



КОНЧА ПИРКОВСКА
KONČA PIRKOVSKA

АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ
ALEKSANDAR STANKOVSKI

КОНЧА ПИРКОВСКА
KONČA PIRKOVSKA

АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ
ALEKSANDAR STANKOVSKI

СЛИКИ — PAINTINGS
1966 — 1985

СКОПЈЕ, 1985

„Ќе дојде време кога истражувањата спроведувани во текот на долгите периоди ќе ги изнесат на виделина нештата кои лежат сега сокриени. Еден животен век дури и кога потполно би му бил посветен на небото (на уметноста) не би бил доволен да се изучи така огромен предмет . . . Затоа тоа знаење ќе се стекне по долга низа епохи. Ќе дојде време кога нашите потомци ќе бидат вчудовидени од сознанието дека ние не сме ги знаеле нештата кои ним сами по себе им биле јасни . . . Многу откритија сочувани се за идните поколенија кога спомените на нас ќе бидат веќе избледени. Нашиот свет би бил мрачен и ништожен кога на секоја епоха не би ѝ нудел нешто ново за истражување . . . Природата (на нештата) не ги открива своите тајни одеднаш и на сите.“

Сенека VII книга, I век
Questiones Naturales

Внатрешно око на реципиентот кој го перципира уметничкото дело, како и оној кој самиот го пали (и во него согорува) светиот оган на уметноста, не се во состојба да ја откријат во својот тоталитет, во својата апсолутност мистеријата на творењето, зашто над него секогаш треперат некои сигнали кои го врзуваат творецот за невидливата папочна врвца на космосот.

Кога станува збор за големите творци, за творците од посебен ков, ретко кој толкувач, во едни вакви, со резигнација лимитирани сознанија, не ќе биде доведен до апсурдна позиција.

Секој обид во разоткривањето на исклучителната ерудитивна сила на младиот сликар Александар Станковски (1959) чие творештво се движи во контекстот на локалната македонска сликарска традиција ќе биде само едно мало доближување до предвонието на неговата поливалентно структурирана сликарска свест. Контемплативно-медитативната природа на Станковски „неговата „светло-темнина“ во своето метафоричко значење може да се толкува како излегување на монахот од сопствената ќелија, од својата суштинска светлина, од својата крајна слобода, изложувајќи ја и ризикувајќи ја (и во еден ваков обид) на деструктивниот блесок на денот, на сè она што ќе се обиде да ја повреди, да ја вулгализира и по можност (вербално) сосема разурне структурата на оваа слобода.

Во ќелијата содаден е ембрионалниот зачеток на неговиот микро-космос, генезата на неговата креација, тука е за прв пат неговата осаменост соочена со сомнежите за конечноста на човековото постоење и бесконечноста на космосот, по прв пат е поставено прашањето како да се воспостави рамнотежа, како да се реализираат соништата на човештвото (неговата вечна потрага по вредностите) кои се потпират, кои лежат врз космичкиот блесок на милијардите светлосни години?

И самиот автор во еден миг резигнирано ќе дојде дека „попусто е секавањето на пријатноста чувство што како фетуси го имавме во матките на нашите мајки. Исфрлени надвор во деновите на нашите раѓања, шокирани, заборавивме на конечната вистина и како штотуку излежани галапагоси се втурнавме во безглавата трка кон океанот на идеалите: Станавме смерни носители на бактерии, измет и бол, поткупени од малите сладострастија, илузијата на моќта и љубовта и конечно, на големата откупнина — генијалноста“.

Но сепак и покрај овие размисли, творечкото живеење на Станковски, (како и кај многумина вистински творци) суштински не започнало со неговото раѓање, туку тоа претставува резултат на стратиграфијата на светлосните години, затоа не е ни случајно

што „продирот кон новото“ Станковски го насочува кон наслагите и со патина покриените изминати епохи кои му го откриваат единствениот простор на константно трајната безвременска егзистенција на сегашноста.

За „стилот на староста“ кој го конципираше Херман Брох во своите есеи, вели дека: „не е секогаш и резултатот на годините; тоа е дарба вродена во уметникот, заедно со неговите останати дарби, дарба која можеби созрева со годините, но која честопати под сенката на прераната смрт предвреме расцутува, или пак значително се развива пред длабоката старост и смртта: тоа е достигнување на едно ново изразно ниво како што било кај Рембрант и Гоја коешто двајцата во зрелите години го пронашле она метафизичко рамниште што лежи под видливата површина на човекот и нештата, а сепак може да се слика . . . “

Младите творечки души кои се исполнети по пат на империја, со многу сознанија константно ги населува метафизичката темнина. Таа е, се чини, првата и основна потреба на духот кој го иницира творењето, а низ тој процес и непосредното осветлување на овој метафизички агенс.

Во времето на подмолното затишје пред големата европска општествено-политичка бура на шеесеттосмата психоделична година, која се рефлектираше и на југословенско тло, време кога уметноста од музеите се „лизна“ на улиците, кога индивидуалниот творечки чин се модифицира во колективна игра, се појавија, на седумгодишна возраст, првите апстрактни платна на овој зачудувачки талентиран сликар кој благодарение на континуираната интензивна творечка активност зад себе остави повеќе од 450 платна (претежно голем формат), илјадници цртежи и графики. За овој сликар невозможно е да зборува и размислува со вообичаениот ласкав јазик кој ги стимулира младите надежни сликари, туку априори мора да му се пристапи како на сосема уметнички зрела личност. За целосно да се осветлат сите аспекти и за да може до крај (ако воопшто може) да се открие феноменот на оваа богата духовна ризница потребно е да му се посвети една опширна монографска студија, во која нужно би требало да се извршат сондирања на многуте стратиграфски слоеви. Затоа овој каталожки исказ кој е лимитиран и со време и со простор веројатно ќе остави впечаток на импресионистички, тенденциозно, литературно интонирани спекулација, но се надеваме дека ќе ни се дадат можности во некои од идните времиња за подлабоки поконкретни и постудиозни ликовни понирања во овој комплексен сликарски свет.

Сега да се вратиме на почетоците и уште еднаш да го парафразираме фасцинирачкиот Брох и неговиот „стил на староста“ кој не е лимитиран со годините, а де не заборавиме и со конвенциите кои нас, ситните догматски души, не претворија во робови или во злосторници, кои мижат и не сакаат барем еднаш да се поклонат пред портите на големите духови, туку секогаш бараат некои туѓи порти каде што ќе можат без ризик да се егзилтираат, но за жал, често пати, пред сосема, сосема ефемерни вредности. Пред да минеме на конкретна анализа уште еднаш да го злоупотребиме Станковски, а преку него и да ја потсетиме нашата вековно ин-

фериорна нација на една талмудска мудрост која вели: „Ако не сум за себе, кој ќе биде за мене? Ако сум само за себе, што сум? Ако не сега кога?“

Но конечно да започнеме со увертирата и да го свртиме погледот кон блиското минато, кон 1966 г. и да почувствуваме ако можеме, како анахроничниот Станковски (како што денес некои го нарекуваат) на седумгодишна возраст бил авангарден, онака како што се денес авангардни средновечните апстрактни интуитивни сликари.

Во првото апстрактно платно под наслов „Празник“ забележливо е првично, несигурно, плашливо, но неодоливо привлекно доближување кон сликарската материја. Самиот наслов ни ја сугерира свеченоста, првиот вистински празник на душата, првото крштевање, првиот огномет на боите кои интуитивно ќе го вовлечат во нему дотогаш, рационално непознатата игра. Густото пастуозно истурање на темните окерасто-кафени и црвени бои кои подлежат на меланхолично интонирани психолошки конотации, интуитивно ќе го наведат да ја почувствува ризицноста и сериозноста на оваа игра, за да во наредната слика „Многу черги“, токму со несериозната сериозност блесне со сиот свој сјај, со сето богатство на детската фантазија која искушението од претходната слика ќе го модифицира овој ризик во вистинска ода на радоста. Пред овие сензации, пред портите на волшебното созвездие (кое му ги нуди царството на боите) распослан е тој бесконечен, небесен тивок океан, во кој запловил со вторава слика, од кој веќе му нема надежи за враќање. Ќе стане ли една (а ние (јас) сме убедени) единствена сина звезда, или ќе згасне според силата на природните законитости, и ќе се изгуби онака како и милионите други звезди во бесконечноста на просторот.

Но она што е фасципатно во ова масло, во ова интуитивно, колористичко, раушенберговско ткаење е фрапантната рационалност која ја доведува нашата мисла до паралогизми, до внатрешни конфликти кои можеме единствено да ги толкуваме, или како наша лична немоќ на осознавање, или гласно да ги признаеме нашите фасцинации пред ова чудо од дете и да му завидуваме на „детето кое гледа (и создава) чуда“. Рационалната организација на композицијата, музички интонираната дисонантна пловоничност на боите стојат во потполна конвергенција со една наша генетски исткаена материјална култура. „Многу черги“-банален наслов, прозаичен инспиративен мотив кој Станковски го оплеменил поетизирал и воздигнал на ниво на сакралност.

Во маслото „Црвената клучалка“ со остриот црвен рез на четката ја ранил структурата а истовремено и ја изградил архитектониката на оваа композиција, чиј непосреден рез бил нужен да го создаде внатрешниот монолог. Со монологот извршен е трансфер на сета негова диспаратност како и на противречностите на поединечните елементи претопувајќи ги во едно питомо, редуцирано, лирско, апстрактно единство. Му дозволуваме на окото полека да се лизга и шета по површината на „извалканата“ метафизичка белина на заклучената порта сè додека, според природата на неговата љубопитност не се запре пред клучалката, пред тоа жариште чија магична гравитациона моќ (и на самата

боја) не го впије во себе и му ја открие и другата страна на апсурдноста лишувајќи го од последниот емотивно обоен збор — надежта.

