



БРИТАНСКАТА КОЛЕКЦИЈА
ВО МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ – СКОПЈЕ

BRITISH COLLECTION
IN THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART - SKOPJE

Британската колекција во Музејот на современата уметност – Скопје

British Collection in the Museum of Contemporary Art - Skopje



Музеј на современата уметност – Скопје
Museum of Contemporary Art - Skopje

2005

Мисијата на Музејот на современата уметност е трансфер на врвните уметнички вредности од Македонија во светот и од светот во Македонија. Оваа мисија Музејот ја извршува успешно веќе четириесет години. Една од придобивките на овој непрекинат напор да се вклучиме во брзите текови на современата светска уметност е формирањето на националните збирки, создадени претежно преку донации на самите уметници, во рамките на колекцијата на уметнички дела што ги поседува Музејот. Несомнено, една од најзначајните збирки е збирката на дела од уметници од Велика Британија. Формирањето на оваа збирка започна уште со основањето на Музејот во 1964 година благодарение на британските уметници Денис Бовен и Кенет Куц Смит, а денес оваа збирка опфаќа 132 дела од 80 британски автори, меѓу кои се автори со светско реноме како Дејвид Хокни, Питер Филипс, Бриџит Рајли, Роберт Адамс, Брајан Нил, Менаше Кадишман, Виктор Пасмор и Хауард Хочкин.

Имајќи предвид дека од изложбата на скулптури и цртежи на Хенри Мур во 1955 година до изложбата на Тони Крег во 1997 година британските уметници извршија силно влијание врз развитокот на македонската уметност откривајќи нови и дотогаш неоткриени простори зад линијата на хоризонтот што ја оцртува македонската уметност, длабоко верувам дека презентирањето на оваа збирка преку селективен избор на најзначајните авторски остварувања, одново ќе го предизвика вниманието како на уметниците така и на почитувачите на уметноста во Македонија.

Емил Алексиев
Директор на Музејот на современата уметност - Скопје

The mission of the Museum of Contemporary Art is the transfer of the ultimate artistic values from Macedonia to the world and from the world to Macedonia. The Museum has been successfully performing this mission for forty years. One of the achievements of this continuous effort to join the rapid currents of the contemporary world art was the founding of the national collections, consisting mostly of donations from the artists themselves, which are presently part of the artworks collection in the possession of the Museum. Undoubtedly, one of the most noteworthy collections is the collection of artworks by artists from Great Britain. The founding of this collection has commenced since the starting of the Museum in 1964 with the support of the British artists Denis Bowen and Kenneth Coult Smith, and today the collection includes 132 artworks by 80 British artists, among which are world famous artists like David Hockney, Peter Phillips, Bridget Riley, Robert Adams, Bryan Kneale, Menashe Kadishman, Victor Pasmore and Howard Hodgkin.

From the exhibition of sculptures and drawings by Henry Moore in 1955 to the exhibition of Tony Cragg in 1997 British artists substantially influenced the development of Macedonian art, revealing spaces hitherto not yet discovered, and extending the horizon of Macedonian art. I am deeply convinced that the presentation of this collection through a selective choice of the most distinguished artistic creations, will once again draw the attention of artists, as well as of art admirers in Macedonia.

Emil Aleksiev

Manager of the Museum of Contemporary Art - Skopje

Неколкумината од првите пријатели што ги стекнавме при нашата преселба во Скопје беа еден сликар, еден скулптор и еден музејски куратор. Преку нив откривме дека Македонија е една од најразличните и најплодните уметнички заедници во Европа. Навистина е задоволство да се живее во Скопје, каде што денот не поминува без настан, отворање на изложба, промовирање на книга или одржување на концерт.

Оваа љубов кон уметноста е заедничка со Обединетото Кралство, затоа британските уметници се добро презентирани во колекцијата на Музејот на современата уметност, Скопје.

Колекцијата е единствена и специфична, не само заради нејзиниот уметнички квалитет и вредност, туку и заради неограничената благородност на нивната репрезентативност. Следејќи ги настаните околу катастрофалниот земјотрес во 1963., повеќе од илјада уметници од над педесет земји - вклучувајќи ги и осумдесетмината од Велика Британија - подарија дела на жителите на Скопје, создавајќи една од значајните колекции на уметноста на 20. век.

Невозможно е да бидат прикажани сите дела од колекцијата, оттука оваа изложба на британската уметност се одбележува со издавањето на овој каталог, како своевиден раритет. Ние се надеваме дека оваа мала публикација ќе послужи како потсетник на трајното пријателство и вредностите споделени меѓу народите на нашите две земји, особено меѓу нашите уметници.

НВ Амбасадор Роберт Шатертон Диксон и Тереза Албор

8 јуни, 2005

The first friends we made when we moved to Skopje included a painter, a sculptor, and a museum curator. Through them, we have come to discover that Macedonia has one of the most diverse and prolific art communities in Europe. It is truly a pleasure to live in Skopje, where a day doesn't go by without a performance, an art opening, a book launch or a concert.

This love of art is shared with the United Kingdom, and British artists are well represented in the Museum of Contemporary Art's permanent collection.

The collection is unique and special, not only because of the quality and value of the art, but also because of the outpouring of generosity it represents. Following the devastating earthquake of 1963, over a thousand artists from more than 50 countries - including over 80 from the United Kingdom - donated work to the people of Skopje, creating an important collection of 20th century art.

It is not possible for all of the work in the collection to be on display, and special exhibitions of the British art, such as the one which marks the launch of this book, are rare. We hope this small book will serve as a reminder of the enduring friendship and values shared between the people of our two countries and, in particular, our artists.

HM Ambassador Robert Chatterton Dickson and Teresa Albor

8 June, 2005

ЗА БРИТАНСКАТА КОЛЕКЦИЈА ВО МСУ, СКОПЈЕ

Оваа изложба има повеќе репрезентативен карактер, па сепак преку една ваква селекција на дела добиени како донација, е направен обид да се извлечат моменти од ликовните појави во уметноста на Британскиот остров после 45-та, кои се вклопуваат со општо прифатените и актуелни практики на европскиот и американскиот континент. Најмногубројни се авторите кои се врзани за случувањата на уметничката сцена во шеесеттите години на минатиот век, во рамките на класичните медиуми (сликарство, цртеж, графика и скулптура).

Фигуративното сликарство, што ги следи и преобразува рефлексииите на одамна конституираната историја на раната Модерна (во овој случај на импресионизмот, односно експресионизмот) е практикувано од страна на Доналд Бејн, Маршал Дамбар и Доналд Пас. Најстариот експонат на изложбата е сликата на Бејн *Индустриска музика*, настаната во 1946. Тој е еден од оние шкотски автори за кои колоритот и светлоста на јужните предели се примарни, што е резултат на неговите престои во Франција, каде што ги апсорбира искуствата на Сезан, Ван Гог и Гоген. Оттаму е и неговата предодреденост за сликање на пејзажи, мртва природа, актови или портрети. Циклусот во кој се обработуваат урбани индустриски теми е произлезен од неговата намера да го пронајде каналот на принципот на уметноста и убавината низ историјата на Шкотска од романтизмот до Индустриската револуција, која длабоко навлегува во сликарската сегашност. Интимизмот во редуцирано решената композиција на сликата *Мртва природа* од 1964. на Дамбар, со нестандартно големи димензии, е неговата стилско-мотивска ориентација. На дводимензионално третираната, во неколку тонови, површина тој со само два елемента (на едниот крај отворено шише, а на другиот тапа) го назначува мотивот, алудирајќи на поводот на настанување на сликата која е подарена на МСУ, Скопје, а во чест на сеќавањето на партизанската лекарка Стефанија Париќ (нотирано во сигнатурата на самото платно и на аплицираната металната плочка на рамката). За разлика од претходните двајца, Пас поагресивно пристапува во употребата на јазични системи кои се потпираат на експресионистичката логика во димензионирањето на претставата и во нејзината колористичка експликација. Алегоричката на настанот резултира од надреалната атмосфера предизвикана од движењето на белите вознемирени гулаби што ја опседнуваат распнатата човечка фигура, која главно се распознава по грчот на отворената уста.

Поп-артот се јавува повеќе како реакција на тогаш доминатните апстрактни тенденции во Британија. Во колекцијата на Музејот е одразен во неколкуте остварувања, кои повеќе или помалку се допираат до ова движење, до контекстот на актуелното време, до оној сегмент на оваа популарна уметност во кој се битни парадоксите и загатките во играта на симболите со диферентни степени на значења. Ваквите одредници се својствени за Дејвид Хокни, Питер Филипс, Џек Јетс и Агата Сорел. Според времето на настанувањето, како и според идејно формалниот пристап и одбраното сиче што ги применуваат Боб Чаплин и Џим Кеив, тие може да се разгледуваат во рамките на постпопартот. Хокни тежнее кон мошне едноставни композиции со мотиви врзани за убавите луѓе, за егзотичните пејзажи, за случките од неговиот интимен свет, поретко за пропагандата, карактеристики што воглавно се инкорпорирани во цртежот и графиката што се наоѓаат во нашата збирка. Сливовитоста и шармот на неговите претстави се произлезени од внесувањето на фрагменти од бајките, инсистирањето на една префинета романтичност, како и љубовта кон детскиот цртеж неговата уметност ја прават повеќе графичка, често илустративна. Иконографијата на Филипс е сосема различна од Хокниевата, поблиска е до американската варијанта на попартистичката семантика која се користеше како коментар на придобивките на средствата за масовна комуникација - кај него како коментар на свеста за машините. Преку интензитетот на основните бои и дискретното реалистичко (фотографско) транскрибирање и спротивставување на симболите тој алудира на современи фетиши, кои во оваа графика се иницирани со расфрлени автомобилски делови. Јетс е припадник на постарата генерација сликари и графичари, но активен е и во

доменот на илустрирањето на книги. Монотипијата *Во соба*, 1968. на експлицитен начин ги открива неговата опседнатост со амбиенти што се исполнети со љубов и еротика, паралелно со производите кои се конзумираат секојдневно. Сорел се насочува кон ликовно шифрирање на дијаграмски констелации со намера да го одбегне течниот израз, а на случувањата да им даде димензија на расфрлени дискретни идеограми, доближувајќи се до бранот на фигуративниот поп-арт. Презентираната графика *Пресуда* е дел од донираната мапата на Музејот (со 11 примероци), која како целина докрај ја конструира приказната. Чаплин како фотограф и графичар е повеќе заинтересиран да ги одбележи контрастите на пејзажот што се јавуваат при временските промени, но во презентираниот отисок го поврзуваме со оваа уметничка појава само поради прикажаниот банален настан и поради начинот на колористичките интервенции врз фотографската предлошка. Во еден потипичен попартистички манир, со стриповско редување на кадри (на маскирани лица или женски актови) како одрази на огледалото, Кеив својот став го фокусира врз хармонијата на природата чија позиција станува ирелевантна во односите со "технолошкиот век".

