Цртеж 82, НУБ "Климент Охридски"
 Скопје, XII графичка изложба на ДЛУМ, НУБ "Климент Охридски"
 Скопје, Парковска скулптура, Металски завод "Тито"
 Скопје, XXXVII есенска изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
 Скопје, Ситна пластика, Уметничка галерија
- 1983 - Скопје, Македонски уметници (од колекцијата на МСУ), Музеј на современата уметност
 Скопје, Ситна пластика, Уметничка галерија
 Скопје, ДЛУМ - Цртеж 83, НУБ "Климент Охридски"
 Скопје, Есенска изложба на ДЛУМ, Уметничка галерија
 Куманово, Битола, ДЛУМ - Цртеж 83, Уметничка галерија, Уметничка галерија
- 1984 - Сараево, Современа југословенска уметност 1978-1983, Collegium Artisticum
 Скопје, 40 години македонски ликовно творештво 1944-1984, Музеј на современата уметност
- 1985 - Штутгарт, Современи уметници од Македонија, Ратхаус
 Белград, НОВ во делата на ликовните уметници од Југославија, Дом на ЈНА
- 1986 - Скопје, Илинден, НОВ и Револуцијата во делата на македонските ликовни уметници, Музеј на Македонија
- 1988 - Скопје, Македонска ликовна уметност 1948-1988, Уметничка галерија
- 1989 - Белград, Југословенските уметници за Ерменија, Дом на советскат култура
 Скопје, Ситна пластика, Салон на ДЛУМ
 Белград, Современа македонска графика, Галерија УЛУС-а
- 1990 - Мелбурн, Девет современи уметници, Државна банка на Викторија
- 1991 - Скопје, Ситна пластика, Уметничка галерија
 Скопје, Нова постојана поставка, Музеј на современата уметност
- 1992 - Скопје, I зимски салон, Уметничка галерија
 Скопје, Нефигуративните тенденции во 60-тите, Музеј на современата уметност
 Темпи (Аризона), ФЛУ-Универзитет "Кирил и Методи", Скопје, Уметничка галерија на
 Државниот универзитет на Аризона



Стефан Маневски (во средината) со родителите, братот и сестрата
Stefan Manevski (in the middle) with his parents, his brother and his sister

Стефан Маневски со сопругата и ќерката Тереза
Stefan Manevski with his wife and his daughter Tereza

На Академијата за ликовни уметности (АЛУ), Белград
On the Academy of Fine Arts (AFA), Belgrade

Со колегите на АЛУ, Белград
With his colleagues on the AFA, Belgrade

Со колегата Родољуб Анастасов
With his colleague Rodoljub Anastasov









Стефан Маневски во неговото ателје
Stefan Manevski in his studio

Со студентите на Факултетот за ликовни уметности, Скопје
With the students on the Faculty of Fine Arts, Skopje