Како и претходните масла, датирани од истата година се и: „Бродолом“, „Парк“ и „Сокак“ кои сеуште не се ослободени од сосема формално апстрактната игра, но Станковски постепено почнува да ја пробива и да ги гради асоцијативните пејзажи во кои се преплетуваат меѓусебно некои матни сили на реалноста и фантазијата во кои стравот дреме и демне под некое дрво во паркот, или чека скриен зад некој агол во сокакот, за по една година неговиот „Шпион“ да почне да го следи низ сокаците на урбаниот простор „Дедовиот дух (кој) се шета“ во некои, од денешна перспектива согледливи транавангардни штимунзи.

„Портретот на Пикасо“ (1969/70 г.) третиран во манирот на неговата естетика, се чини дека го насликал помладиот кубистички разигран „Портрет на (шармантната) госпоѓа Елза“ (68/69) со шарено крзно и „меланхолично“ исфрлени заби, но во провокативно самобендисувачка кокетна поза, за во наредната единаесетта година во „Пијаниот разговор“ да ни ги предаде низ еден суптилен, хумористичко-ироничен дијалог суштествата кои живеат и ѝ припаѓаат на сферата на симболите. Тоа е сфера на алегоричната структура на детските слики во која веќе го оформил својот рационален резон кој ќе стане постојано вибрантен и подготвен за модификација на сопствените соништа.

Од истата година се и неговите (два акта) први обиди (ако не ги сметаме некои претходни кои не се застапени во каталогов) за пореалистичен пристап и третман кон сликарската и цртачката проблематика, како и првите анатомски лекции кои му ги наметнувало човековото тело.

Преку „Малиот рибар“ навлегува во треперливите води на импресионизмот кој ќе ги наговести идните страотни превирања во неговата душа. Превирањата кои се случиле во 1973 г. биле пресудни и станале во суштина онаа движечка сила која ќе го доведе на ниво на рапидно самонадраснување, на ниво на повисок творечки стадиум кој без доследната, строга, секојдневна автодисциплина школувана во духот на холандските мајстори, а паралелно и на грчката античка филозофија, не ќе можел да го создаде и интегрално оформи исклучително високиот квалитет на својот автопортрет. Тоа е година кога ќе започне (и сè уште трае) неговата херметичка изолација, година на неговото добро-волно, страствено и страотно духовно прогонство.

Како што во авторот се измодифицирала свеста, така сега и во нас треба да се случи тој процес и „продир кон новото видување“. Но тој пат за нашиот внатрешен чекор е ужасно долг, (зашто нашето искуство не е адекватно на искуството на авторот) свеста треба да добие сосема поинаков тек, а окоото да се привикне рентгентски да продира сè до другата страна на реалноста, зашто патот (на апстракцијата) од внатре кон надвор не е формално ист како и патот од надвор кон внатре.

Плашливо но решително се обидуваме да ја пробиеме блокадата на формално миметичкото и да зачекориме кон оке-расто-кафените и црвени колористички игри на минуциозно, суп-

тилно, психолошки изнијансираниот флегматичен тон на „Човекот во црвено“, кој потонат во своето тело и во своите мисли не вчудоневидува со својот питом, благ фаџијален пејзаж, чија сериозност во нашата свест ја аштрахира возраста на неговиот создател.

Бароктно конциплираниот „Свирач“ е уште еден чекор кон повисокото сликарско рамниште. Композицијата за разлика од претходните два портрета збогатена е со елементи од мртвата природа чија возбуда не нè допира само од свирачот и неговата песна, туку и од здивот на мртвата природа која ја гради и шепоти приказната за нејзиниот млад господар. Се обидуваме да го разбереме јазикот, да ја почувствуваме и одредиме хиерархијата на ритмизираниите, меѓусебно испреплетени елементи. Визуелната хармонија се претопува во аудитивна, аудитивната во визуелна, така што и играта на нашиот поглед како и сознанието не можат да се фиксираат, туку живо се римуваат и му се препуштаат на полифонизмот на оваа визуелна музички интонирани композиција.

Го продолжуваме текот на нашите мисли и веќе изморени стасуваме, на растојание од две години, до новото внатрешно растење на Станковски пред кое треба внимателно да го запреме и испуштаме здивот, за да не го нарушиме спокојството на рембрантовски третираниот, „Портрет на турчинот“ кој го одликува едноставната апсолутно совршена осаменост. Овој, во својата суштина апстрактен лик, потонат и изгубен во космичката тишина, иако доминантен и исфрлен на преден план, одалечен од нас и од самиот себеси бивствува во сферите на некоја поинаква егзистенција. Оваа света тишина ткаена од најспокојните нишки на природата е во потполна согласност со привидно, телесното суштество во кого присуството на бога го одалечило од сè што е материјално и овоземно. Постојано упатуваната молитва е само едно римување на константно возвратеното молчење. Оваа безгласна молитва е верна, безнадежна служба на метафизичкото студенило. Во овие очи го препознаваме стравот пред она „Не прикоснем се николиже“, (Никогаш нема да се допреме) пред оваа судбински, длабоко резигнирана констатација на работ божи.

Во оваа, како и во сликите што следуваат, видливото, миметичкото, станува привиден производ на еден конфликт фрлен меѓу разновидните моќи. Предметот на интересирањата на Станковски во ваквите случаи е толкуван како ментален чин, како интелектуална апстракција која го ослободува од тривијалноста давајќи му поинаква вредност, поинакви естетски конотации. Ваквото сликарство го претпоставува искуството на константно променливиот простор во кого согорува функционирањето на свеста. Со осетлива нарација „приказните“ на Станковски го подготвуваат реципиентот на патување низ внатрешните пејзажи на свеста, за со својата едноставност да ја прикаже нивната ранливост. Фигурата е онаа која може апстрактно да се надогради, која претставува некое реално искуство, вонвременско, аисториско, еднаш за секогаш дадено. Во овој контекст градени се речиси сите дела, тргнувајќи од Пејзажот и Мртвата природа, преку портретите,

„Драперија“, „Тишина и екстаза“, „Утеха“ и др., па до циклусот од последните слики во кои потполно ја доживуваме меѓусебната поврзаност на внатрешните слики со надворешните.

Но во овој случај „решетките“ што се јавуваат во последните слики метафорички ја делат реалноста на овоземна и оноземна и ја создаваат во нас небулозата за формално внатрешниот и надворешниот свет на сликите. Во самите слики, во самото сликање изграден е еден комплексен систем на врски. Формално надворешната сликарска композиција ги предизвикува сликите на внатрешните процеси, на внатрешната живост и разноврсност. Низ создадената продолжена акција на своите слики ја твори и реакцијата која е внатрешна реалност на светот и природата. Објектот на прикажувањето формално го поместува од едно кон друго стилско осветлување (од апстрактно кон фигуративно, од фигуративно кон апстрактно, како и взаемното проникнување) за да може во потполност да ја реализира својата мисла, за да и ја даде највисоката мерка на онаа невидлива реалност, онаа иреална, наднатуралистичка објективност.

Една чудесна, величествена, многукратна симбиоза меѓу птиците и луѓето одразена е во „Синиот макао“, „Ара пред огледало“, „Патриша“, „Какаду“, „Гуа-лудиот ангел чувар“ и др. во чија меѓуслојност проверува фантастичното, ирационалното, недопирливото, асимилирани во еден лирски флуид на она креативното, божествено творечко лудило.

Непрекинатата, идејната, емоционалната (поистоветеност но и алијенираност) геометриски дијаметралната, но кохерентна линија ги понижува структурите на овие композиции кои треба да се подредат, сталожат и пресоздадат во нас самите, како што Станковски ни го прикажал својот свет и себеси, а истовремено и своето прикажување на светот. Во „Гуа-лудиот ангел чувар“ птицата и нејзиниот чувар, иако оддалечени, разделени стојат во таинствена и сосема рационална меѓуповрзаност која протекнува низ флуидната атмосфера во чие огледало се одразени нивните емоционално испразнети и изгубени погледи пред бесконечниот простор. Поставени на различни брегови, на една иста вода ги врзува еден ист, симултано ткаен, безгласно-гласен, ослободен од болот и од смртта, монолог кој во својата кулминација со нашата долга фиксација се претопува во космичка музика измешана од безброј шумови на природните звуци за на крајот јасно да блесне и да допре до нас лудилото кое нераскинливо ги врзува, тоа лудило на неумирање, лудилото на бесмртноста и слободата. Цврсто сме убедени и веруваме во творечката димензија, во иманентните вредности на оваа интелигенција од највисок ред, која на идните поколенија ќе им го остави своето богато наследство за кое ние, од денешна перспектива не сме во состојба во целост да го осознаеме. На овој комплексен, езотеричен сликарски систем можеме само од далеку да му се доближиме и со нашата интуиција да ги колорираме редовите и меѓуредовите на нашата свест и на некаков начин да го оформиме сознанието, па да констатираме дека Станковски одамна минал во есенцијалното создавајќи ги своите слики, што со својата тежина и внатрешен формат.

го направиле чекорот кон царството на творечката безумност, загарантирајќи си го на тој начин лудилото на своето неумирање.

Станковски е свесен дека секое солистичко ликовно дело градено врз симфониските принципи продира до најдлабоките колористички, литерарни, психолошки, филозофски и музички интонирани споеви кои ја градат архитектониката на питагорејски сеопфатната слика. Можеби магијата на ваквата уметност е во немото разбирање на взаемната љубов помеѓу создателот и создаденото, помеѓу рецепторот и создаденото, помеѓу создателот, создаденото и рецепторот, помеѓу тоа свето тројство без кое магијата не би можела да бивствува и да ја изврши својата мисија.

Творењето е неговата есенција, неговото Јас е во единство на таа супстанца од која го создал своето небо и својот пекол, а на чии космички бојни простори останал апсолутно сам, без ниеден сојузник, онака како што останува сама „растреперената челична шипка зацврстена на гранитниот блок на разумот“ ...

Конча Пирковска

"A time will come when researche done over long periods of time in the past will shed light on things that lay hidden now. One man's life, even if it were completely devoted to heaven (to art), wouldn't be long enough to study such an immense subject . . . That's why, the knowledge of it will be acquired after a series of ages. A time will come when our descendants will be amazed by the fact that we had not known the things that are as clear as day to them . . .