Помногубројни се делата во кои се одразени апстрактните тенденции типични за педесеттите и за шеесеттите и тоа лирските, енформелните, геометриските или оп-артистичките. Апстрактно-лирското сликарство, сликарството на гестот, знакот или на материјата ги практикуваат повеќемината од застапените уметници кои во сопствените комбинации го означуваат референтниот мотив како инспирација, притоа сметајќи на индивидуалниот избор на знаковните интервенции кои се во улога на пренесувачи на внатрешната содржина: Хари Озеј, Рут Франкен, Кенет Куц Смит, Виктор Антон, Колин Сакстон, Нејл Морисон, Џенифер Диксон. Првиот од нив, Озеј со намера да ја елиминира содржината, да ги одбегне строгите облици во чинот на "компонирање", тој со акцијата ја потиснува контемплацијата, напоредно гестиката ја спротивставува на калиграфијата. Наспроти него, во истата техника, Франкен слика едноставни, релативно грубо обликувани црни траги кои сепак во овој гваш се конкретизираат во глетка што буди асоцијација на дискретен контакт на две човечки глави. Делото е всушност едно од серијата во која таа својата уметничка стратегија ја води кон интимното реагирање на доживувањата во Шпанија, каде што се фасцинира од сликите на Гоја и од возбудливите случки врзани за коридите и тореадорите. Антон својот израз го гради на идеограми како видливи строго осмислени црни геометризирани форми на тонски изведената површина. Идејата е да ги пополни празнините во полето на свеста преку знаци чие дејствие повеќе се концентрира на откривање на отворите кон внатрешното со цел да се "побегне" од надворешниот простор (иницирано во самиот наслов *Две окна* од 1958). Сличен пристап има и Куц Смит. Неговите архитектурални циновски знаци го освојуваат непрегледниот простор на сликата *Слектар*, 1963, настојувајќи да се затвори пораката токму преку нив. Користејќи изобилство на разновидни испреплетени широки потези, што го исполнуваат целото платно, Диксон навидум ја декомпонира урбаната глетка (*Мирен град*, 1964), чија визуелна возбудливост е предизвикана и од јакиот колорит. Кон апстрактниот пејзажизам се допира Морисон со постапката во која е нагласена вредноста на потегот на четката, создавајќи спонтани колористички записи кои се извлечени од пиктуралноста на сликарската материја. Имагинацијата на гестот е својствена за Сакстон кој се обидува да предизвика меѓузависност на знаците ослободени од вообичаените форми преку нивно прегрупирање и втопување во мошне сензуална целина (*Паднат див*, 1964). За сликарството на материјата се врзуваат Денис Бовен и Јоел Шварц. Во нашата збирка се наоѓаат пет цртежи и слики на Бовен, преку кои само е назначено творештвото од 1951. до 1993.. Неговите ташистички манири се својствени за педесеттите, додека во шеесеттите инсистира повеќе на апстрактниот пејзажизам, на материјалноста на бојата како и на монохромноста присутно на делото *Бронзена бариера*, 1965. Една од повозбудливите слики на изложбата е онаа на Шварц. На неа може слободно да се согледа историската формализација на енформелното во контекст на одбраната тема (*После победата*) и концентрацијата на случката врз "реалниот" податок, создаден преку релјефно третираниот нетрадиционален материјал. Овој ефект е допол-

нет со колористичка интервенција која истовремено преку сјајот на боите ја ублажува бруталноста на структурата.

Во графичкиот медиум блиска поетика користат Хауард Хочкин и Виктор Пасмор, иако нивните отисоци имаат временска дистанца од две децении, па оттаму тие повеќе се произлезени од одредени трендови на уметноста на осумдесеттите (на пример новата слика кај Хочкин). Иако Хочкин својата кариера ја започнува во шеесеттите, меѓународната репутација ја стекнува после самостојниот настап на Биеналето во Венеција во 1984., кога се прикажува како сликар, а веќе следната година е презентираан како графичар на неговата голема изложба во Тејт галеријата во Лондон. Како податок е интересен од причина што тој при процесот на отиснувањето, ги следи правилата на сликањето, иако според неговото мислење тоа се фундаментално различни медиуми. Експресијата во предизвикувањето на визиите преку моќните апстрактни односи, произлегува од пиктуралениот јазик, при што е битно контролираното тонирање, кое понекогаш резултира и со монохромни верзии, својствено и за отисокот во наша сопственост. Тој најчесто инсистира на колористичка интервенција врз рамката, која во сликите е истовремено физички конструктивен дел и дел од композицијата, додека во графиката таа е насликана со цел да го "врами" круциалниот факт. Апстрактната уметност на Пасмор, особено на неговите пластични структури според британската критика претставува еден од највозбудливите и драматични настани во уметноста после војната која се свртува кон духовната клима на конструктивистите, кон студената оптика на геометризираниите облици. На изработката на своите релјефи им приоѓа со еден рафиниран вкус, со чувство за светлоста и просторот. Но, тој преминува и во лирско третирање на дводимезионално насликани форми, својствено на оваа графика од 1982.

Всушност, името на Пасмор е вовед во британската геометриска апстракција во која отстапувањето од нормите доведува до флексибилноста и моќта на формалната сугестија, а дел од овие претставници како Брајан Рајс, Питер Хобс, Бриџит Рајли и Ален Ричард се соодветно претставени на изложбата. Во логиката на геометризмот доследно се вклопува Рајс којшто во своите слики не го одбегнува архаичното начело на симболот, иако во ова дело се избегнати буквалните, директни конотации. Активното сложување на боите помеѓу формалните профили, кои се идентични или линеарно раздвоени, претставуваат сегменти преку кои симултано се конкретизираат во динамично соединување. Хобс го преферира математичкиот принцип којшто се потпира на ефектите на јасни и прецизни решенија и на почитување на правилата на техничката постапка. Овој пристап го доведуваат до линеарно разграничување на еднобојните поршини (како во *Сина кутија бр. 1*, 1969) или до црно белата релација на математичките тела. Истакнувањето на безначајни епизоди што се темелат на остварувањето на стандарди на препознатливост на хроматско визуелните ефекти, а не врз референтните факти е типично за Рајли и Ричард. Интонацијата на говорот на Рајли не ја запоставува интегралната смисла во јазичните модели. Напротив, нејзината заложба е преку почитување на техничката изведба да се достигне степенот на асоцијација на движење со помош на сфери кои ја предизвикуваат вознемиреноста на околото при рецепцијата. Моториката на минијатурни геометриски форми, чија хармонија во просторната дистанца го следи преодот од пасивното кон активното движење е својствена за графиките на Ричард.

Единствениот објект на изложбата е на Кенет Роват, којшто интуитивно ѝ приоѓа на геометриската апстракција, ослободен од директните асоцијации, со универзални кодекси адаптирани на односот на црната и белата површина. Неговите концепти извираат од нео-пластичката апстракција, чија визуелна јасност е создадена од неколкуте релјефни елементи на ова дело како впечаток, но и како посебен систем.

Во концептот на апстрактната пластична модерна мисла работат скулпторите Роберт Адамс, Брајан Нил и Џес Ваткинс, кои особено се врзани за т.н "железна епоха", додека Менаше Кадишман (овде присутен со минијатурна макета изведена во гранит) преферира различни материјали. Адамс и Нил

тродимензионалните остварувања ги базираат на конструкции, додека Ваткинс во парковската скулптура (во дворот на МСУ, Скопје) инсистира на цилиндрична форма на која интервенира со збиени релјефни структури. За ова монументално дело *Човечка борба*, 1967. тој доби сребрена плакета во 1968, за најдобро остварување. Главна опсесија на Нил е металот за којшто тврди дека го користи како најбрз начин за реализација на идеите, но и од одредени идеолошки поводи. На неговите скулптури им е потребен поголем простор при нивната експанзија, како и чиста светлина. Тие се конструираат од готови индустриски обработени парчиња, кои се компонирани по принципот на асамблажи, со карактеристично внесена енергија која ги соединува диспарантните форми во простор и движење како единствена глетка. На оваа скулптура употребува само неколку неидентични заоблени форми кои се во континуитет со едно неправилно линеарно продолжение. Адамс врши балансирање на празнините помеѓу неколку статични вертикали и една кривина, повеќе како линеарни елементи со идеја дека овие форми што го обликуваат просторот го надокнадуваат изгубениот волумен, коишто всушност се основните елементи во доживувањето на оваа скулптура. Неговата префинетост и универзалност, чувството за едноставност и елеганција ја доведуваат скулптурата до лирскиот коментар и до максимумот на естетскиот израз. Кубистичката минималистичка ориентација Кадишман ја спроведува на една јасна чиста основа, со геометриска конфигурација на полни волумени (цилиндри, коцки...), меѓу кои инкорпорира парчиња од стакло или пластика. Поставувајќи ги овие огромни дела во природен амбиент тој го поттикнува духот на митски места, токму преку тензијата што се создава со перцепцијата.

Иако концептот на изложбата е концентриран на мошне редуциран сегмент од колекцијата на Музејот, сепак тој открива и одредена компактна значајна слика за британската уметност. Таа истовремено е добра прилика да се соочиме со реалниот одраз на ликовните случувања и вредности во одреден период во оваа средина, да го почувствуваме духот на релевантните автори кои дејствуваа со изразита сериозност (посебно на оние кои се движеа во рамките на геометризмот и во насока на фигуративната наративност на поп-артот) на начин којшто го привлече вниманието на уметничката јавност во светот.

Марика Бочварова Плавеvsка

FOR THE BRITISH COLLECTION IN MoCA, SKOPJE

This exhibition has a somewhat representative character, yet such a selection of the works acquired as donations is an attempt to point to some aspects of the artistic ambiance of the British Island after 1945, proper to the generally adopted and actual practices on the European and American continent. However, most of the artists come from the art scene of the 1960s, engaged in the classic media (painting, drawing, graphics and sculpture).

The figurative painting that follows and remodels the reflections of the long ago constituted history of the early Modern Art (in this case the Impressionism, that is, Expressionism) is applied by Donald Bain, Marshall Dunbar and Donald Pass. The oldest artwork at this exhibition is the painting of Bain *Industrial Music*, made in 1946. He is one of the Scottish artists who considers the coloring and the light of the southern regions of primary significance, which is a result of his stays in France where he had absorbed the experiences of Cézanne, Van Gogh and Gauguin. This is the origin of his predisposition for painting landscapes, still lifes, nudes or portraits. The cycle that deals with urban industrial topics comes from his intention to find the channel of the principle of art and beauty through the history of Scotland, from the Romanticism to the Industrial Revolution, which is deeply contained in this painter's present. The intimism of the reduced composition organization in Dunbar's painting *Still Life* from 1964, with uncommonly huge dimensions, is his stylistic-motivational orientation. He marks the motif on the two-dimensional surface in only a few tones and with only two elements (an open bottle at the one and a cork at the other end), alluding to the occasion for which the painting was made. This painting was donated to the Museum of Contemporary Art, Skopje, honoring the memory of the partisan doctor Stefanija Paric (noted in the signature on the canvas and on the metal plate on the frame). Unlike the previous two artists, Pass has a more aggressive approach to the utterance of the vocabulary systems, supported by the expressionistic logic in dimensioning the representation and its coloristic explication. The allegory of the event proceeds from the surreal mood aroused by the motion of the upset white doves that obsess the crucified human figure, mainly recognized by the spasm of the open mouth. The Pop-art occurs as a reaction to the abstract tendencies dominant in Britain at the time. It is represented in the Museum collection with several artworks, which more or less approach this movement, to the extent of the context of the actual time, to the extent where the paradoxes and the riddles of this game with the symbols of different meaning degrees are significant for this popular art. These references are typical for David Hockney, Peter Phillips, Jack Yates and Agatha Sorel. According to the time of their origination and according to the conceptual-formal approach and the chosen story line applied by Bob Chaplin and Jim Cave, they can be analyzed within the post - pop-art. Hockney inclines towards very simple compositions with motifs related to beautiful people, to exotic landscapes, to the events of his intimate world, seldomly to the propaganda, features predominantly incorporated in the drawing and the graphic print that are part of our collection. The picturesqueness and the charm in his representations are a result of the incorporation of fairy tale elements and his insisting on a refined romantic feeling, as well as his love for the children drawings, which make his art pretty graphical, often illustrative. The iconography of Phillips is completely different from Hockney's, approaching closer to the American version of the pop-art semantics that was used as comment on the advantages of the means of mass communication - in his case, as a comment on the awareness of the machines. By applying the intensity of the basic colors and the discrete realistic (photographic) transcriptions and confrontations of the symbols, he alludes on the contemporary fetishes, that are in this graphic print implied by the scattered car parts. Yates belongs to the older generation of painters and graphic artists, but he was also active in the field of illustrating books. His monotype *In the Room*, 1968, in an explicit way reveals his obsession with ambiance that are filled with love and erotic, parallelly with the products meant for everyday use. Sorel is more inclined towards an artistic ciphering of diagram constellations meaning to avoid the liquid expression, while at the same time providing the events with a dimension of scattered discrete ideograms, approaching the wave of the figurative Pop-art. The exhibited graphic print *The Judge* is part of the donated map of the Museum (11 copies), which finalizes the construction of the story as a whole. As a photographer and as a graphic artist Chaplin is more interested in noting the contrasts of the landscape that occur when the weather changes, but in the exhibited print we can relate him to this artistic aspect only because of the banal event that is described and because of the way the coloristic interventions were applied on the photographic background. In a more typical pop-art manner which includes a comic-like stripping of frames (of masked faces or female nudes) shown as reflections in the mirror, Cave focuses his attitude on the harmony of nature whose position becomes irrelevant in the relationships with the "technological age".