Chronology

- 1934 - He was born on 25th December 1934 in Skopje. His mother's name was Tana and his father's Risto.
- 1954 - He completed his education at the Art High School in Skopje
- 1956 - He was enrolled in the Academy of Fine Arts in Belgrade
- 1957 - 3rd Prize for sculpture of the University Board of Belgrade students in Belgrade
- 1959 - 3rd Federal Prize for sculpture at the exhibition "Young Creation in Visual Arts"
- 1960 - He graduated from the Academy of Fine Arts in Belgrade
- 1963 - He completed M. A at the same Academy
He was employed in the primary School "Ciril and Metodi" in Skopje
He became a member of DLUM (The Society of Macedonian Artists)
- 1965 - First one-man exhibition in the Workers' Club in Skopje
- 1966 - Second one-man exhibition with A. Risteski in Kolarac Public University in Belgrade
- 1967 - Award for sculpture at the Third Yugoslav Triennial of Visual Arts in Belgrade
- 1969 - He made a monumental sculpture in Steel-Works in Skopje
One-man exhibition in the Museum of Contemporary Art in Skopje
Eleventh of October Award for sculpture
Diploma and silver plaque for the participation at the Biennial of photographs of sculpture in Warsaw
- 1971 - Stay in Paris as a winner of the scholarship "Mosa Pijade"
He made a bust of Rajko Zinzifov in the Primary School "Rajko Zinzifov"
- 1973 - He Made a relief (coloured panel) in "Interimpeks" in Skopje
One-man exhibition in the Museum of Contemporary Art in Skopje
- 1975 - First Prize in the Competition for Commemorative Sign of URSOVI unions in Skopje
- 1976 - Nerezi Masters Award for sculpture at the DLUM exhibition in Skopje
Third Prize for the monument of Revolution in Tetovo
- 1977 - Award for drawing at the exhibition "DLUM - Drawing '77"
Third Prize in the Competition for sculpture "Macedonian Woman"
- 1979 - Award LIKUM for sculpture of the Author's Agency at the exhibition of DLUM in Skopje
He made the Monumental Relief in coloured metal and panel at Stopanska banka in Skopje
Award 13th November of the city of Skopje for the Monumental Relief at Stopanska banka in Skopje
- 1980 - Purchased Prize of the Art Gallery in Skopje at the exhibition "Small Sculpture"
- 1981 - First Prize of the Third Yugoslav Biennial of sculpture in the open air in Vrnjacka Banja
Purchased Prize of the Museum of Contemporary Art in Skopje at the exhibition "Small Sculptures"
- 1984 - One-man exhibition in the Art Gallery in Skopje
- 1997 - He died on 12th August in Skopje

Group Exhibition

- 1959 - Belgrade, Young Creation in Visual Arts, Exhibition Pavilion in Masarikova 8
- 1960 - Skopje, The Youngest Five, Workers' Club
- 1961 - Belgrade, Paintings, Sculptures and Graphics by members of ULUS (The Society of Serbian Artists) accepted in 1961, Art Pavilion "Cvijeta Zuzoric"
- 1962 - Belgrade, The Exhibition of ULUS of Small Sculptures and Prints, Art Pavilion "Cvijeta Zuzoric"
- 1963 - Belgrade, 35th Exhibition of ULUS, Art Pavilion "Cvijeta Zuzoric"
Belgrade, 4th October Salon, Exhibition Pavilion in Masarikova 8
- 1964 - Skopje, Spring Exhibition of DLUM, Art Gallery
Slovenj Gradec, Macedonian Artists, Art Pavilion
Ohrid, Spring Exhibition of DLUM, National Museum
Skopje, Autumn Exhibition of DLUM, Art Gallery
- 1965 - Skopje, Contemporary Macedonian Art, House of Parliament
Skopje, Skopje '63 in the Works of Art, City Museum
Skopje, 13 Contemporary Macedonian Artists, Art Gallery
- 1966 - Skopje, Spring Exhibition of DLUM, Art Gallery
Bitola, Spring Exhibition of DLUM, Art Gallery
Skopje, Donated Works 26th July 1965 - 26th July 1966, House of Parliament
Skopje, Exhibition of of Sculpture in the Open Air, City Park
Rjeka, 4th Biennial of the Young Artists, Gallery of Modern Art
Skopje, Autumn Exhibition of DLUM, Art Gallery
- 1967 - Skopje, Contemporary Macedonian Sculpture - Young Generation, Museum of Contemporary Art
Novi Sad, Macedonian Artists of the Youngest Generation, Salon of the Youth Club
Belgrade, 3rd Yugoslav Triennial of Fine Arts, Belgrade Fair
Skopje, Contemporary Macedonian Artists - Current Tendencies, Workers' Club
Skopje, Contemporary Macedonian Sculpture, Art Gallery
Skopje, Aspects of Drawing in Macedonia, Museum of Contemporary Art
Beirut, Baghdad, Damascus, Tripoli, Contemporary Yugoslav Art
- 1968 - Skopje, Contemporary Artists - a View at the Contemporary Sculpture, Museum of Contemporary Art
Sofia, Solidarity, Peace and Friendship
Montevideo, Santiago de Chile, Bolivia, Peru, Contemporary Yugoslav Art
Warsaw, International Biennial of the Photography of the Sculpture in Metal
- 1969 - Skopje, Exhibition of DLUM, - Drawings, Gauashes and Water-colours,
Museum of Contemporary Art
Belgrade, Sarajevo, Zagreb, Contemporary Macedonian Art - Painting, Sculpture, and Objects, Museum of Contemporary Art, Art Gallery, Gallery of Modern Art
Prague, Contemporary Yugoslav Sculpture, National Gallery
Brno, Contemporary Yugoslav Sculpture, Moravia's Gallery
Ferrara, Exhibition of Macedonian Artists, S. Romano House
- 1970 - Arandjelovac, Symposium "Marble and Sounds"
Belgrade, 4th Yugoslav Triennial of Fine Arts, Museum of Contemporary Art