Many discoveries are preserved for future generations when the memmory of us has faded. Our world would have been dark and worthless if it had not offered to each age something new to study . . . Nature (of things) does not reveal its secrets at once and to everyone."

Seneca, book VII, I a.a.c.
Questiones naturales

The inner eye of the one who observes a work of art, as well as the one who kindles the holy flame of art and burns himself in it, are not able to discover the mystery of creation in its totality and absoluteness, because, there are always some invisible signals twinkling over it, which link the artist with the invisible umbilical cord of the universe.

As to the great creators, those of a very particular kind, rarely can be found an interpreter who will not be left in an absurd position because of his knowledge limited with resignation.

Every try to unveil the extremely strong erudite power of the young artist Alexander Stankovski (1959), whose works are directed outside the context of the local Macedonian painting tradition, would be only a little approach to the vestibule of his polyvalently structured artistic consciousness.

His contemplative and meditative nature, his "light inside a darkness", in its metaphysical meaning could be interpreted as coming of a monk out of his cell, out of his essential light and extreme freedom, a coming out which displays and endangers the whole structure of this freedom because it is open to the destructive flash of day-light, and to everything that will try to hurt it, vulgarize it, and even (verbally) destroy it completely.

The embryo of his mycosm has been created in this cell, the genesis of his creation has been built in it, and here, for the first time, his loneliness has been faced with doubts about the limits of human existence and the infinity of universe. Here, he has been faced for the first time with the problem of making a balance, and how to make the dreams of human kind come true, (its eternal search for values), dreams which are supported by cosmic sparkles of milliards of light years.

The artist himself, in a moment of resignation, adds that "it's no use remembering the pleasant fillings that we had in the wombs of our mothers. In the days of our birth, we were kicked out, shocked, we forgot the only truth, and like new-born Galapago, we headlessly threw ourselves into the ocean of ideals; We became humble bearers of bacteria, excrements and pain, bribed by mean lusty moments, the illusion of power and love, and yet, we bore a big ransom — the geniusness."

Yet, in spite of these thoughts, the creative life of Alexander Stankovski, (as is the case with many real artists), did not actually began with his birth, but resulted from the multi-structure of light years; Because of that, his "breaking through towards the new" has not by a chance been directed to past periods covered

with film and strata, which unveiled to him the unrivalled space of the constant and timeless existence of present.

"The style of old age" is a concept introduced by Herman Broch who, in his essays says about it that: "it is not always and necessarily a product of age; it is an innate gift of the artist, as his other talents, a gift which perhaps comes to maturity over the years, but often blossoms too early under the shadow of premature death; It is an achievement of a new expressive level like that which we see in Rembrandt and Goya in their maturities, when they found the metaphysical plain which lies beneath the visible surface of man and things, but still can be painted..."

Young creative souls, filled by means of empiricism, with a big knowledge, are constantly inhabited by metaphysical darkness. It seems to be the primary and basic need of a mind which initiates creation, and through that very process, this metaphysical driving force becomes illuminated.

In the time of the treacherous calm before the big European social and political storm of the psychedelic 1968th, which was reflected in the Yugoslav life as well, time when art from the museums "came down" into the streets, when the individual creative act was transformed into a collective game, in that time, the first abstract canvases of this amazingly talented artist appeared, and since then, his continual and intensive creative activity has produced more than 450 canvases, (most of them in big format), and thousands of drawings and graphics. It is impossible to talk and think about this artist in the usual flattering way which stimulates young and hopeful painters, but, we must approach to him (a priori) as to a completely mature person. In order to shed light on all aspects of this rich soul treasure, and to discover entirely (if we possibly can), its phenomenon, we should devote to him a more extensive monograph, within which, all of his vertical layers should be sounded out; Because of that, this catalog limited both in space and time, will probably seem like an impressionistic, tendentious and literary intoned speculation, but we hope to be given some future opportunities for some deeper, more detailed and more specific critical approaches to this complex artistic world.

Let us go back to his origins and paraphrase once more the fascinating Broch and his "style of old age", style not limited by the actual age of the artist; but not forgetting the conventions which turned our petty dogmatic minds into slaves or malicious persons who squint their eyes and refuse to bow, at least once, in front of the gates of the noble souls, but always search for someone else's gates where they can "go into raptures" without any risk; But unfortunately, they very often bow before totally ephemeral values. Before we begin with concrete analysis, let us quote Stankovski once more, and through that, remind our nation burdened with a centuries-long inferiority, on a Talmud saying: "If I am not for myself, who will be? If I am only for myself, what am I? If not now, then when?"... But, to begin at last, turning our eyes to the near past, to the year of 1966, and to feel, if we can, how the anachronistic Stankovski, (as he is called now by some people), was avant-garde when he was seven.

in the same way in which the middle-aged abstract intuitive artists are so, nowadays.

In his first abstract canvas named "Celebration", we can notice his first uncertain and fearful, but irresistible approach to the artistic substance. The title itself suggests festivity, a first real spiritual holiday, first christening, and first fireworks of colours that will intuitively involve him in a game, which had been rationally unknown to him up till then.

The thick, stallionish throwing of dark, ochreous-brown and red colours which convey some melancholily intoned psychological connotations, will make him feel the risk and the seriousness of this game, whereas in the following painting, "Lots of Rugs", it is precisely the unserious seriousness by means of which, the temptation of the previous painting will modify this risk into a real ode of joy which flashes suddenly in all splendor and richness of child's fantasy. In front of all these sensations, in front of the gates of the magic constellation (which offers to him the kingdom of colours), we see this infinite, heavenly calm ocean in which he had departed with his second painting, without any hope of coming back. Will all this become a sole blue star (in which we are convinced), or it will vanish in accordance with the natural rules, just like millions of other stars in the space eternity.

But what is fascinating about this canvas, in this colouristic, and intuitive weaving in a Rauschenbergistic manner, is a striking rationality which leads our thought to paralogismes and inner conflicts which can be interpreted only as our own failure of mind. or, we must loudly admit our fascination with this miracle of child and envy "the child who sees and creates miracles". The rational organization of the composition and melodiously intoned dissonant polyphony of colours, stand in a complete convergence with one genetically woven material culture of ours. "Lots of Rugs" is a banal title and a prosaic inspirative motif, but here, it is made noble, poetized and raised to a level of sacrament. In the oil painting "The Red Keyhole", the sharp red stroke of his paintbrush has wounded the structure but in the same time, has built up the architectonics of this composition, it's direct stroke being necessary for creation of the inward monologue. This monologue has made a transfer of all the disparity and contradictories of its elements taken one by one, melting them into a unity which is pleasant, lyrical, reduced and abstract. We let our eye glide slowly across the surface of the "defiled" metaphysical whiteness of the locked door, till the moment when it (our eye), according to the nature of its curiosity, stops in front of the keyhole and the magic power of gravitation of that focus absorbs the eye and discovers to it even the other side of absurdity, denying to it the last emotionally coloured word — *hope*. Alike to the preceding oil paintings, the "Shipwreck", "Park" and "Small Street" which are from the same year, are still not freed from a totally formal abstract play; However, Stankovski gradually begins to break it, building associative landscapes in which the fear hides under some tree in the park or around some corner of the street and within which, some obscure forces of reality and fantasy are interwoven with each other. After a year, we see how his "Spy" following

"The Walking Ghost of the Grandfather" through the small streets of the urban space in some atmosphere which we can *now* call *trans avant-garde*.

The "Portrait of Picasso" (1969/70), treated in the manner of his aestheticism, looks as if it had been painted by the younger, cubist and playful "Portrait of (the charming) Missis Elsa" (1968/69), dressed in a dappled fur coat, with mournfully outlined front teeth, but in provocative self-satisfied coquettish pose, whereas, in the "Drunk Conversation", the artist gives us the creatures who live and belong to the sphere of symbols, through a subtle humourously-ironical dialogue. It is a sphere of the allegorical structure of child's dreams within which he had already formed his rational reason that became permanently vibrant and ready for modification of his dreams. The two paintings of a nude date from the same year, and they are his first lessons in anatomy imposed by the human body, (if we do not consider those which are not included in this catalogue) and in the same time, his first efforts for a more realistic approach to the painting and drawing problems. The turmoils in his soul that happened in 1973d, were of vital importance because they actually became the driving force that brought him to a level of a rapid self-transcending and a higher creative phase which, without a consistent and strict self-discipline and studies based on the spirit of the Dutch masters and the ancient Greek philosophy in the same time, could never create and integrally form the extremely high quality of his self-portrait. It was the year of the beginning of his hermetic isolation and spiritual banishment which was voluntarily chosen, passionate and horrible.

In the same way in which the artist's consciousness got modified, it is our mind that now has to undergo that process and break through itself in order to gain "a new point of view". But it's a terribly long way for our internal pace (since our experience is not adequate to the artist's experience), so, our consciousness has to follow a totally different course from its ordinary one, and our eye must learn how to force its way out like the X-rays do, until it reaches the other side of reality for, the way (of abstraction) from inside to outside isn't formally identical to the one directed from *out* to *in*.

We fearfully but decisively try to break the blockade of formally-mimet barriers and walk try to break the blockade of colouristic plays of the flegmatic tone of "The Man in Red" which is shaded in a meticulous, subtle and psychological way. This man, deepened in his body and thoughts, amazes us with his "tame" and calm facial landscape, and all this seriousness abstracts the age of his creator from our consciousness.

His "Player", conceptualized in a baroque way, is another step ahead to a higher artistic level. Its composition, unlike to those of the previous two portraits, is enriched with elements of still life, so, our excitement does not result only from the player and his song, but also, from the breath of the still life which builds and quietly whispers the story of its young master. We try to understand the language, to feel and determine the hierarchy of the elements which are rhythmical and mutually interwoven.

The visual harmony changes into an auditive one, the auditive into a visual, so that, both the play of our eyes and our knowledge can not be fixed, but are lively rhymed and left to the polyphony of this visual composition.