There is, however, a larger number of artworks showing abstract tendencies, especially those typical for the 1950s and 1960s: the lyrical, informal, geometric and op-art ones. The abstract-lyrical painting, the painting of the gesture, the sign or the material are employed by most of the presented artists who, with their individual combinations, designate the referential motif as an inspiration, at the same time counting on the individual selection of the sign interventions that bear the role of carriers of the inner contents: Harry Ousey, Ruth Francken, Kenneth Coutts Smith, Victor Anton, Colin Saxton, Neil Murison, Jennifer Dickson. The first one, Ousey, tends to eliminate the contents and to avoid the rigid shapes in the act of "composing", suppressing the contemplation with action, and at the same time confronting the gesture to calligraphy. Unlike him, yet in the same technique, Francken paints simple, relatively roughly shaped black traces that in this gouache eventually materialize into a view that associates of a discrete contact of two human heads. The work is, actually, one of the series that in its artistic strategy leads towards an intimate reaction to the experiences of Spain, where he was fascinated by the paintings of Goya and the exciting events related to the corridas and toreadors. Anton is formulating his vocabulary upon ideograms as visibly strictly conceived black, geometrized forms of the toned surface. His idea is to fill in the blanks in the field of consciousness with signs whose effect is concentrated on revealing the apertures towards the inside in order to "escape" the outside (implied in the title itself *Two Panes*, 1958) Coutts Smith has a similar approach. His gigantic architectural signs conquer the immense space of the painting *Spectrum*, 1963, tending to conclude the message through them exactly. Dickson applies a plentiful of various inter-crossed wide strokes that fill the entire format, thus only apparently decomposing the urban view (*A Peaceful Town*, 1964), whose visual thrill is incited by the intense coloring. The abstract landscape is also approached by Murison with his procedure that points the value of the brush stroke, developing spontaneous coloristic notes drawn from the picturesqueness of the painting material. The imagination of the gesture is typical for Saxton who tries to challenge the inter-dependence of the signs released of the unusual forms by way of regrouping and melting into a quite sensual whole (*Fallen Giant*, 1964). The painting of the material is also related to the names of Denis Bowen and Joel Schwarz. Our collection includes five drawings and paintings by Bowen, which belong to the works created from 1951 to 1993. His tashistic manners are typical for the 1950s, while in the 1960s he insisted on the abstract landscape, the material feature of the color and the monochrome, as shown in *Bronze Barrier*, 1965. One of the most thrilling paintings shown here is the one by Schwarz. It openly reveals the historic formalization of the informal in the context of the chosen topic (*After the Victory*) and the concentration of the event upon the "real" fact, achieved through the untraditional material treated as a relief. This effect is supplemented by a coloristic intervention that softens the brutal structure with the glow of the colors.

Similar poetic is used in the graphic media by Howard Hodgkin and Victor Pasmore, although their prints have a temporal distance of two decades. Therefore, they are rather a product of different trends in the art of the 1980s (for example, the new painting of Hodgkin). Although Hodgkin started his career in the 1960s, he gained his international reputation after his solo exhibition at the Biennial in Venice in 1984, when he was presented as a painter, while the very next year he was presented as a graphic artists at his great exhibition in the Tate Gallery in London. This is an interesting fact, since in the process of printing he employs the rules of the painting medium, while in his personal opinion these two are fundamentally different media. The expression in challenging the visions through the mighty abstract relations proceed from a pictorial vocabulary, where the controlled toning is of utmost importance, which sometimes ends in monochrome versions, typical for the print owned by our Museum. He usually insists on a coloristic intervention on the frame, which is both physical and constructive part of the composition in his painting. In his graphic, however, it was painted in order to "frame" the crucial fact. According to the British critics, the abstract art of Pasmore, especially when referred to his plastic structures, is one of the most thrilling and dramatic events that had occurred in the art after the war, turning towards the spiritual disposition of the constructivists and the cold optic of geometrized forms. He approaches the creation of his reliefs with a refine taste, with a subtle feeling for the light and the space. But, he also switches to lyrical treatment of the two-dimensionally painted forms, typical for this graphic print made in 1982.

Actually, the name of Pasmore is an introduction to the British geometric abstraction where the overlooking of the norms results in the flexibility and the power of the formal suggestion, and some of the representative artists, like Brian Rice, Peter Hobbs, Bridget Riley and Allen Richard are accordingly presented at this exhibition. The logic of the geometrism is most authentically followed by Rice, who does not avoid the archaic rule of the symbol in his paintings, although in this artwork he avoids the literal, direct connotations. The active harmonization of the colors within the formal profiles, that are identical or linearly separated, are segments that are simultaneously con-

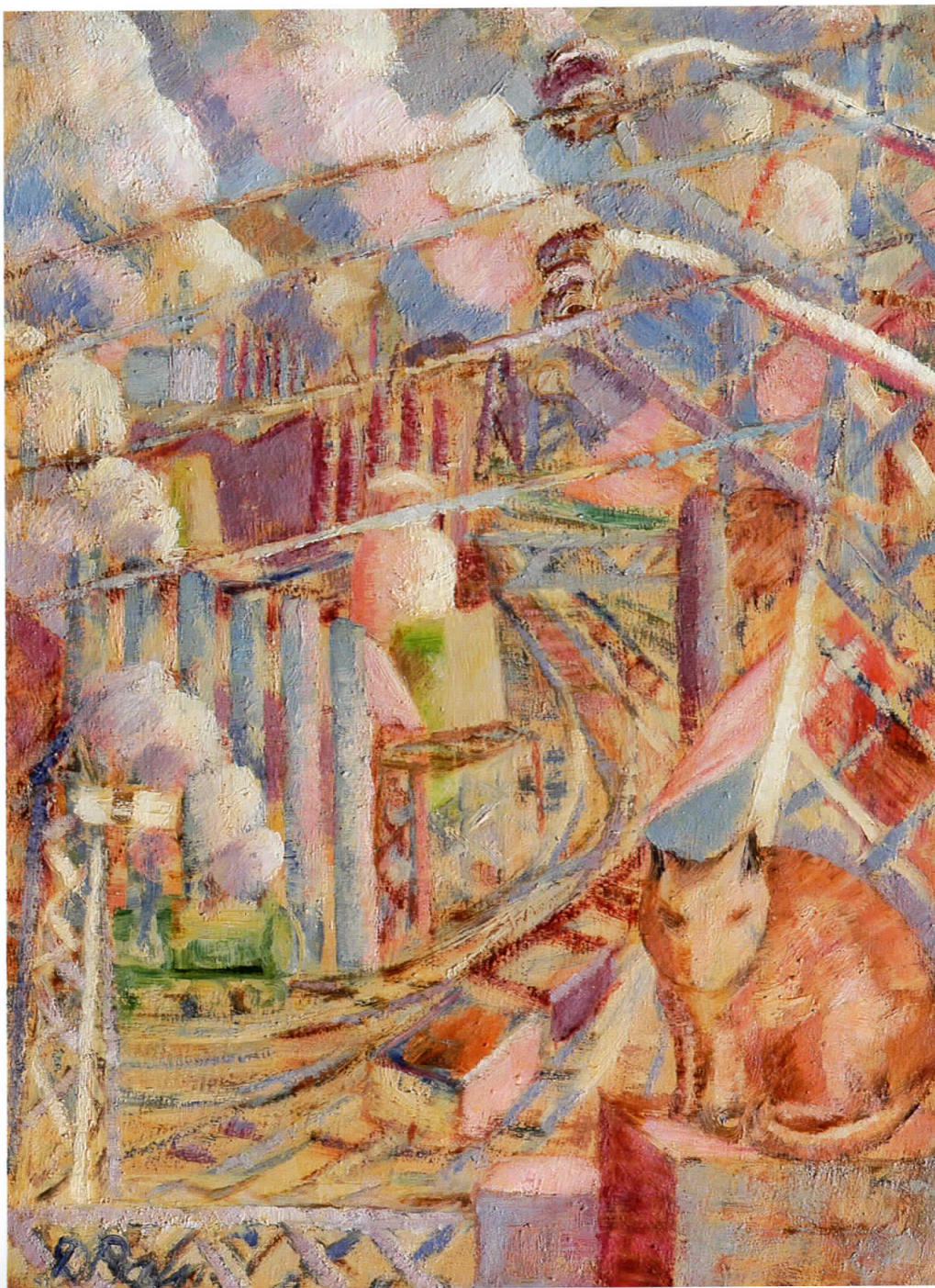
cretized into a dynamic union. Hobbs prefers the mathematical principle that relies upon the effects of clear and precise solutions and upon observing the rules of technical procedure. This approach takes him to a linear distinction of the monochrome areas (like in the *Blue Box No. 1*, 1969) or to a black and white relation of the mathematical bodies. The emphasis of the meaningless episodes rather based upon the utilization of the recognition standards of the chromatic visual effects than upon the referential facts are typical for Riley and Richard. The intonation of Riley's vocabulary does not neglect the integral meanings in her idiomatic models. On the contrary, her intention is to reach the level of association of the movements, through obeying the technical procedure, and by means of patterns that upset the eye in the process of perception. The motoric aspect of the miniature geometric forms, whose harmony in the spatial distance follows the shift from passive to active movement, is typical for the graphic prints of Richard.

The only object at this exhibition is the one made by Kenneth Rowat, who intuitively approaches the geometric abstraction, released of the direct associations, with universal codexes adapted to the relation between the black and white areas. His concepts come from the neo-plastic abstraction, whose visual clearness proceeds from the few relief elements in this artwork, applied both as an impression and as a particular system.

The concept of the abstract plastic modern concept is followed by the sculptors Robert Adams, Bryan Kneale and Jesse Watkins, who are particularly related to the so called "iron age", while Menashe Kadishman (presented with a miniature model made of granite) prefers different materials. Adams and Kneale base their three-dimensional artworks on constructions, while Watkins prefers the park sculpture (in the front yard of the Museum of Contemporary Art, Skopje), insisting on a cylindrical form treated with densely applied relief structures. For this monumental work, titled *The Human Struggle*, he was awarded the silver plaque in 1968. Kneale's major obsession is the metal and he states that he's been using it as the quickest way for completing his ideas, but also for some ideological reasons. His sculptures require large space for their expansion, as well as pure light. They are constructed of ready-made industrially processed pieces, composed according to the principle of assemblages, with a characteristically introduced energy that unites the disparate forms into space and motion as a unique view. In this sculpture he applies only a few different rounded forms that follow the continuity of an irregular linear extension. Adams is balancing the voids among several static verticals and one curve, like linear elements and with the idea that the forms that shape the space compensate for the lost volume. They are, actually, the basic elements for experiencing of this sculpture. His refined universality, his feeling for simplicity and elegance carry the sculpture to a lyrical comment and to the maximum of its esthetic expression. Kadishman shows his cubistic - minimalistic orientation as a clear and pure basis, with a geometric configuration of full volumes (cylinders, cubes...) where he incorporates pieces of glass or plastic. By setting these huge artworks in a natural ambient, he evokes the spirit of the mythical places through the very same tension aroused in the process of perception.