- Skopje, 25th Anniversary Exhibition of DLUM, Art Gallery
- 1971 - Skopje, Works of Macedonian Artists from the Collection of the Museum of Contemporary Art, Museum of Contemporary Art
Skopje, Exhibition of DLUM, Art Gallery
- 1972/72 - Skopje, Our Historical Past through the Works of Macedonian Artists,
Museum of Contemporary Art
- 1972 - Skopje, Exhibition of DLUM, Art Gallery
- 1973 - Skopje, International Exhibition of Drawing from the Donors to the Museum of Contemporary Art, Museum of Contemporary Art
Murska Sobota, 1st Biennial of Small Sculpture, Franc Novak Pavilion
- 1974 - Dubrovnik, Movements in the Contemporary Yugoslav Art, Art Gallery
Prilep, Studio for Sculpture in Wood, National Museum
- 1975 - Sarajevo, 6th Exhibition of SLUJ (Society of Yugoslav Artists), Skenderija
Veles, National Liberation War in the Works of Macedonian Artists, National Museum
- 1976 - Skopje, Autumn Exhibition of DLUM, Art Gallery
- 1977 - Porec, Annual Exhibition, Istarska Sabornica
Murska Sobota, 3rd Biennial of Small Sculpture, Franc Novak Pavilion
Skopje, Macedonian Landscape, Macedonian Sculpture, Museum of Contemporary Art
Skopje, Exhibition of DLUM - Drawing '77, Clement of Ohrid National and University Library
Skopje, Autumn Exhibition of DLUM, Museum of Contemporary Art
Athens, Contemporary Yugoslav Art, Ethniki Pinakothiki
- 1978 - Belgrade, Yugoslav Small Sculpture, Art Pavilion "Cvijeta Zuzoric"
Banja Luka, Yugoslav Small Sculpture, Culture Club
Skopje, Exhibition of DLUM - Drawing '78, Clement of Ohrid National and University Library
Cetinje, November Salon, Biljarda
- 1979 - Dubrovnik, Ljubljana, Sarajevo, 15 Contemporary Macedonian Artists, Art Gallery, Gallery of Modern Art, Collegium Artisticum
Bradford, 10 Contemporary Macedonian Artists, Cartwigh Hall
Skopje, Exhibition of Small Sculpture, Salon of DLUM
Skopje, Autumn Exhibition of DLUM, Museum of Contemporary Art
Skopje, Exhibition of DLUM - Drawing '79, Clement of Ohrid National and University Library
Belgrade, Exhibition of Sculpture Symposium Beli Venac, Salon of the Museum of Contemporary Art
- 1980 - Pristina, Belgrade, Skopje, 15 Contemporary Macedonian Artists, Art Gallery, Art Pavilion "Cvijeta Zuzoric",
Museum of Contemporary Art
Arandjelovac, Exhibition of the participants of the Sculpture Symposium "Marble and Sounds"
Skopje, Prilep, Bitola, Exhibition of Small Sculpture, Salon of DLUM, Cultural Centre "Marko Cepenkov", Art Gallery
Skopje, Annual Exhibition of DLUM, Museum of Contemporary Art
Skopje, Exhibition of DLUM - Drawing '80, Clement of Ohrid National and University Library