We continue the flow of our thoughts, and, being already exhausted, come to a two year's distance and a new internal growth of the artist, and here, we have to hold our breath and then heave it carefully, so as not to disturb the tranquillity of the "Portrait of a Turk", treated in Rembrandt's manner and distinguished by its simple, but absolutely perfect solitude. This face, abstract in its essence, is engrossed and lost into cosmic silence, and although it is dominant and given in close-up, it lives in the spheres of some other existence, far from us and from itself. The holy silence woven from the most tranquil threads of nature, is in complete convergence with the seemingly physical being, who has been cleared up from anything material or earthly, by God's presence in him. A permanently sent prayer and only a single rhyming of a permanently returned silence. This mute prayer serves the metaphysical coldness faithfully and hopelessly. In these eyes, we recognize a fear of that possible "never to touch each other", fear of this predestinated, deeply resigned state of man as a God's servant.

In this painting, as well as in the following ones, the visual and mimetic quality becomes a seeming product of a conflict thrown among different forces. The subject of Stankovski's interests in cases of this kind is a mental act and intellectual abstraction which has unbounded him from trivialities, giving him another value and different aesthetic connotations. Painting of this kind conveys an awareness of the constantly changable space in which the consciousness' functioning gets burned down.

His stories prepare the one who follows them, for a trip through the internal landscapes of the consciousness with a subtle narration, and their simplicity unveils their vulnerability. A figure can be called so if it can be abstractly superstructured, if it sublimes a real experience which is timeless, non-historical and given once and for all. We see this, present in almost all of his works, beginning with his landscapes and still life paintings, through his portraits and the works entitled: "A Drapery", "Silence and Extasy", "Solace", etc. up till the latest series of paintings in which we can thoroughly feel the mutual connection of inner and outer images.

But in this case, „the bars" that appear in the last paintings, metaphorically divide the reality into an earthly and a heavenly internal and external world of the paintings. We see a complex system of links, built in the process of creation of these paintings; And how a formally external artistic composition creates images of inner processes and deep liveliness and variability. Through the continual action of his paintings, he creates their reaction, as an inner reality of the world and nature. He formally shifts his object of interest from one stylistic illumination to another, (from abstract to a figurative one, and from figurative to abstract but also to their mutual entanglement), in order to realize his idea completely

and to raise it to the highest level, that of an invisible reality and unreal, surnaturalistic objectivity.

In the paintings entitled "The Blue Maccao", "Arra in front of a Mirror", "Patricia", "Kaka", "Gua — The Mad Angel Saviour" etc. we see a symbiosis between men and birds, which is a miraculous, splendid and repeated one, and in their interlayerity, the fantastic, irrational and untouchable are assimilated in a lyrical fluid of the divine madness of creation.

The uninterrupted ideological and emotional, (empathy but alienation in the same time), line which is geometrically diametric but coherent as well, penetrates through the structures of these compositions and they have to be ordered, settled and recreated within us, in the way in which Stankovski has shown his world and himself and presented his point of view. In the "Gua — The Mad Angel Saviour", there is some mysterious but quite rational interrelation between the bird and the man (its saviour), although they are placed at a distance, and the mirror of this fluid atmosphere reflects their emotionally emptied and lost stares towards the infinite space. Placed on different banks of one river, they are linked by the same monologue which is woven simultaneously, soundless but voiced, and freed from pain and death; This monologue in its culmination, melts with our long fixation into a cosmic music made by a numberless tones and noises of the natural sounds, and suddenly flashes in the end resulting in a madness which links the madness of immortality and freedom, unbreakably. We are deeply convinced and believe in this highly intellectual personality and his creative dimensions and immanent values, but we leave his whole estate to the following generations, since we are not able to understand it now, from this perspective, in its totality. We can make only a mean approach to this complex, esoteric artistic world, and colour the lines and inter-lines of our consciousness intuitively, so as to form our understanding and conclude that Stankovski had passed into the essential a long time ago, creating his paintings, and their depth and internal format have made a step to the empire of creative insanity, guaranteeing him the madness of immortality.

Stankovski is aware that any solistic work of art built on symphonical principles, penetrates to the deepest colouristic, literary, psychological, philosophical and musically intoned unities which build up an architectonics of a Pitagorically all-inclusive picture. Perhaps the magic of this kind of art is in a mute understanding of the mutual love between the creator and his work, between the receptor and the artist's creation, and in the love of the creator, his work and the receptor, love between this holy trinity without which, the magic couldn't have existed and couldn't have done its mission.

Creation is his essence, and his I is in the unity of that substance from which he has created his heaven and his hell, but on its cosmic battle-fields he has stayed absolutely alone, without any ally, alone like a "shaking steel bar, fixed to the granite block of wisdom"...