Although the concept of this exhibition is based upon a pretty reduced segment from the Museum collection, it, however, reveals a particular compact picture of the British art. It is, at the same time, a convenient occasion for us to face the real reflection of the artistic circumstances and values upon our environment in a particular period of time and feel the spirit of the relevant artists who worked with an extraordinary seriousness (especially the ones who worked in the domain of geometrism and the figurative narrativeness of the Pop-art) in a way that might draw the attention of the artistic public in the world.

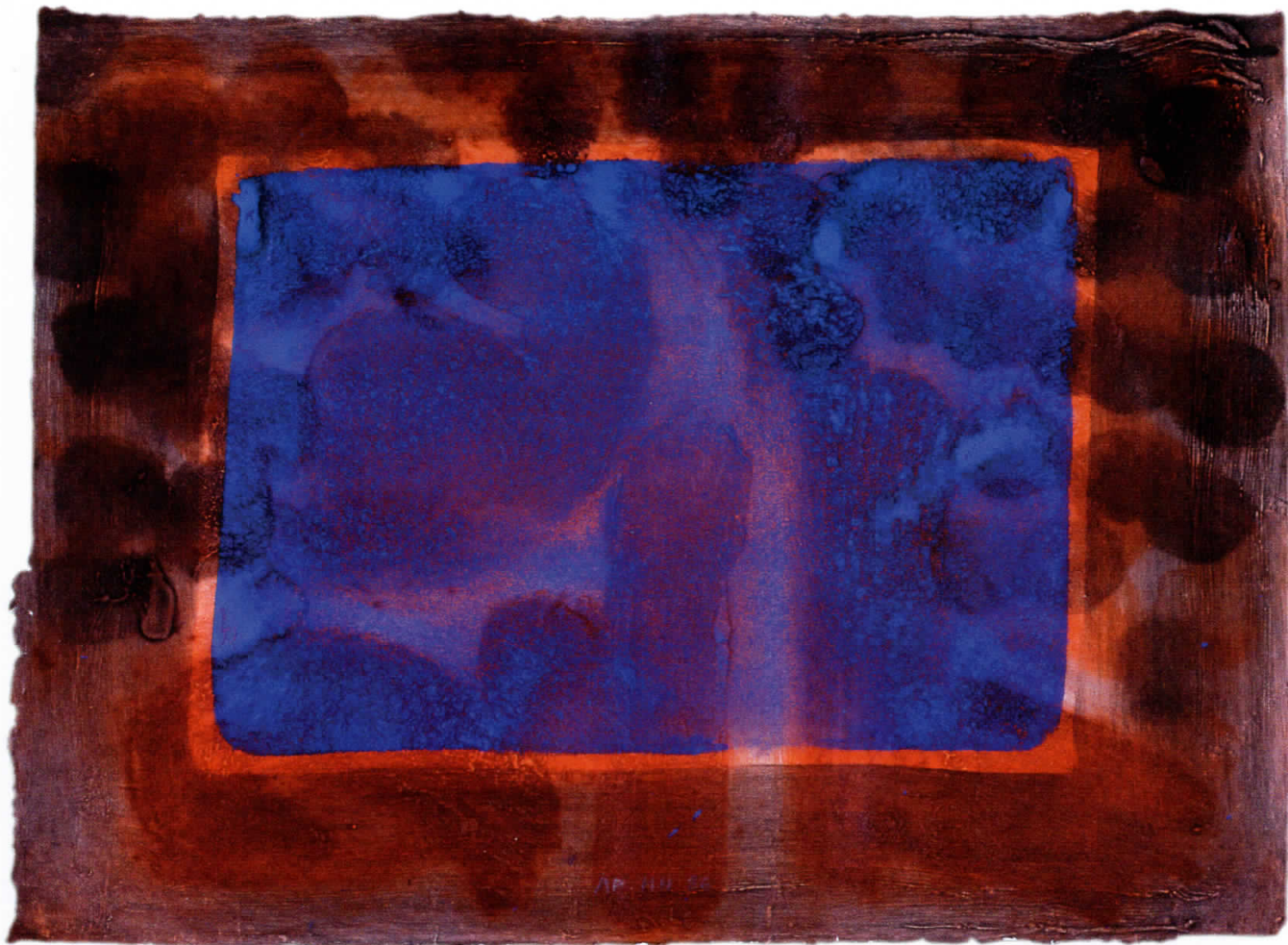
Marika Bocvarova Plavevska



Бејн Доналд / Bain, Donald (1904-1979), *Индустриска музика / Industrial Music*, 1946, масло на платно / oil on canvas, 100x73



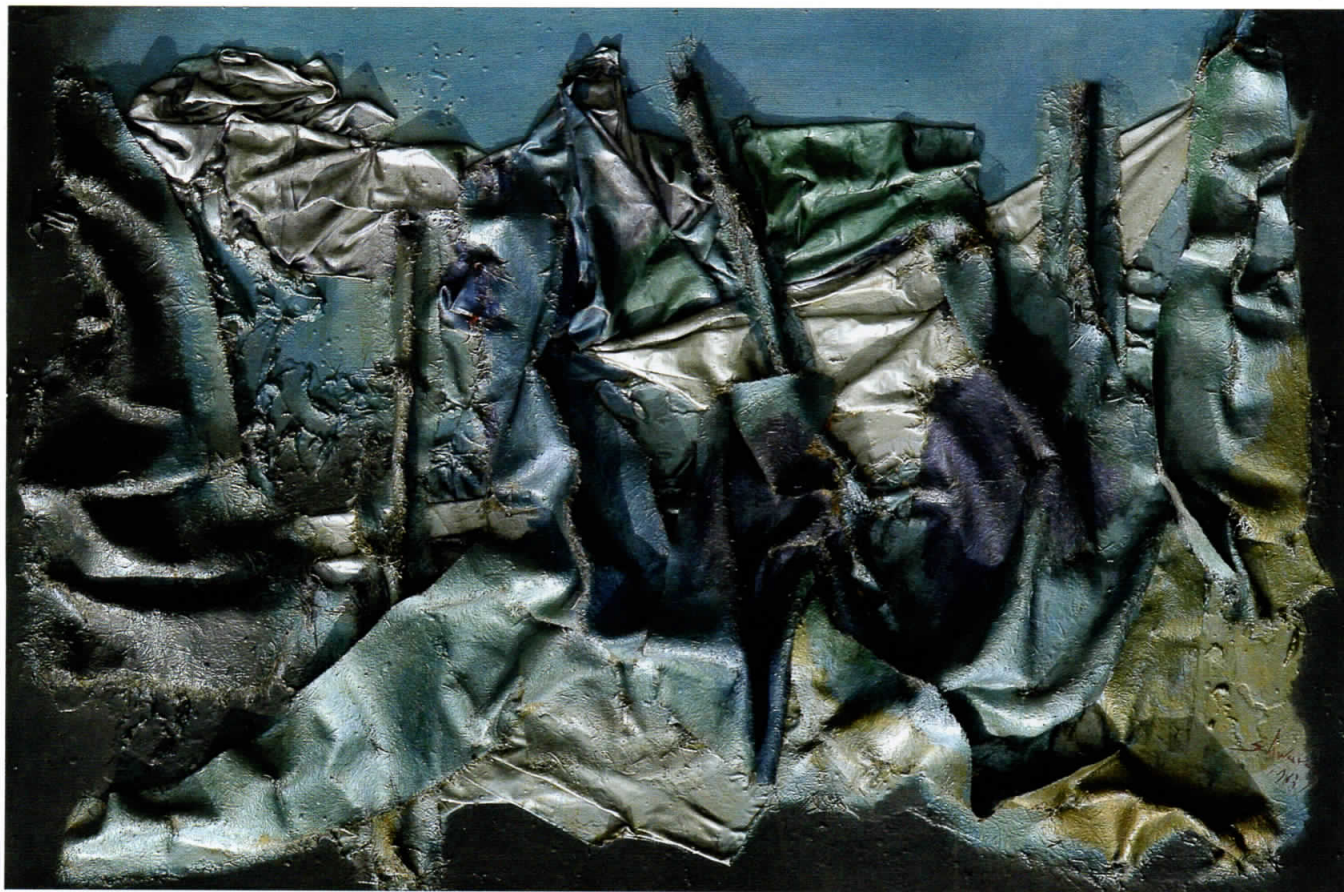
Бовен Денис / Bowen, Denis (1921), *Бронзена бариера / Bronze Barrier*, 1965, масло на платно / oil on canvas, 150x91



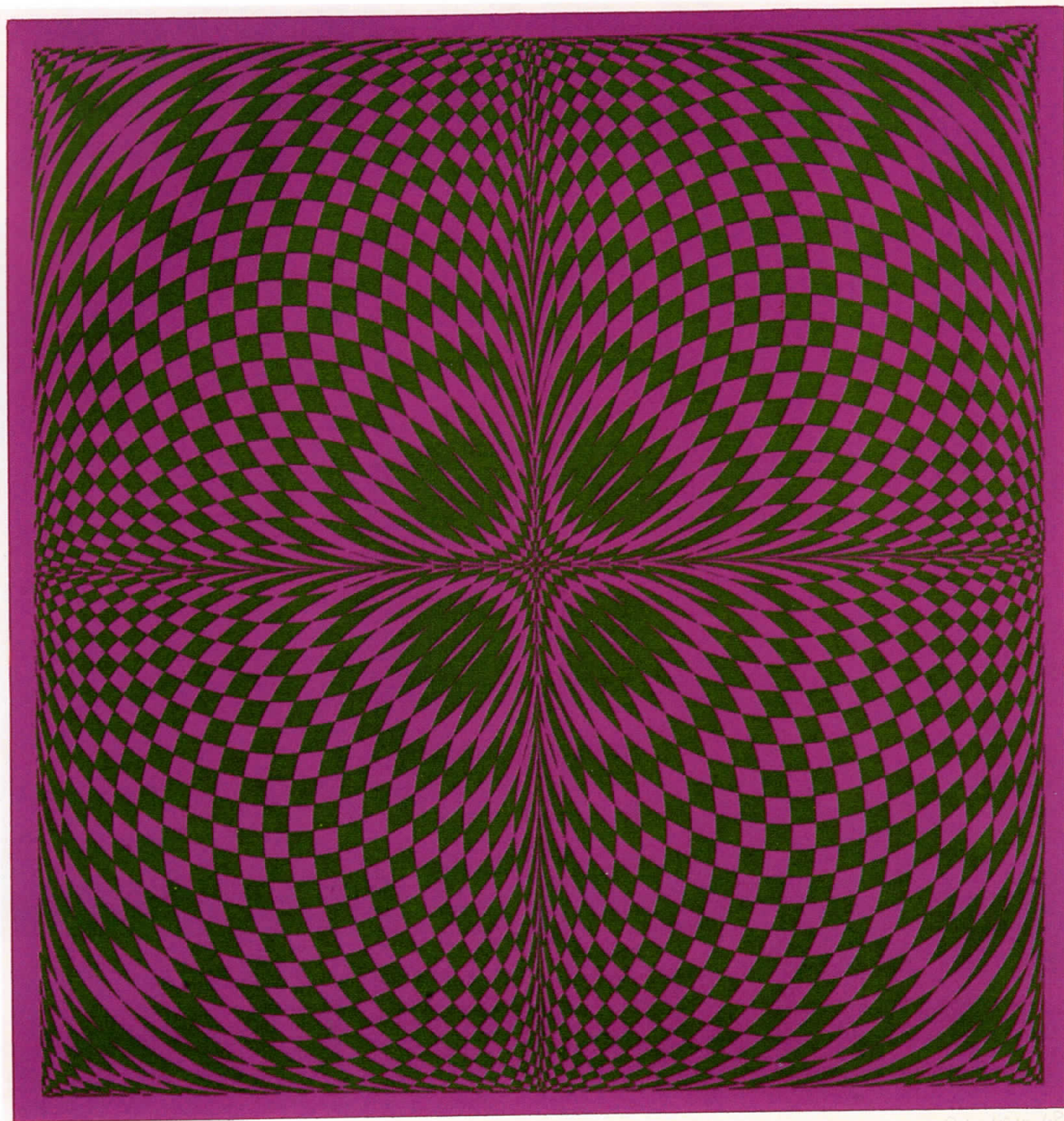
Хочкин Хауард / Hodgkin, Howard (1932), *Без наслов / Untitled*, 1986, бакропис во боја, о.а. / colour etching, a.p., 47,5x64,5