Rome, 15 Contemporary Macedonian Artists, Palazzo dell' Esposizione
- 1981 - Pancevo, 1st Pancevo Exhibition of Sculpture
Murska Sobota, 5th Yugoslav Biennial of Small Sculpture, Franc Novak Pavilion
Vrnjacka Banja, 3rd Biennial of Yugoslav Sculpture in the open air, Cultural Centre
Skopje, Exhibition of Small Sculpture, Art Gallery
Belgrade, Sculpture in Wood (works from the collection of the Studio for Sculpture in Wood in Prilep), Art Pavilion "Cvijeta Zuzoric"
Skopje, Country life in the Works of the Macedonian Artists, Ethnologic Museum
Skopje, 7th Exhibition of SLUJ, Museum of Contemporary Art
- 1982 - Skopje, Exhibition of Sculpture in Wood (works from the collection of the Studio for Sculpture in Wood in Prilep),
Museum of Contemporary Art
Stip, Biennial Studio for Drawing, Cultural Club
Skopje, Exhibition of DLUM - Drawing '82, Clement of Ohrid National and University Library
Skopje, 12th DLUM Exhibition of Graphics, Clement of Ohrid National and University Library
Skopje, Park Sculpture, Metalski zavod "Tito"
Skopje, 37th Autumn Exhibition of DLUM, Art Gallery
Skopje, Exhibition of Small Sculpture, Art Gallery
- 1983 - Skopje, Macedonian Artists (from the Collection of the Museum of Contemporary Art)
Museum of Contemporary Art
Skopje, Exhibition of Small Sculpture, Art Gallery
Skopje, Exhibition of DLUM - Drawing '83, Clement of Ohrid National and University Library
Skopje, Autumn Exhibition of DLUM, Art Gallery
Kumanovo, Bitola, Exhibition of DLUM - Drawing '83, Art Gallery, Art Gallery
- 1984 - Sarajevo, Contemporary Yugoslav Art 1978-1983, Collegium Artisticum
Skopje, 40 Years of Macedonian Visual Arts 1944-1984, Museum of Contemporary Art
Dubrovnik, Contemporary Yugoslav Art 1978-1983, Art Gallery
- 1985 - Stuttgart, Contemporary Artists from Macedonia, Rathaus
Belgrade, National Liberation War in the Works of Yugoslav Artists, Army Hall
- 1986 - Skopje, National Liberation War and Revolution in the Works of Macedonian
Artists, Museum of Macedonia
- 1988 - Skopje, Macedonian Art 1948-1988, Art Gallery
- 1989 - Belgrade, Yugoslav Artists for Armenia, Soviet Cultural Centre
Skopje, Exhibition of Small Sculpture, Salon of DLUM
Belgrade, Contemporary Macedonian Print, ULUS Gallery
- 1990 - Melbourne, 9 Contemporary Macedonian Artists, State Bank of Victoria
- 1991 - Skopje, Exhibition of Small Sculpture, Art Gallery
Skopje, New Permanent Exhibition, Museum of Contemporary Art
- 1992 - Skopje, 1st Winter Salon, Art Gallery
Skopje, Nonfigurative Tendencies in 60-ties, Museum of Contemporary Art
Tempe (Arizona), Faculty of Fine Art, Skopje, Art Gallery of the State Univesity in Arizona