РЕПРОДУКЦИИ
REPRODUCTIONS

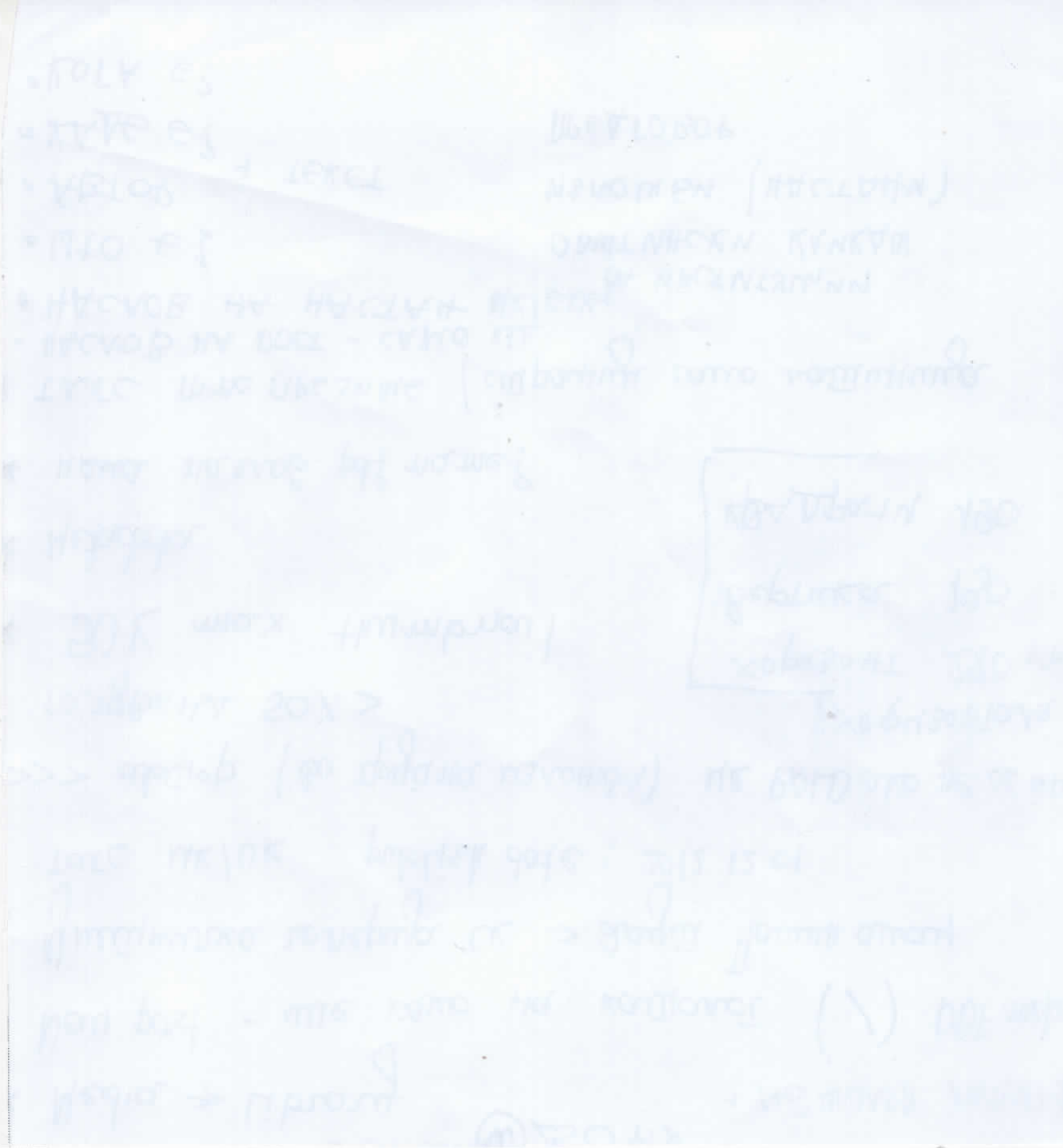


1. Празник: масло на платно, 100 x 80 см, 1966—1968

1. Celebration; oil on canvas 100 x 80 cm, 1966—1968

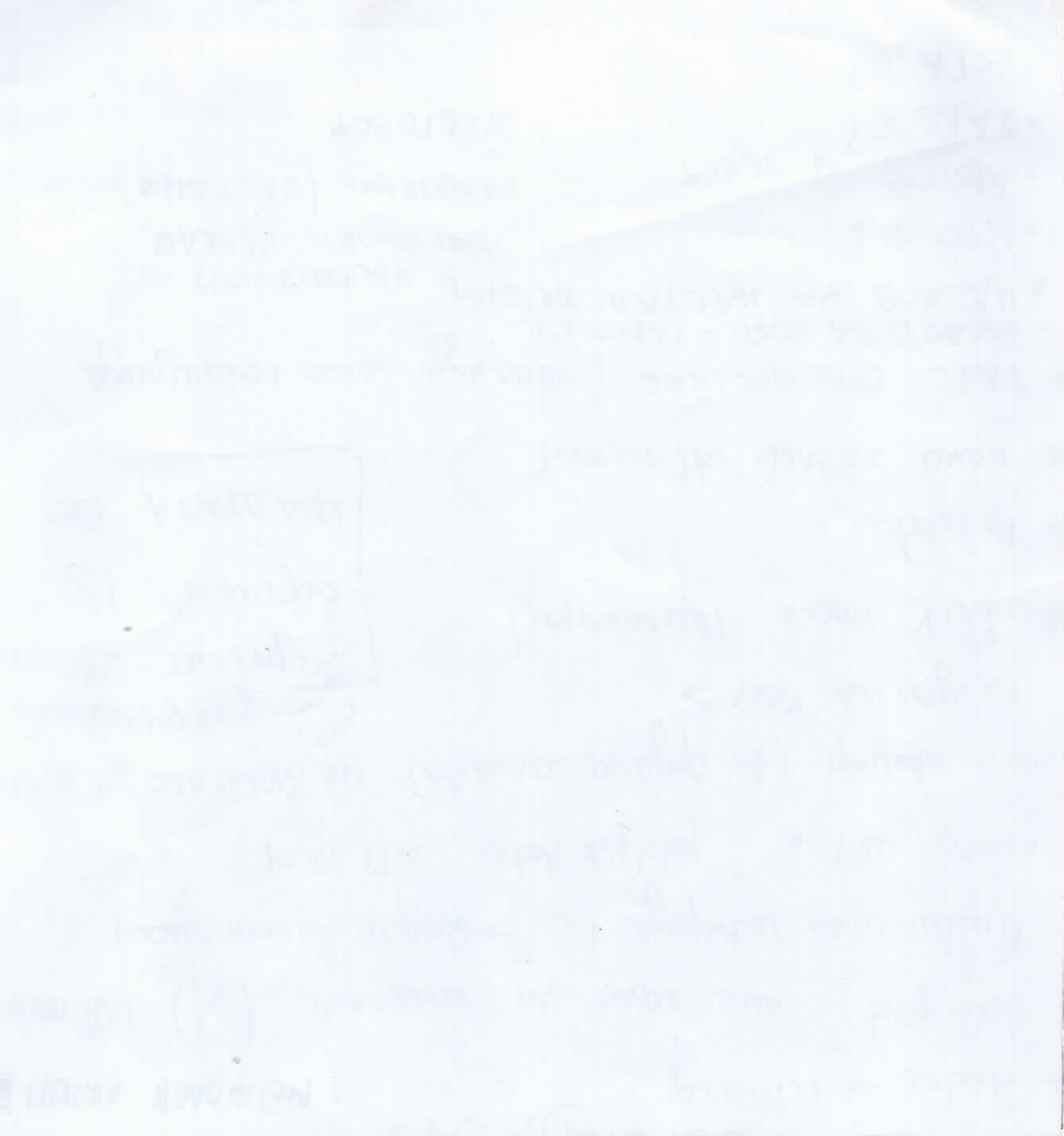


2. **Многу черги**, масло на картон, 45 x 35 см 1966—1968
2. **Lots of Rugs**; oil on cardboard 45 x 35 cm, 1966—1968



3. Сокак, масло на картон, 30 x 32 см 1966—1968

3. Small Street; oil on cardboard 30 x 32 cm, 1966—1968

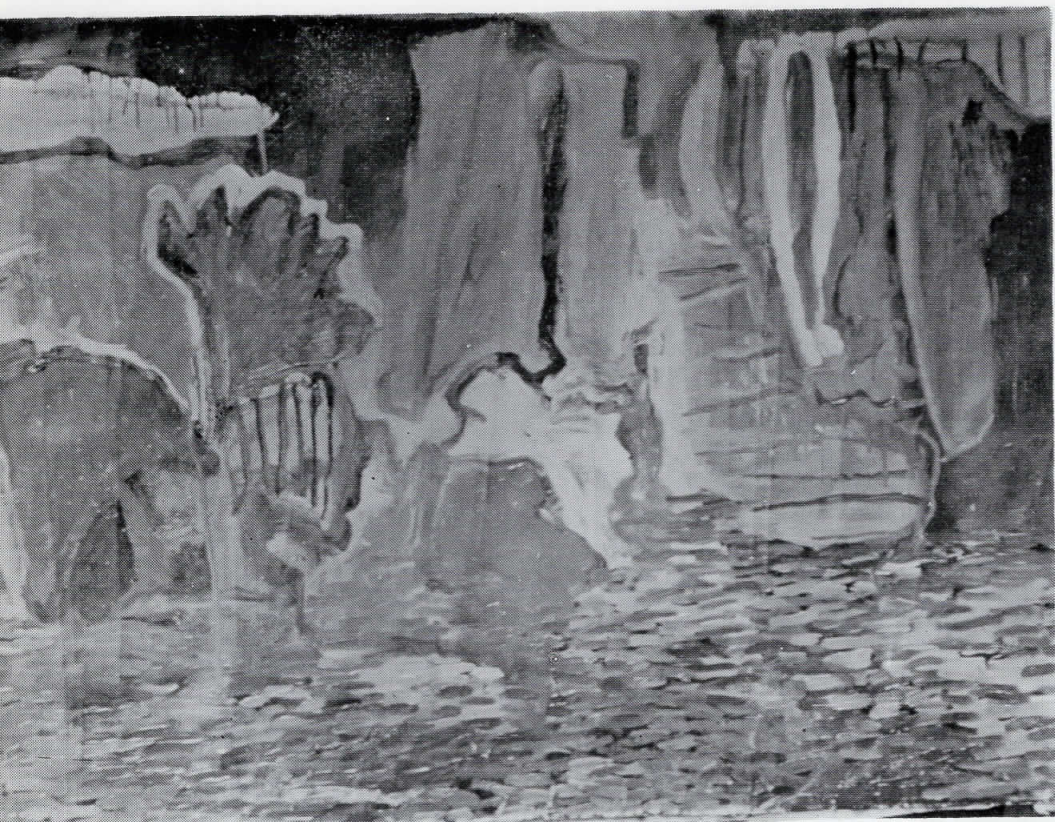


4. **Бродолом**, масло на картон, 32 x 32 см 1966—1968
4. **Shipwreck**; oil on cardboard 32 x 32 cm, 1966—1968



5. Црвената клучалка, масло на картон, 32 x 32 см 1966—1968

5. Red Keyhole; oil on cardboard 35 x 32 cm, 1966—1968



6. **Парк**, масло на платно, 78 è 61 см, 1966—1968

6. **Park**; oil on canvas 78 x 61 cm, 1966—1968



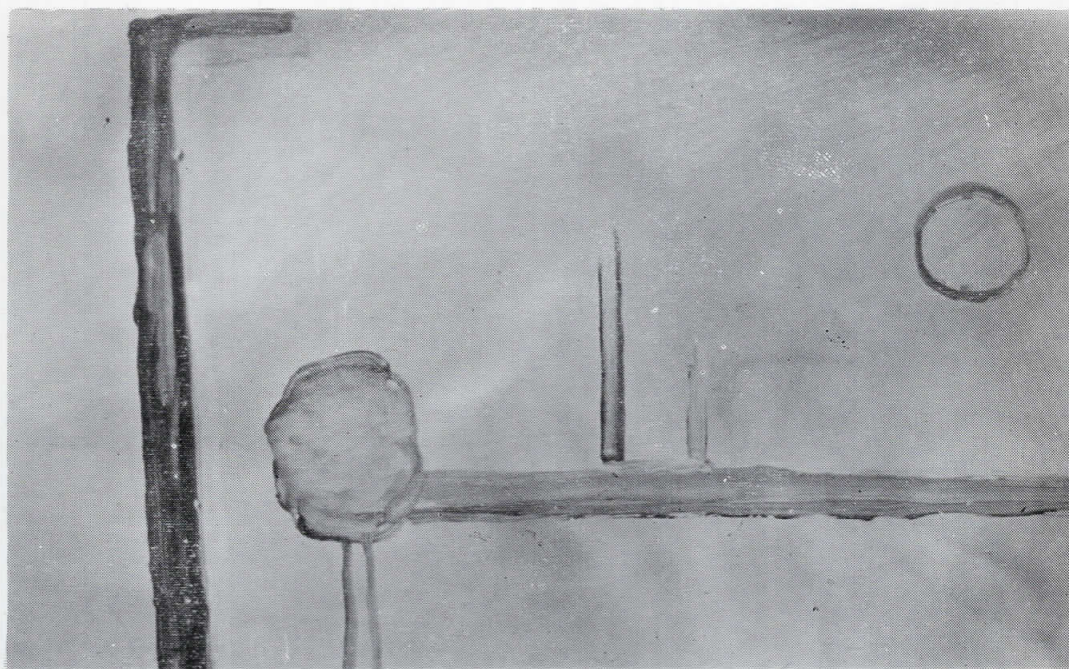
7. Дух, масло на картон, 34 x 18 см, 1968—1969