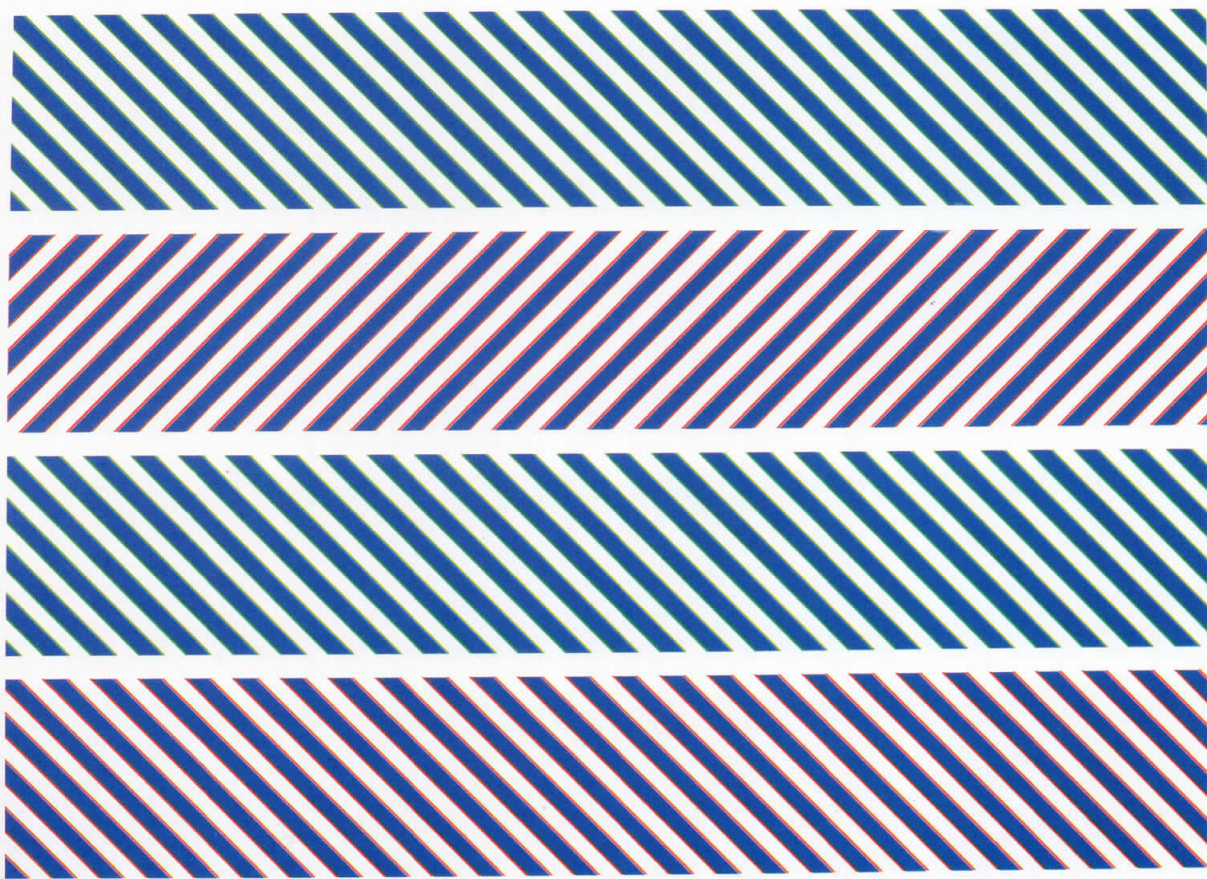
Сакстон Колин / Saxton, Colin (1927), Паднат див / *Fallen Giant*, 1964, масло на лесонит, oil on masonite, 122x213

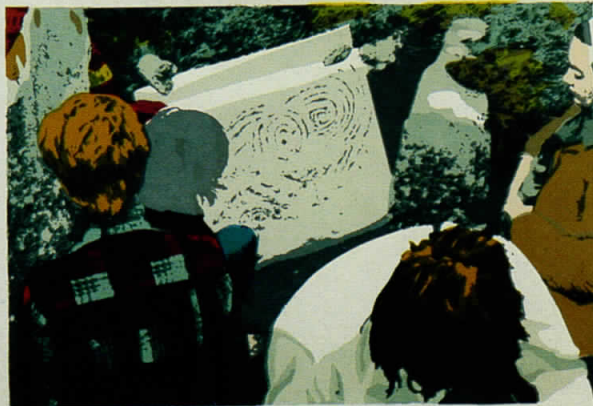


Шварц Јоел / Schwarz, Yoel (1935), *После победата* / *After the Victory*, 1963, комбинирана техника на лесонит / mixed media on masonite, 113X172



Ричард Аллен / Richard, Allen (1933), *Графика бр. 2 / Print No. 2*, 1968, сито-печат во боја, а.п. / colour silkscreen, a.p., 58,5x58,5





Four Events at Longherewe, Ireland. - Edinburgh Arts 76 (Pavial Messing, People Circle, Stone Rubbing, Apple Piece.).

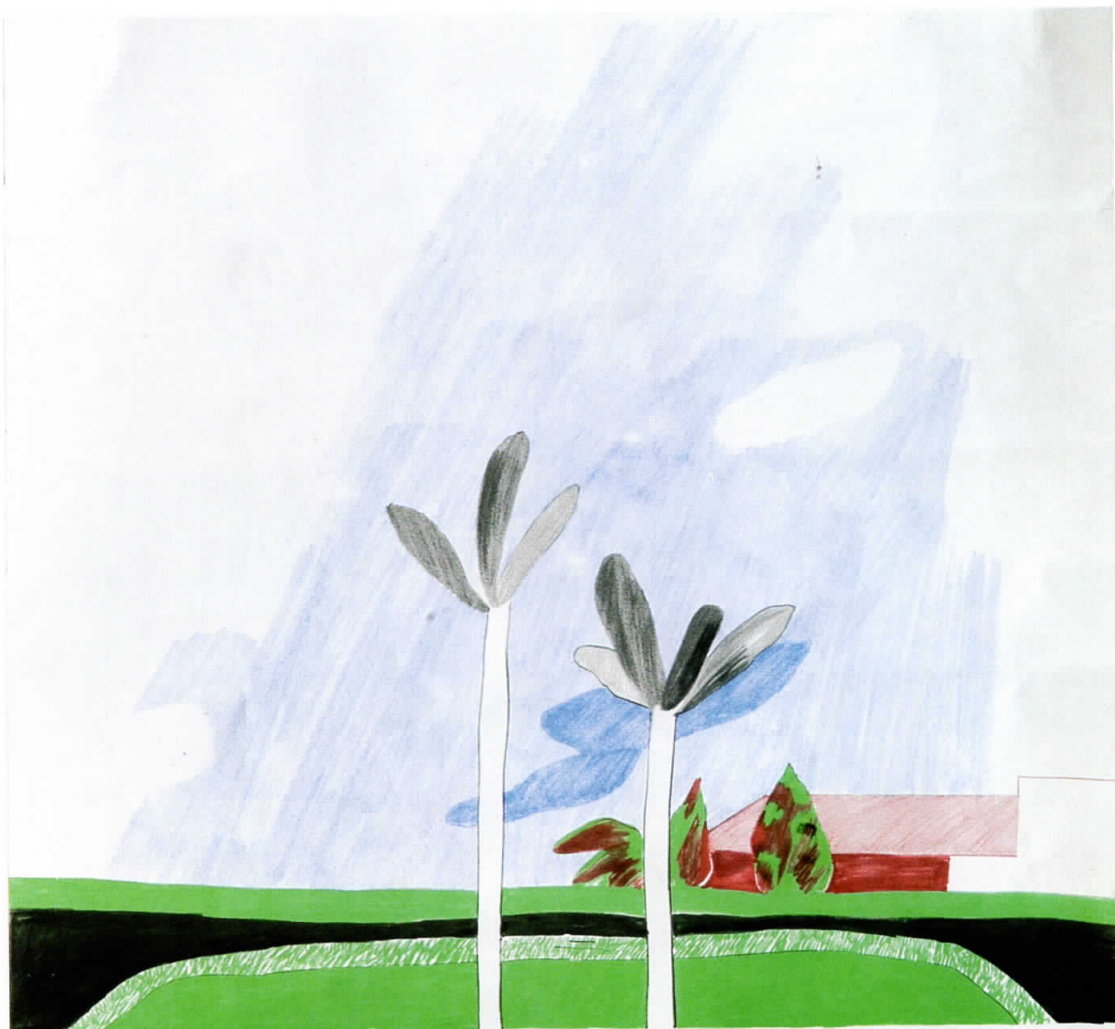
Bob Chaplin 1976



Јетс Цек / Yates, Jack (1923), Во собата / In the room, 1968, моноטיפија во боја / colour monotype, 52X40

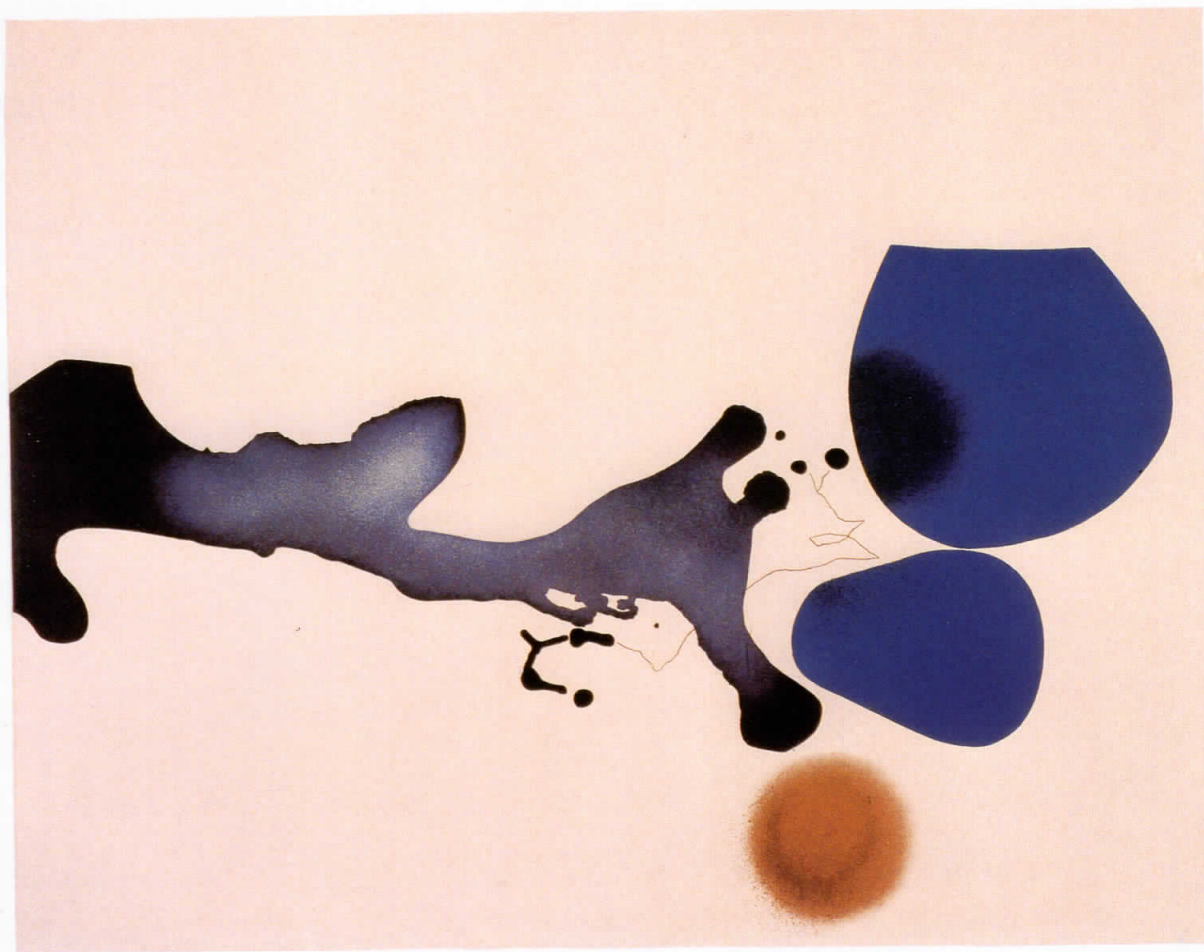


Филип Питер / Phillips, Peter (1939), Автомобилски делови / Car Parts, 1972, офсет / offset, 48/175, 74x106



David Laundy 66.