Одбрана библиографија / Selected Bibliography

Каталози, книги

- 1965
Урошевиќ, Влада. *Стефан Маневски*, Работнички дом, Скопје, 1965 (cat. exh.)
- 1966
Урошевиќ, Влада. *Александар Ристески, Стефан Маневски*, Коларчев народен универзитет, Београд, 1966 (cat. exh.)
- 1967
Абациева Димитрова, Соња. *Современа македонска скулптура-млада генерација*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1967 (cat. exh.)
- 1968
Петковски, Борис. *Маневски*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1968 (cat. exh.)
- 1969
Петковски, Борис. *Savremena makedonska umetnost*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1969 (cat. exh.)
- 1973
Дамјановска, Љубица. *Маневски*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1973 (cat. exh.)
- 1977
Петковски, Борис. *Отривања*, Мисла, Скопје, 1977, стр. 34, 57, 224-233
- 1979
Vasev Dimeska, Viktorija. *15 savremenih makedonskih likovnih umetnika*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1979 (cat. exh.)
- 1984
Карапашовска, Менка. *Маневски*, Уметничка галерија, Скопје, 1984 (cat. exh.)
Петковски, Борис. *ДЛУМ - цртеж'84*, Народна и универзитетска библиотека "Климент Охридски", Скопје, 1984 (cat. exh.)
- 1989
Величковски, Владимир. *Современа македонска скулптура*, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 35, 51-53
Петковски, Борис. *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989, стр. 37, 56, 59, 76, 78, 149, 184, 186, 287, 310, 317
- 1995
Величковски, Владимир. *Геометризмот и современата македонска уметност*, Епоха, Скопје, 1995, стр. 79, 81, 114, 209
- 1997
Величковски, Владимир. *ДЛУМ - 50 години*, Друштво на ликовните уметници на Македонија, Скопје, 1997

Статии, интервјуа

- 1960
Петковски, Борис. Најмладите пет, *Културен живот*, Скопје, бр. 5-6, 1960
- 1965
Гилевски, П(аскал). Принцип на затворената форма, Скулптури и цртежи на Стефан Маневски во Работничкиот дом-универзитет во Скопје, *Нова Македонија*, Скопје, 21. 03. 1965
Гилевски, Паскал. Мал квантитет-ист квалитет, *Современост*, Скопје, бр. 5, 1965
Ѓорѓиев, Ванчо. Самостојна изложба на скулптури на Стефан Маневски, *Културен живот*, Скопје, бр. 4, 1965
Спиркоска, О(лга). Уметничка работилница и во Скопје, Разговори на изложба, *Нова Македонија*, Скопје, 18. 03. 1965
- 1966
Капор, Момо. Убавината на поднебјето, Изложба на Ристески и Маневски во Белград, *Нова Македонија*, Скопје, 10. 04. 1966
Pušić, Marija. Manir makedonskih mladih autora, Stefan Manevski i Aleksandar Risteski u Galeriji Kolarčevog narodnog univerziteta, *Oslobodjenje*, Sarajevo, 27. 03. 1966
Turinski, Živojin. Stefan Manevski i Aleksandar Risteski, *Umetnost*, Beograd, br. 7. , 1966
Horvatić, Dubravko. Mladenački ne i u pogrdom smislu, *Telegram*, Zagreb, 22. 06. 1966
- 1967
Абациева Димитрова, Соња. Една нова генерација на македонски вајари, *Современост*, Скопје, бр. 4. 1967

Гилевски, Паскал. Секој на своја страна, *Нова Македонија*, Скопје, 26. 02. 1967
 Гилевски, Паскал. Ликовниот дел на скопската железарница, *Културен живот*, Скопје, бр. 9-10, 1967
 Petkovski, Boris. Savremena skulptura u Makedoniji - mlada generacija, *Umetnost*, Beograd, бр. 10. , 1967
 Шемов, Симон. Скулптура на Маневски, *Нова Македонија*, Скопје, 26. 06. 1967
 Ширилов, Т(ашко). Облагородено железо, Стефан Маневски за својата скулптура, *Вечер*, Скопје, 25. 07. 1967