7. **Ghost**; oil on cardboard 34 x 18 cm, 1968—1969



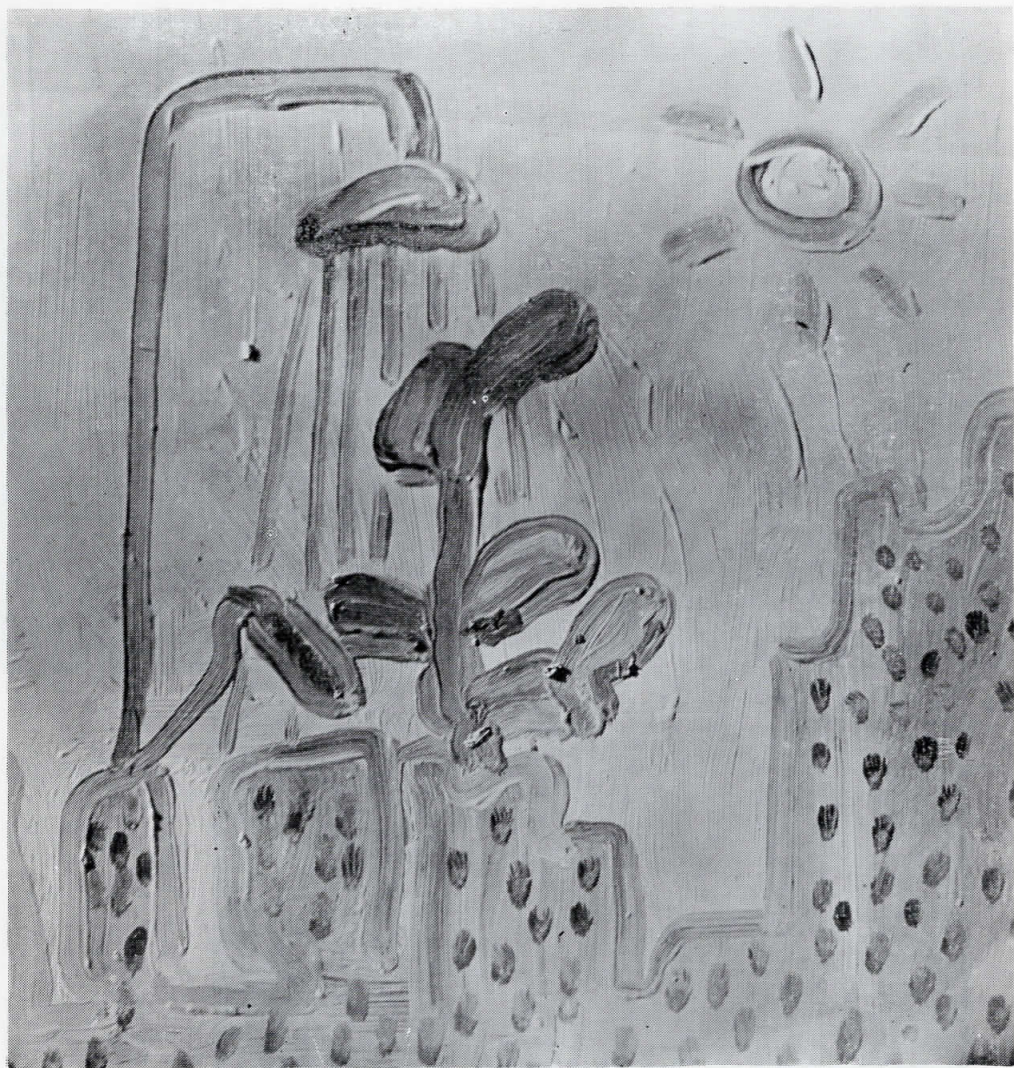
8. Госпоѓа Елза, масло на картон, 31 x 18 см 1968 — 1969

8. Missis Elsa; oil on cardboard 31 x 18 cm, 1968—1969



9. **Периферија**, масло на картон, 49 x 39 см 1968—1970

9. **Suburbs**; oil on cardboard 49 x 39 cm, 1968—1970



10. **Пладне во Мексико**, масло на картон, 31 x 31 см 1969—1970

10. **Noon et Mexico**, oil on cardboard, 31 x 31 cm 1969—1970



11. Дедовиот дух се шета, масло на картон, 47 x 34 см 1969 — 1970
11. *The Walking Ghost of the Grandfather*; oil on cardboard 47 x 34 cm
1969—1970



12. **Шпион**, масло на картон, 31 x 31 см 1969 — 1970

12. **Spy**; oil on cardboard 29 x 29 cm, 1969—1970



13. Вampirката Сузи, масло на картон, 45 x 38 см 1969—1970

13. Suzzy the Vampire; oil on cardboard 45 x 38 cm, 1969—1970



14. **Вампир**, масло на картон, 31 x 31 см 1969—1970

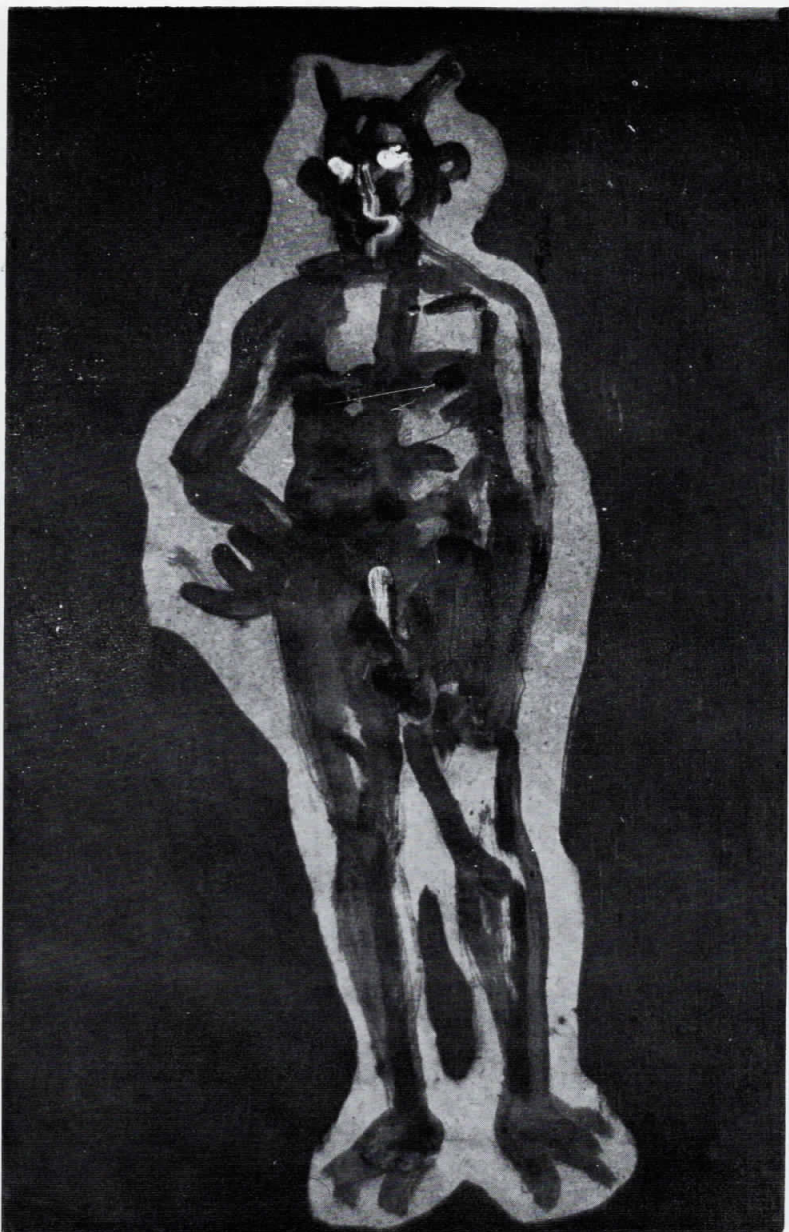
14. **Vampire**; oil on cardboard 31 x31 cm, 1969—1970



15. Портрет на Пикасо, масло на платно, 98 x 75 см 1969—1970
15. **Portrait of Picasso**; oil on canvas 98 x 75 cm, 1969—1970



16. **Пијан разговор**, масло на платно, 100 x 79 см 1970
16. **Drunk conversation**; oil on canvas 100 x 79 cm, 1970



17. Гаврил, масло на картон, 35 x 29 см 1970 — 1971

17. Devil; oil on cardboard 35 x 29 cm, 1970—1971



18. Мајка и дете, масло на картон, 45 x 32 см 1970—1971
18. Mother and Child; oil on cardboard 45 x 32 cm, 1970—1971



19. Акт врз столица, масло на картон, 35 x 26 см 1970 — 1971
19. *Nude on a Chair*; oil on cardboard 35 x 26 cm, 1970—1971



20. Гола фигура, масло на картон, 39 x 29 см 1970 — 1971

20. **Naked Figure**; oil on cardboard 39 x 29 cm, 1970—1971



21. Малиот рибар, масло на картон, 53 x 43 см 1970 1971

21. *The Little Fishman*; oil on canvas 53 x 43 cm, 1970—1971



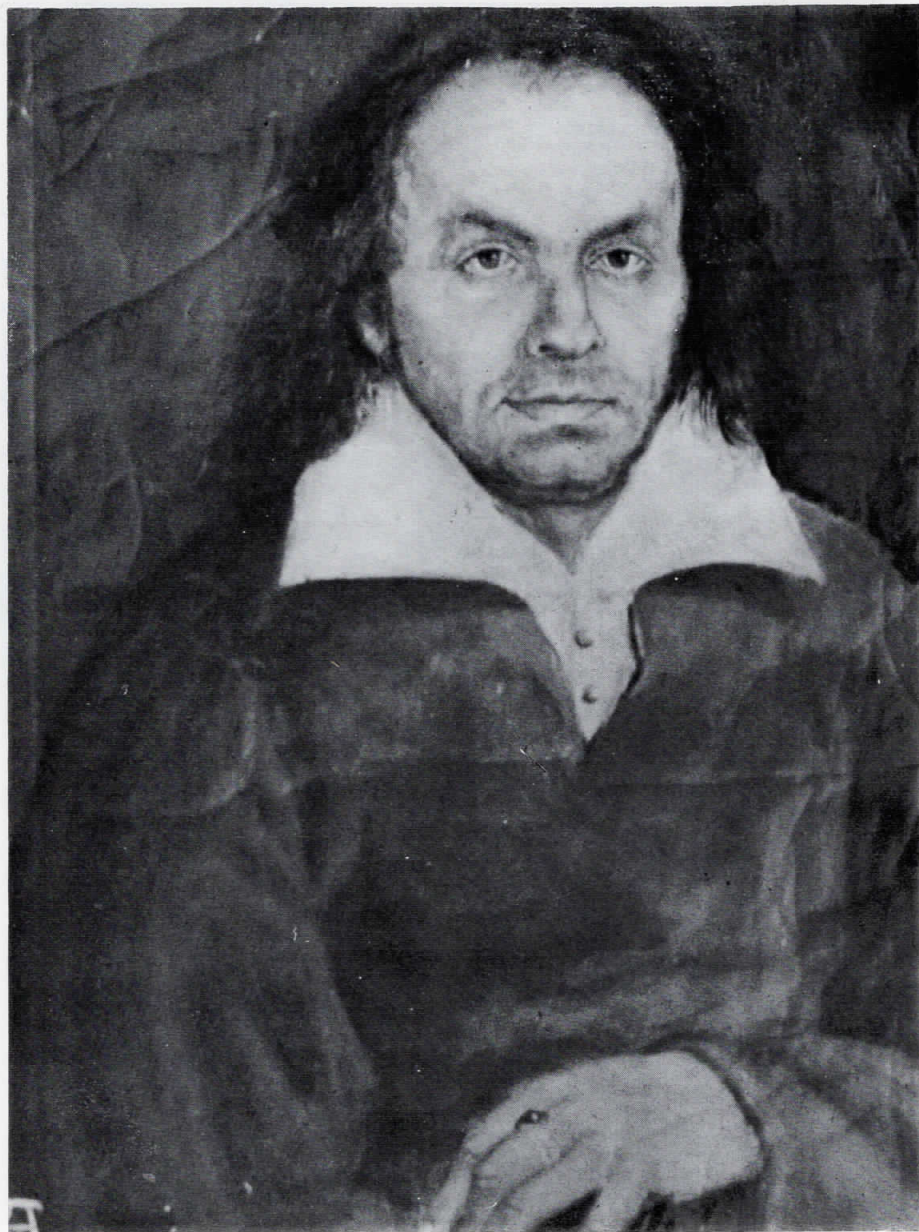
22. **Воденица**, темпера на картон, 70 x 50 см 1970 — 1971