Хокни Дејвид / Hockney, David (1937), Пејзаж / Landscape, 1966, офсет / offset, 50x40



Пасмор Виктор / Pasmore, Victor (1908-1998), *Без наслов / Untitled*, 1982, сито-печат во боја / colour silkscreen, 16/90, 74,5x107,5

ADAMS ROBERT
AHMED ABDALLA MOHAMED
ALEXANDER JANE
AL-KAZI MUNIRA
ANTON VICTOR
AUBREY WILLIAMS
BAIN DONALD
BASILIO DORA
BEAUCHAMP CHARLES
BEAUCHAMP GEORGE
BENVENISTE PIP
BOSWELL JAMES
BOWEN DENIS
BRACAVAL
CAVE JIM
CHAPLIN BOB
CHAROUX JACK
CHOW YING WHA
COUTTS KENNETH SMITH
CULLEY DEREK
DALLAS BROWN NEIL
DAYKIN MICHAEL
DE GOEDE JULIEN MAXIMILIEN
DICKSON JENNIFER
DIKERSON JOHN
DOBSON SCOTT
DUNBAR MARSHALL
EWENS VAL
EXALL MICHAEL
FRANCKEN RUTH
FRY MINNE
GLYN DAVIS DAVID
GREAVES DERRICK
HOBBS PETER
HOCKNEY DAVID
HODGKIN HOWARD
HOLDEN CLIFF
JANEC
JENNINGS STUART
KADISHMAN MENASHE

KNEALE BRYAN
MARCHANT LEONARD
MARINKOV SAŠA
MARKSON HELENA
MASON ROBERT
McLAREN SALLY
METSON GRAHAM
MICHAELEDES MICHAEL ANTHONY
MICHAELEDES PINDAROS
MILFORD ELAINE
MURISON NEIL
NALE CZ HALIMA
OSCAR A.
OUSEY HARRY
PARVEZ AHMED
PASMORE VICTOR
PASS DONALD
PHILLIPS PETER
PINDER ALAN
PLUMB JOHN
PUIGEARVER D.A. RUMBOLD
RICE BRIAN
RICHARD ALLEN
RILEY BRIDGET
ROWAT KENNETH
SAXTON COLIN
SCHETTINI URLICO
SCHWARZ YOEL
SEIDLER DORIS
SHARP ANTHONY
SHIELS TONY
SKLOLD BIRGIT
SMITH ANDREW
SOREL AGATHA
TYSON JAN
WATKINS JESSE
WEARE SHANE
WILSON AVREY FRANCK
WOLSELY JOHN
YATES JACK



Данбар Маршал / Dunbar, Marshall (1918), Мртва природа / Still life, 1964, масло на лесонит / oil on masonite, 120x90

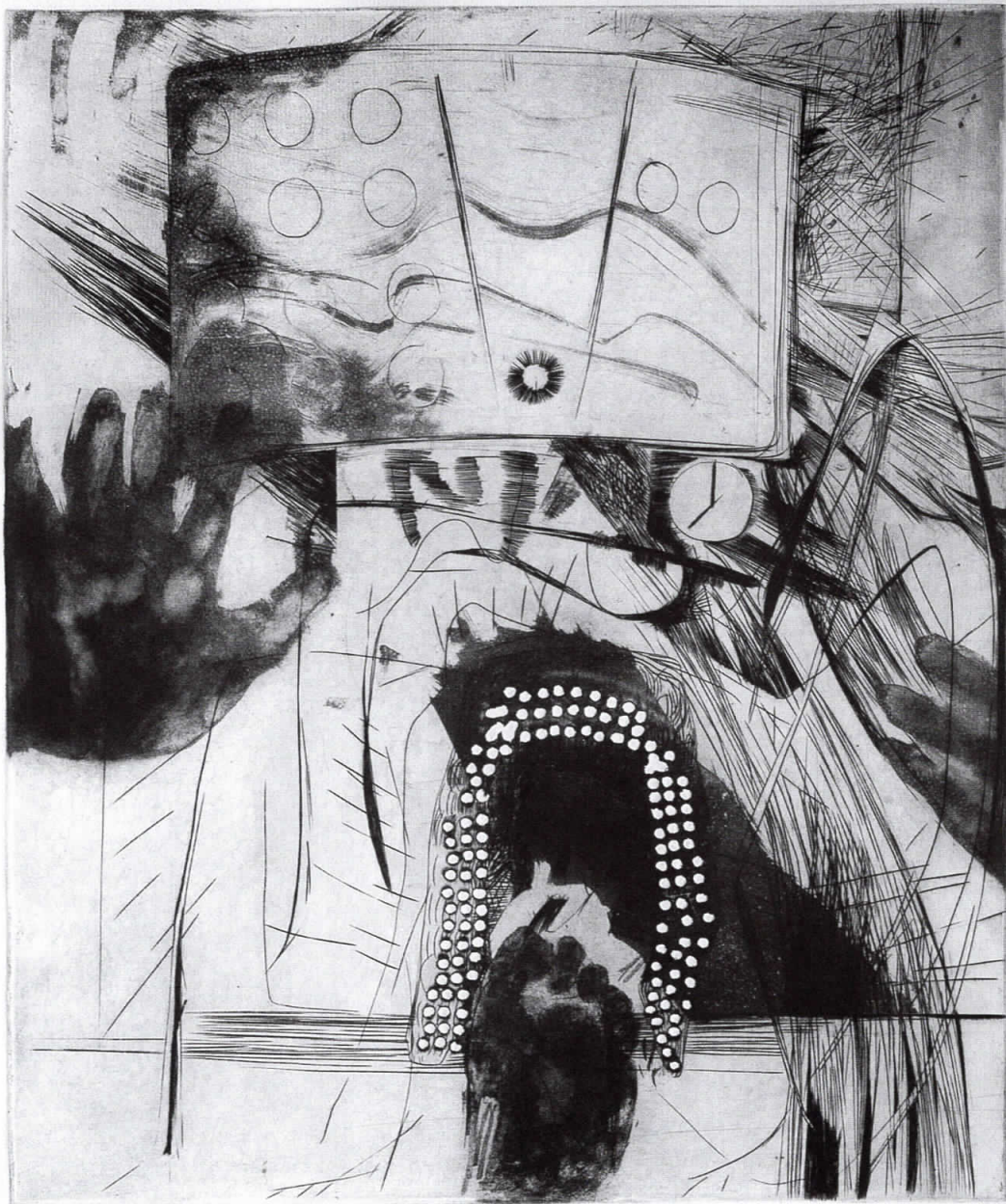


Пас Доналд / Pass, Donald (1930), Распнување на крст / Crucifixion, 1966, масло на платно / oil on canvas, 128X102

Хокни Дејвид / Hockney, David (1937), Портрет / Portrait, 1967, цртеж / drawing, 42,5x35



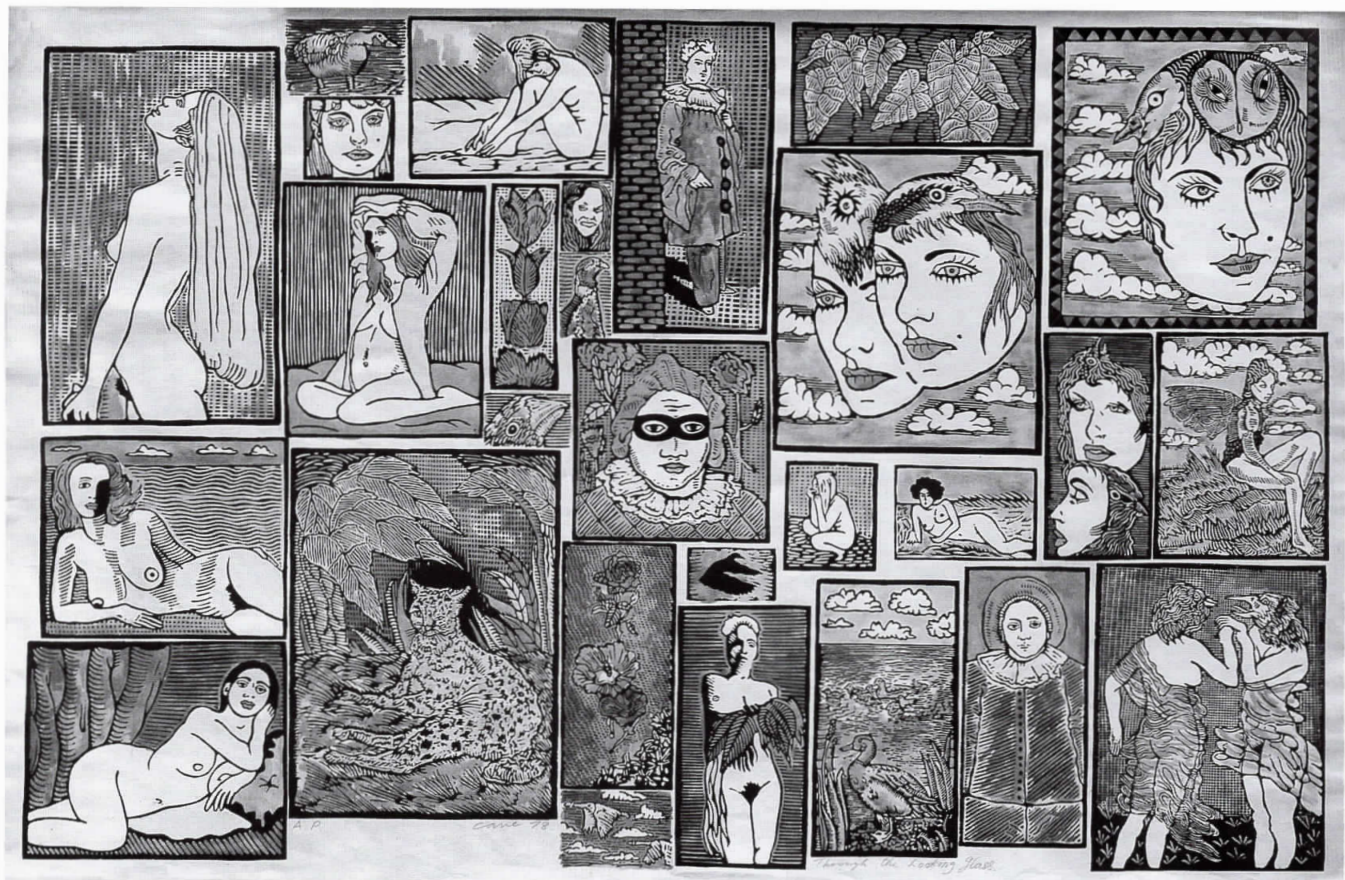
Peter still reading "Death in Venice"
on the Queen Elizabeth from New York
June 1967. G.H.