1968

Абаџиева Димитрова, Соња. Од колекцијата на Музејот на современата уметност во Скопје - Стефан Маневски, *Нова Македонија*, Скопје, 1. 09. 1968
 Абаџиева Димитрова, Соња. Богата ликовна сезона, Самостојна изложба на младиот македонски скулптор Стефан Маневски, *Современост*, Скопје, 1968, бр. 9-10
 Гилевски, П(аскал). Процесот на едно творештво, Говорот добитниците на наградите 11 Октомври, *Вечер*, Скопје, 13. 10. 1968
 Дамјановска, Љупка. Против третата димензија, Изложба на скулптури на Стефан Маневски во Музејот на современата уметност во Скопје, *Вечер*, Скопје, 6. 06. 1968
 М(аринковиќ), С(лавко). Изложба на скулптури на Стефан Маневски, *Вечер*, Скопје, 24. 05. 1968
 Петковски, Борис. Метални визии на Стефан Маневски, *Нова Македонија*, Скопје, 9. 06. 1968
 Petkovski, Boris. Stefan Manevski, *Umetnost*, Beograd, 1968, br. 16
 Спиркоска, О(лга). Стефан Маневски: Секогаш во истражување, *Нова Македонија*, Скопје, 9. 10. 1968
 Шемов, Симон. Сезона на македонските ликовни уметници, *Млад борец*, Скопје, јули 1968

1969

В(асиќ), П(авле). Време младих уметника, *Политика*, Београд, 1. 03. 1969
 Маркуш, Зоран. Во знакот на сопствената преродба, *Нова Македонија*, Скопје, 16. 02. 1969, 8029, 8
 Петковски, Борис. Динамично сазревање, *Политика*, Београд, 16. 03. 1969, 19916, 21
 Протиќ, Миодраг. Творечко достигнување на светот, *Нова Македонија*, Скопје, 9. 03. 1969
 Sabol, Željko. Ličnosti i djela, *Telegram*, Zagreb, 3. 10. 1969, 492, 17
 Шемов, Симон. Изложба на македонската уметност-манifestација со најголемо значење, *Млад борец*, Скопје, 24. 02. 1969

1973

Абаџиева-Димитрова, Соња. Таинствената моќ на механоморфното, *Современост*, Скопје, 1973, бр. 7-8
 Дамјановска, Љ(убица). Во светот на металот, *Нова Македонија*, Скопје, 19. 06. 1973

1974

Д. Н. Стефан Маневски: движењата ми се моментна преокупација, *Народен глас*, Прилеп, 2. 08. 1974

1978

Дамјановска, Љубица. Ликовни остварувања на Темкова и Маневски во Стопанска банка во Скопје, *Разгледи*, Скопје, 1978, бр. 9, стр. 1128-1132

1979

Величковски, Владимир. Синтеза на уметничкото дело и ентериерот, За релјефот во метал од Стефан Маневски изведен во Стопанската банка во Скопје, *Нова Македонија*, Скопје, 11. 02. 1979, 11513, 12
 Величковски, Владимир. Адекватно пластично решение во внатрешниот простор, За обоениот релјеф на Стефан Маневски во работните простории на Интер-импекс во Скопје, *Нова Македонија*, Скопје, 4. 03. 1979, 11534, 10

1980

Васева-Димеска, Викторија. Некои обележја во развојот на македонската скулптура, *Културен живот*, Скопје, 1980, бр. 10, стр. 46, 47(46-49)