22. **Water Mill**: tempera on cardboard 70 x 50 cm, 1970—1971



23. **Човекот во црвено**, масло на платно, 71 x 51 см 1973

23. **The Man in Red**; oil on canvas 71 x 51 cm, 1973



24. Портрет а татко ми, масло на платно, 65 x 48 см 1974

24. Portrait of my Father; oil on canvas 65 x 48 cm, 1974



25. **Свирач**, масло на даска, 84 x 56 см 1976

25. **Player**; oil on board 84 x 56 cm, 1976



26. **Турчин**, масло на платно, 27 x 20 см 1978

26. **Turk**; oil on canvas 27 x 20 cm, 1978



27. **Исус Христос**, масло на платно, 45 x 31 см 1978

27. **Jesus Christ**; oil on canvas 45 x 31 cm, 1978



28. **Утеша**, масло на платно, 100 x 30 см 1978

28. **Solace**; oil on canvas 100 x 80 cm, 1978



29. **Млад философ**, масло на платно, 71 x 51 см 1978

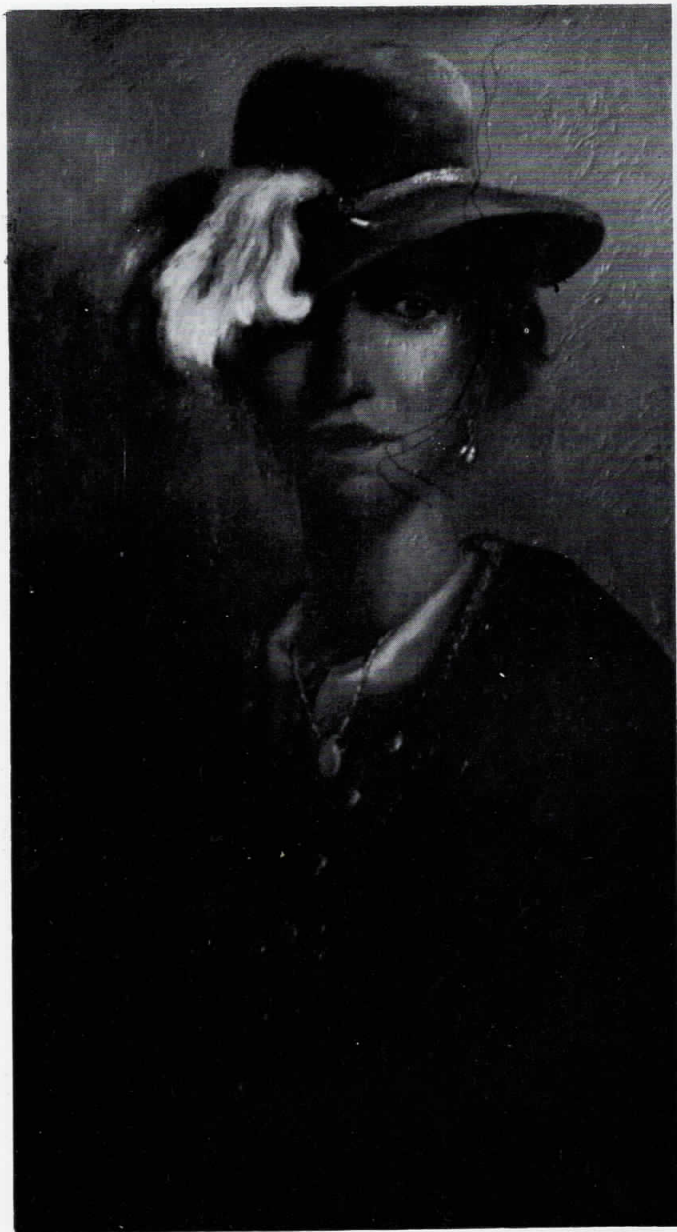
29. **Young Philosopher**; oil on canvas 71 x 51 cm, 1978

30. **Пејзаж**, масло на платно, 70 x 50 см 1979

30. **Landscape**; oil on canvas 70 x 50 cm, 1979



30. Пејзаж, масло на платно, 70 x 50 см 1979
30. Landscape; oil on canvas 70 x 50 cm, 1979