Artist's proof

The Judge

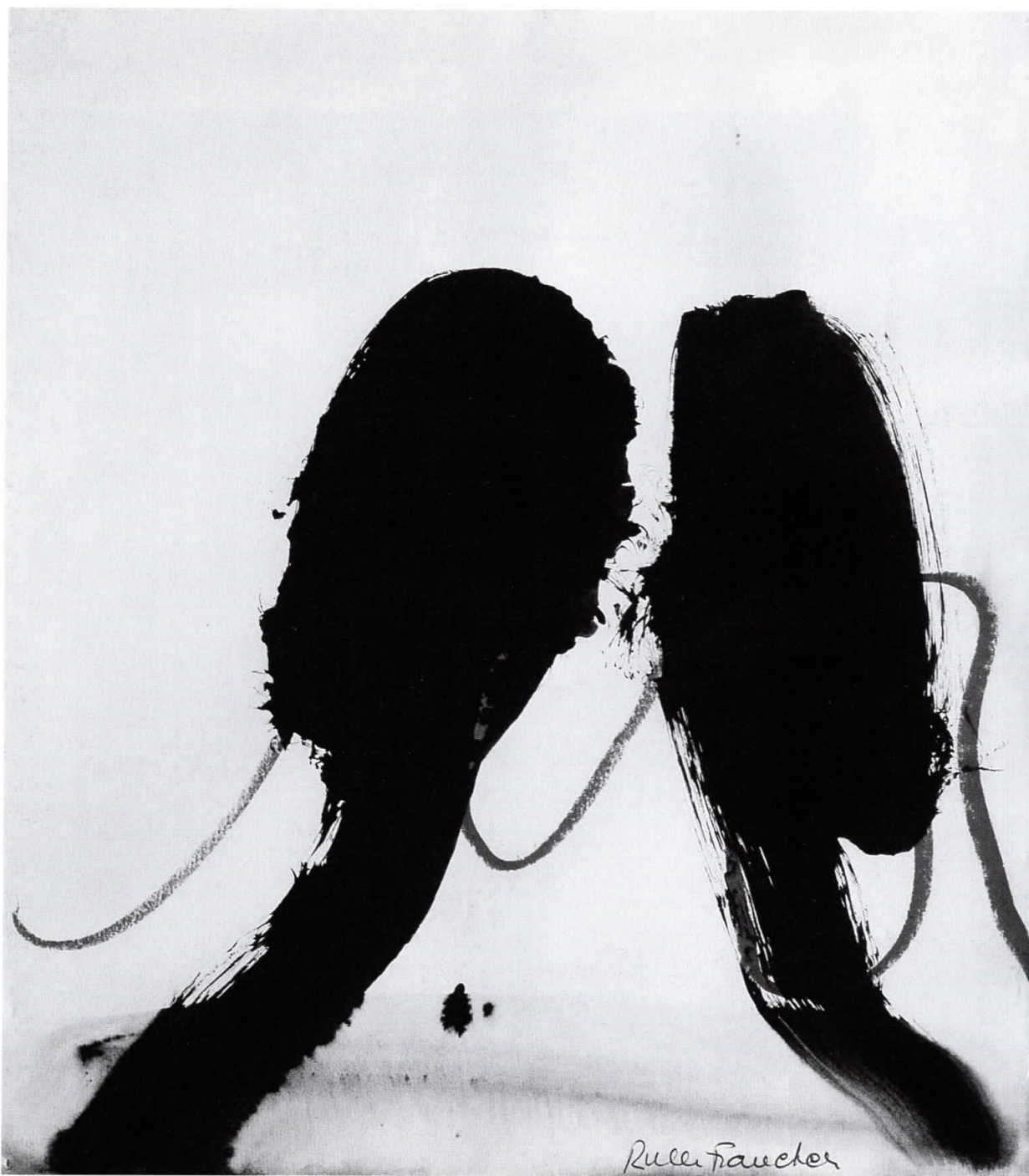
Agatha Sorel 1964



Кеив Цим / Save, Jim (1946), Низ огледало / Trough the Mirror, 1978, дрворез во боја, о.а. / colour woodcut, a.p., 66,5x101,5



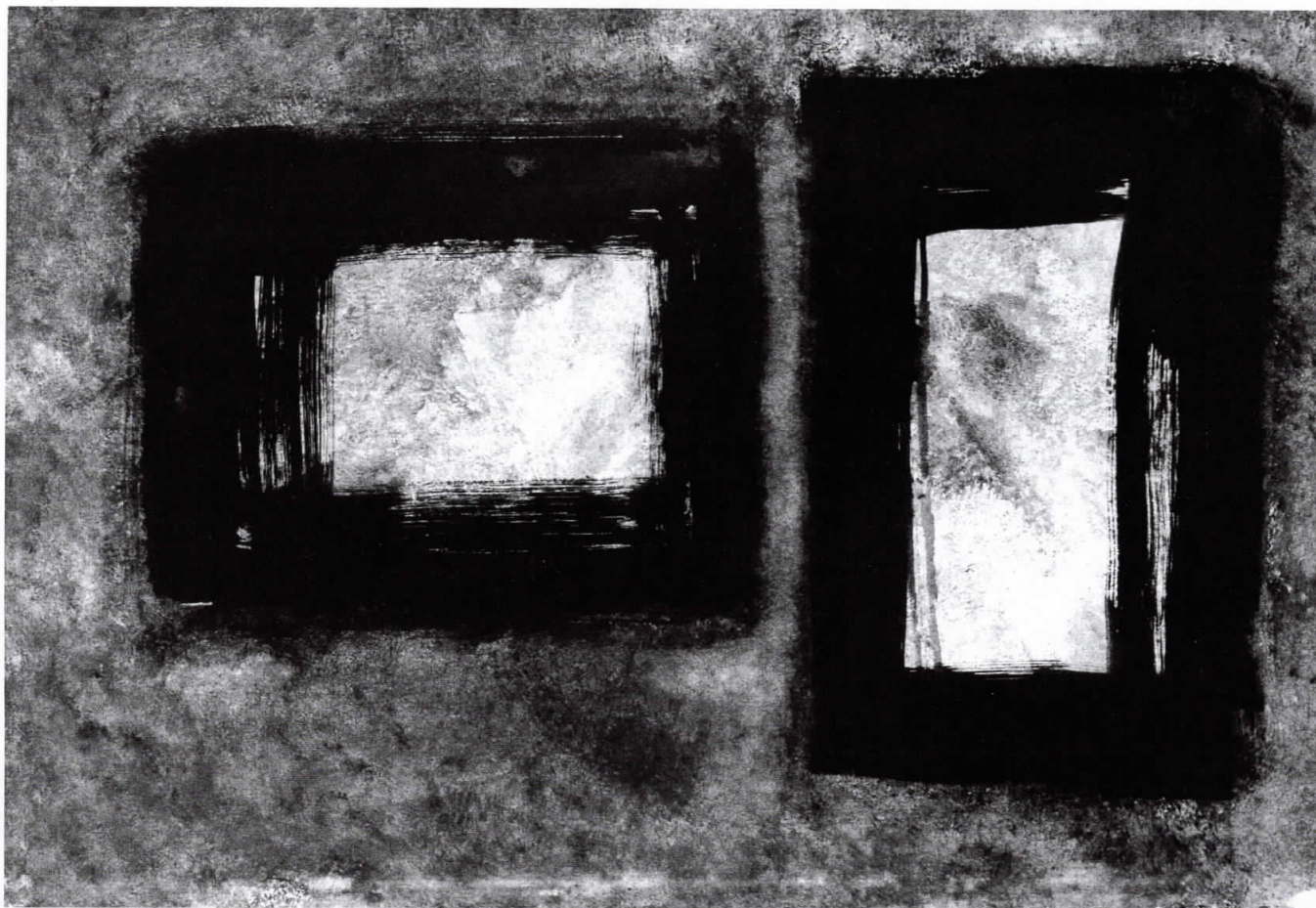
Озеј Хари / Ousey, Harry (1915-1985), *Композиција / Composition*, 1965, гваш на хартија / gouache on paper, 51x42



Франкен Рут / Francken, Ruth (1924), "Cala d'or", 1963, цртеж / drawing, 31,5x28



Куц Кенет Смит / Couts, Kenneth Smith (1929-1981), *Спектрум / Spectrum*, 1963, масло на платно / oil on canvas, 180x210



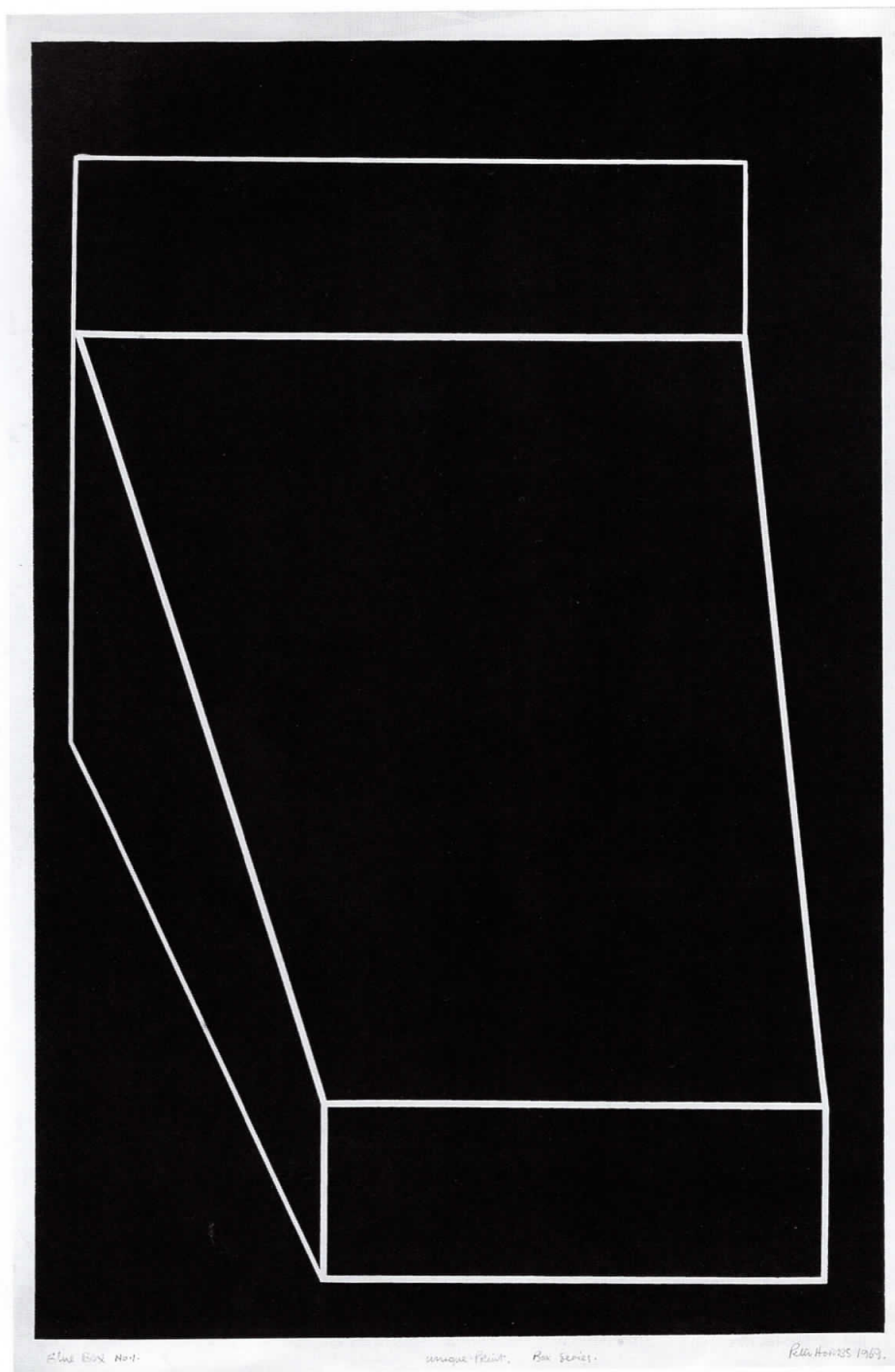
Антон Виктор / Anton, Victor (1909-2001), *Две окна / Two Panes*, 1958, гваш на хартија / gouache on paper, 38x56