1984

Васева-Димеска, Викторија. Скулптурите на Стефан Маневски, *Културен живот*, Скопје, 1984, бр. 9-10, стр. 28-29
 Величковски, Владимир. Техничка перфекција, *Нова Македонија*, Скопје, 20. 19. 1984, 13560, 7
 Гилевски, Паскал. Нервот на металот, *Вечер*, Скопје, 30. 10. 1984, 6624, 11
 З. П. Развојно осмислување, Разговор на изложба, *Нова Македонија*, Скопје, 19. 10. 1984, 13559, 9
 Петковски, Борис. За поновото творештво на Стефан Маневски (1977-1984), *Разгледи*, Скопје, 1984, бр. 10, стр. 1039-1041
 Ширилов, Ташко. Нови метални форми, Разговор со академскиот скулптор Стефан Маневски, *Вечер*, Скопје, 18. 10. 1984, 6614, 11

1985

Петковски, Борис. Античката традиција во современата македонска ликовна уметност, *Разгледи*, Скопје, бр. 2-3, 1985, стр. 155(150-157)

1992

Стефан Маневски, *Нова Македонија*, Лик, Скопје, 27. 05. 1992, 16287

1997

Гуровска, С(офија). Последните подготовки, *Нова Македонија*, Скопје, 15. 10. 1997, 18211, 14

Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје,
20.09 – 20.10 1999
За издавачот: Зоран Петровски, директор
Автор на монографијата и на изложбата: Соња Абациева
Стручна соработка, хронологија и изложби: Соња Панчевска
Библиографија: Лилјана Неделковска
Фотографии/слајдови: Роберт Јанкулоски, фото-документација
на МСУ и на семејството на Стефан Маневски
Ликовно обликување: Јован Шумковски
Превод на англиски (предговор): Дарко Путилов
Подготовка и печат: Скенпоинт – Лоуренс Костер, Скопје
Тираж: 1000

Editor: Museum of Contemporary Art, Skopje, Republic of Macedonia
20.09-20.10 1999
For the editor: Zoran Petrovski, director
Author of the monography and of the retrospective exhibition: Sonja Abadziewa
Assistance, chronology and exhibitions: Sonja Pancevska
Bibliography: Liljana Nedelkovska
Photographs / slides: Robert Jankuloski, photo documentation
of the MoCa, Skopje and the family of the artist S. Manevski
Lay-out: Jovan Sumkovski
Translated into English (foreword and preface): Darko Putilov
Printed by: Skenpoint – Lourens Coster, Skopje
1000 copies
Copyrights: Museum of Contemporary Art, Skopje

CIP - Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски"
Скопје

73.038(497.7)(060.64)(81)

АБАЦИЕВА, Соња

Стефан Маневски: (1934-1997): Музеј на современата уметност Скопје [20.09.-20.10.1999] / [автор на монографијата и изложбата] Соња Абациева, стручна соработка хронологија и изложби Соња Панчевска; библиографија Лилјана Неделковска; фотографии/слајдови Роберт Јанкуловски; ликовно обликување Јован Шумковски; превод на англиски (предговор) Дарко Путилов] = Stefan Manevski: (1934-1997): Museum of Contemporary Art Skopje [20.09-20.10 1999] / [author of the monography and of the retrospective exhibition] Sonja Abadziewa; [assistance, chronology and exhibition] Sonja Pancevska; bibliography Liljana Nedelkovska; photographs/slides Robert Jankuloski; lay-out Jovan Sumkovski; translated into english (foreword and preface) Darko Putilov]. - Скопје: Музеј на современата уметност = Skopje: Museum of Contemporary Art, 1999. - 88 стр.: илустр.; 20 цм

Тираж 1000.

ISBN 9989-703-23-X

1. Маневски, Стефан. - I. Abadziewa, Sonja види Абациева, Соња. - II. Manevski, Stefan види Маневски, Стефан

COBISS-ID 33516298

Errata

Поради технички причини на страницата бр. 77 не се отпечатени следните податоци:

1981 - Станува професор на Факултетот за ликовни уметности, Скопје

1995 - Станува декан на Факултетот за ликовни уметности, Скопје

1997 - Стои: умира на 12.08 во Скопје, треба да стои: умира на 12.07 во Скопје