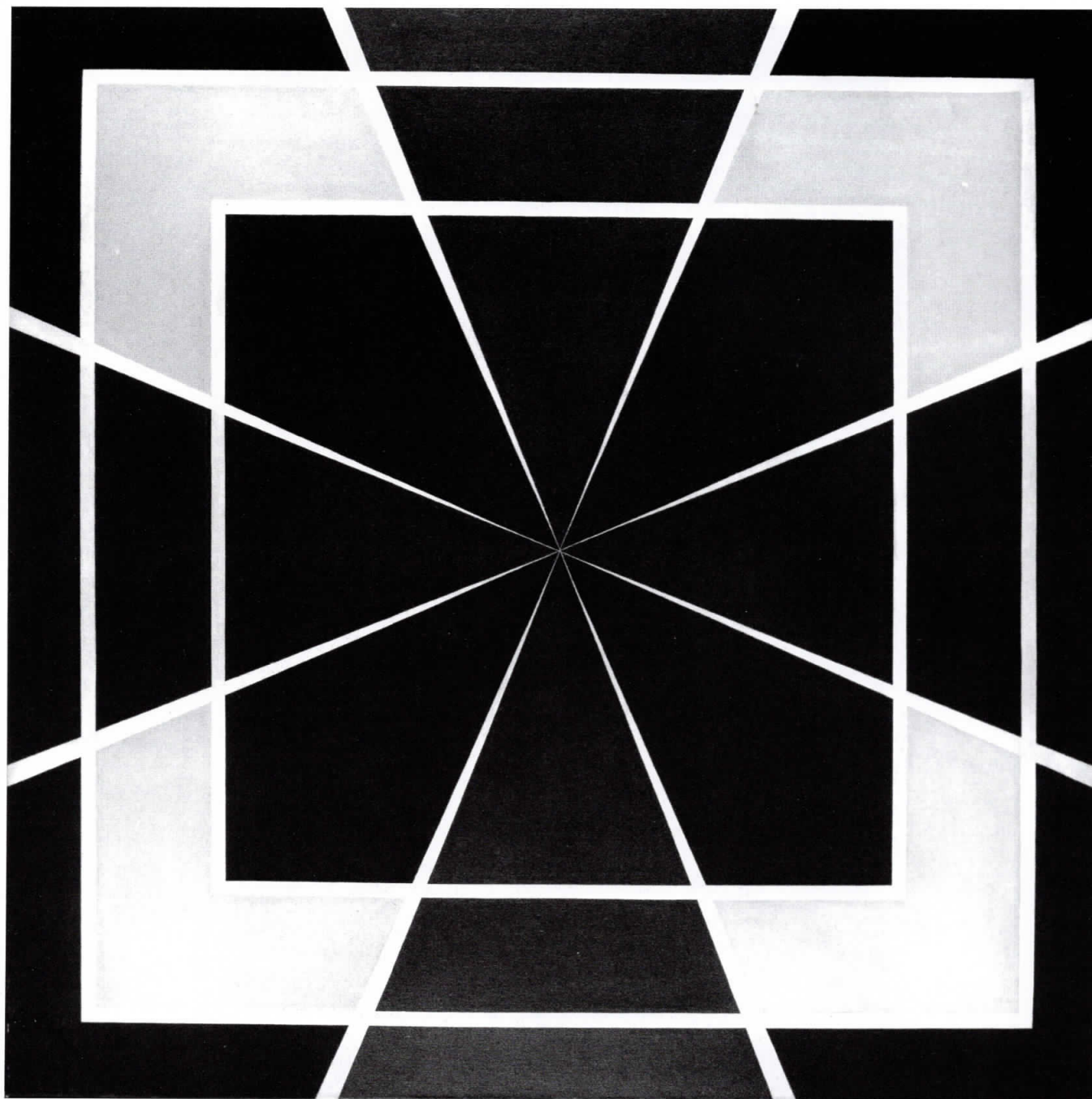
Морисон Нејл / Murison, Neil (1930), *Пејзаж / Landscape*, 1967, масло на платно / oil on canvas, 86X91,5



Диксон Џенифер / Dickson, Jennifer (1936), *Мирен град / A Peaceful Town*, 1964, масло на платно / oil on canvas, 91x121,5

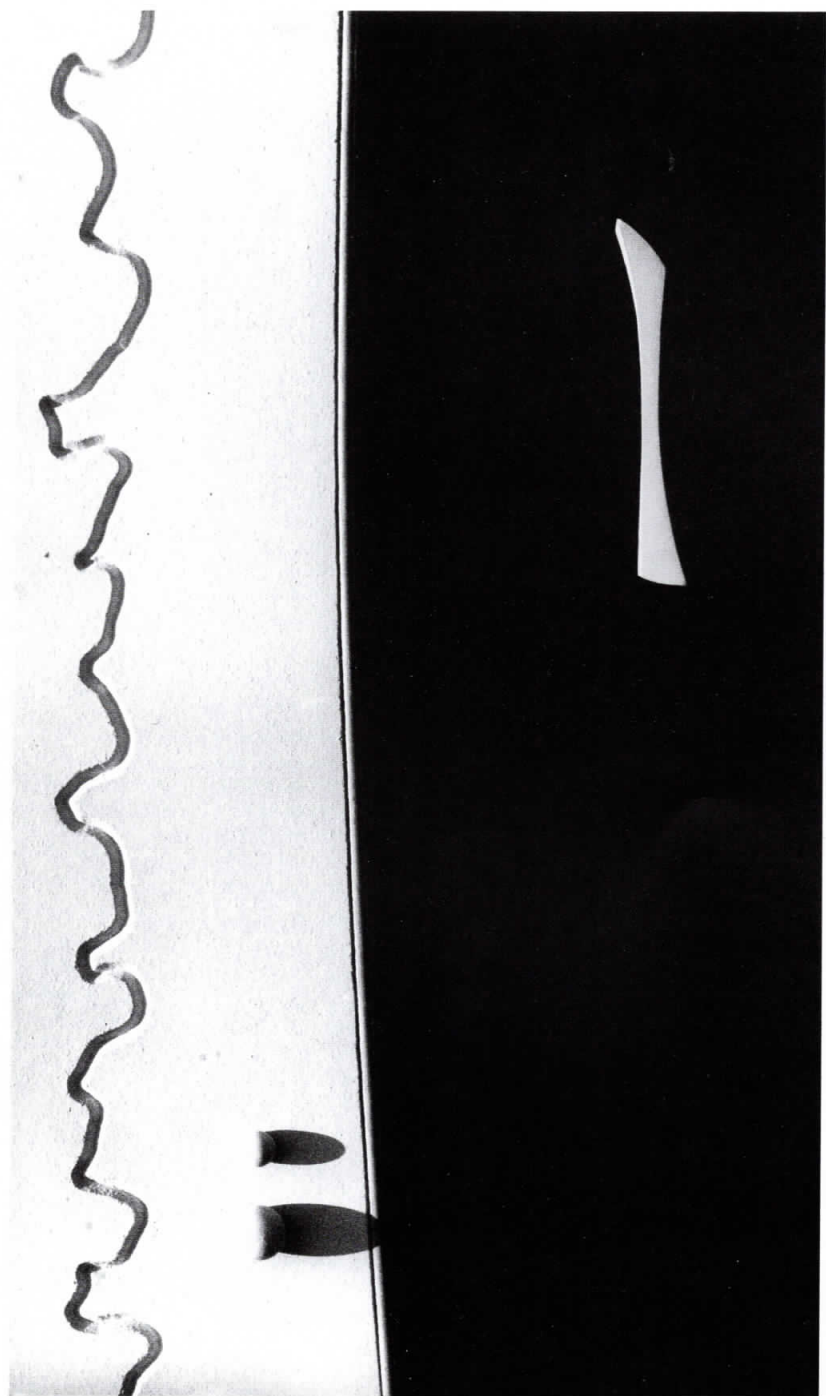


Хобс Питер / Hobbs, Peter, Сина кутија бр.1 / Blue Box No. 1, 1969, сито-печат во боја, о.а. / colour silkscreen, a.p., 101x68



Рајс Брајан / Rice, Briane (1936), *Maltese*, 1969, акрилик, масло на платно / acrylic, oil on canvas, 122x122

Роват Кенет / Rowat, Kenneth (1920), Коњукура / *Conjuncture*, 1965, комбинирана техника на лесонит / mixed media on masonite, 99x58,5

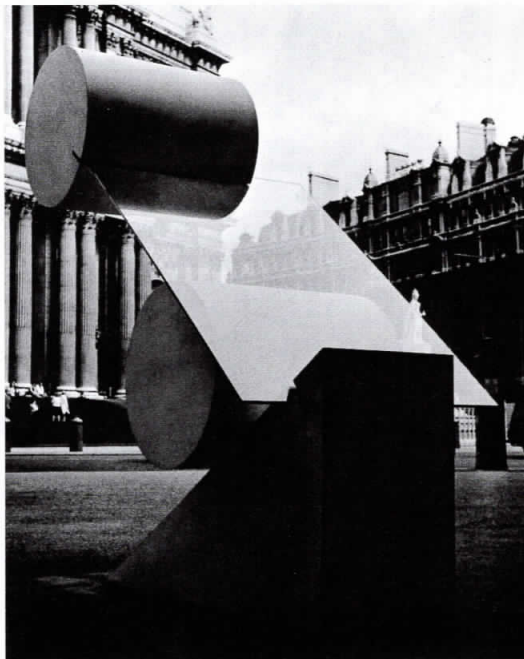




Адамс Роберт / Adams, Robert (1917 – 1984), *Вертикална форма со кривина / Vertical Form with Bend*, 1965
бронза, железо / bronze, iron, 51x20x13



Нил Брајан / Kneale, Бриан (1930), Скулптура / Sculpture, 1964/65, железно / iron, 115x90x25



Монументалната верзија во колекцијата на
Стенли Маркус, Далас / Monumental version from
the collection of Stanley Marcus, Dallas
Кадишман Менаше / Kadishman, Menashe

Горе / Up, 1968

метал и стакло / metal and glass



Кадिशман Менаше / Kadishman, Menashe (1932), *Во неизвесност / In Suspense*, 1966, гранит / granite, 19x17x8

Ваткинс Џес / **Watkins, Jesse** (1899-1980), *Човечка борба / The Human Struggle*, 1967, алуминиум / aluminum, 300x85x85



издавач: Музеј на современата уметност-Скопје, 2005
за издавачот: Емил Алексејев, директор
организација и предговор: Марика Бочварова Плавејска
соработници во реализацијата на изложбата: Мира Гакина и Маријета Сидовски
фотографии: Марин Димески
превод на англиски: Маја Хаџимитрова Иванова
превод на македонски и каталог: Марика Бочварова Плавејска
ликовно графичко обликување: Ладислав Цветковски
печат: Скенпоинт, Скопје
тираж: 800

editor: Museum of Contemporary Art-Skopje, 2005
editor in chief: Emil Aleksiev, director
organization and foreword: Marika Bocvarova Plavevska
associete to the exhibition: Mira Gakina and Marijeta Sidovski
photography: Marin Dimeski
translated in english: Maja Hadzimitrova Ivanova
translated in macedonian and catalogue: Marika Bocvarova Plaveveska
lay-out: Ladislav Cvetkovski
printed in: Skenpoint, Skopje
800 copies

Каталогот е реализиран со финансиска поддршка на Амбасадата на Велика Британија во Македонија
Financial support provided by the British Embassy in Macedonia

Korica / Cover
Кеив Џим / Cave, Jim
Низ огледало / Trough the Mirror, 1978

ISBN :9989-703-75-2

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

7.036/038:069(41)



Музеј на современата уметност – Скопје
Museum of Contemporary Art - Skopje