31. Стара фотографија, масло на платно, 69 x 38 см 1979

31. Old Photography; oil on canvas 69 x 38 cm, 1979



32. Света Марија со штака, масло на даска, 87 x 57 см 1980

32. **Mother Mary with a Crutch**; oil on board 87 x 57 cm, 1980



33. Драперија, масло на платно, 80 x 70 см 1980

33. Drapery; oil on canvas 80 x 70 cm, 1980



34. Гробишта, масло на платно, 100 x 80 см 1980

34. Cemetery; oil on canvas 100 x 80 cm, 1980



35. Турчин, масло на даска, 48 x 56 см 1980

35. Turk; oil on board 48 x 56 cm, 1980

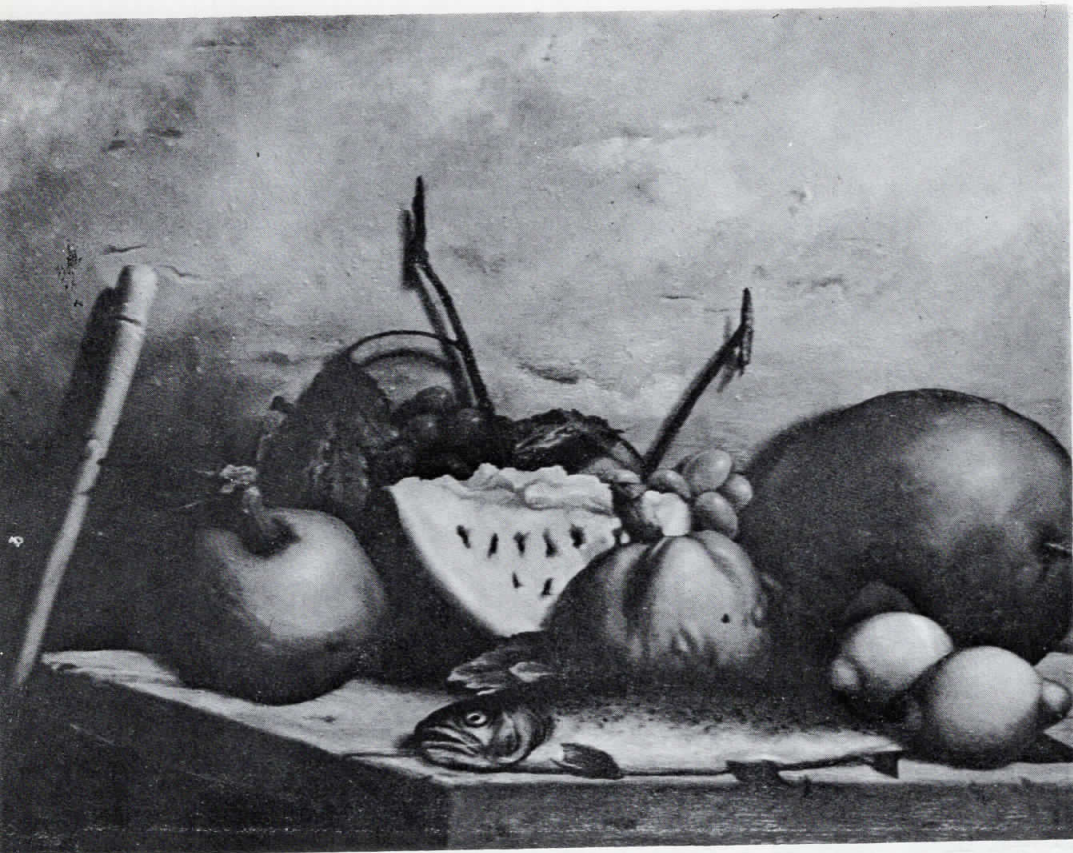


36. Свети Себастијан, масло на платно, 100 x 80 см 1980

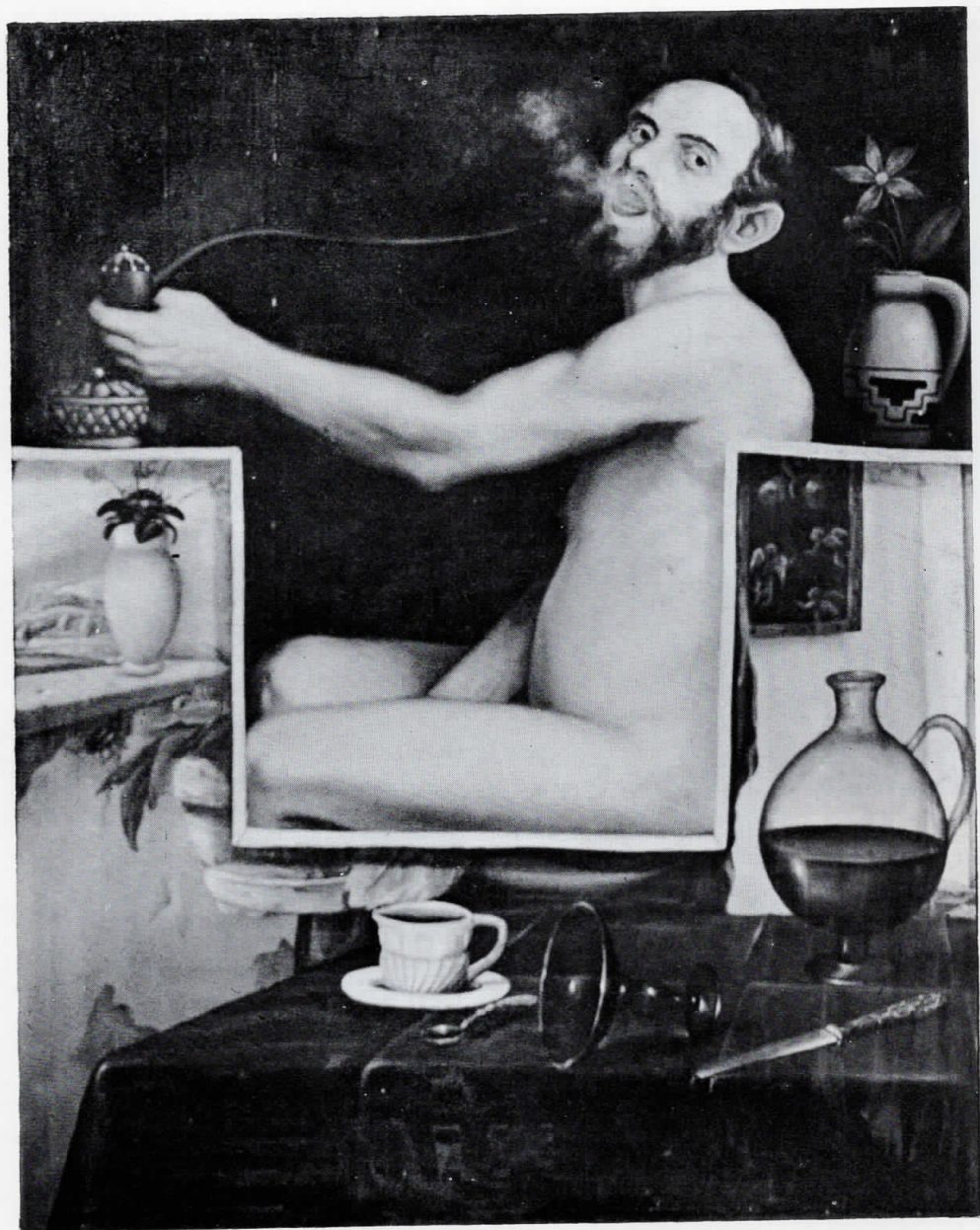
36. Saint Sebastian; oil on canvas 100 x 80 cm, 1980



37. Час по анатомија на г. Сатир, масло на картон, 70 x 50 см 1980
37. Lesson on Anatomy; of Mister Staur; oil on cardboard 70 x 50 cm, 1980



38. Мртва природа, масло на платно, 70 x 50 см 1980
38. Still Life; oil on canvas 70 x 50 cm, 1980



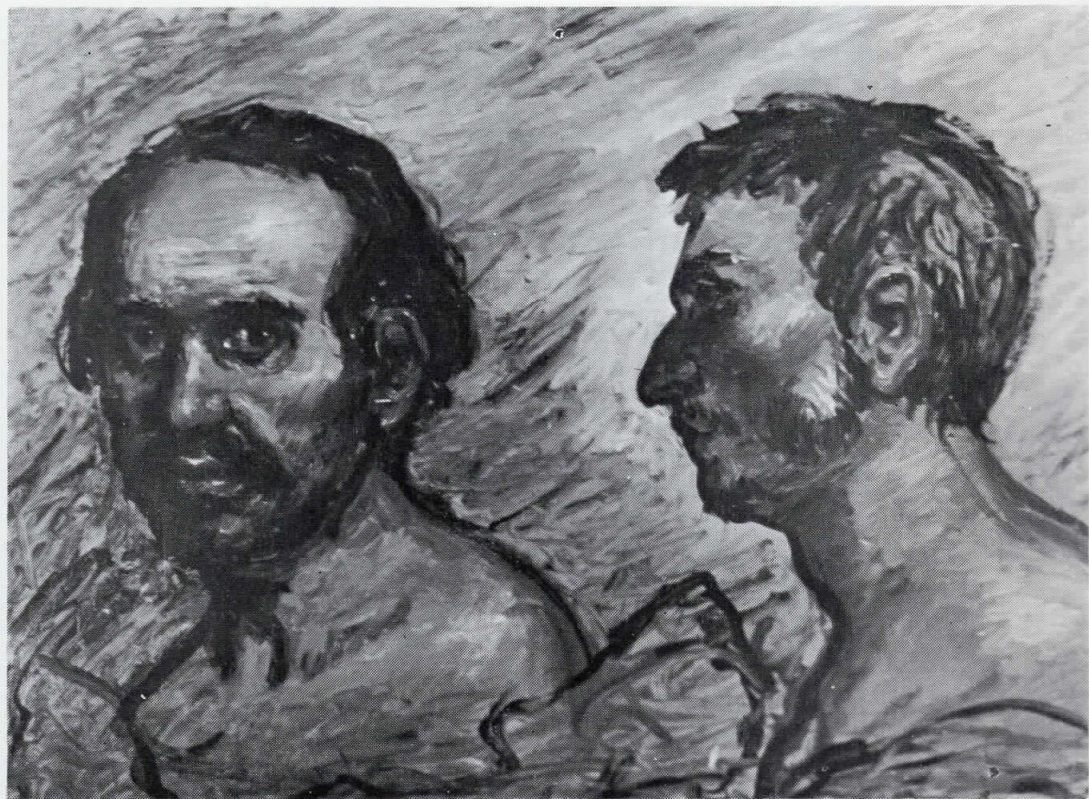
39. Тишина и экстаза, масло на платно, 100 x 80 см 1982

39. Silence and Extasy; oil on canvas 100 x 80 cm, 1982



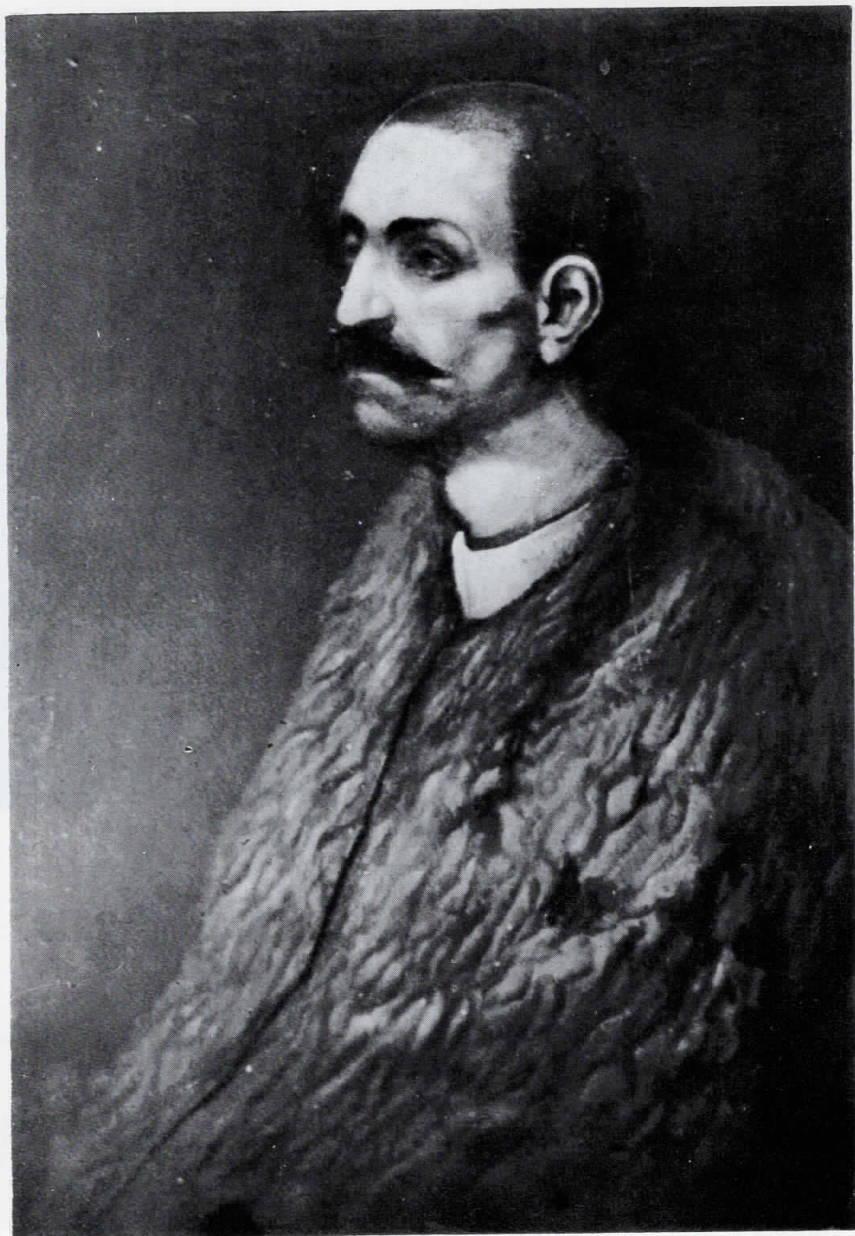
40. **Машки акт**, масло на картон, 23 x 35 см 1982

40. **Male Nude**; oil on cardboard 23 x 35 cm, 1982



41. Две главы, масло на платно, 43 x 31 см, 1982

41. **Two Heads**; oil on cardboard 43 x 31 cm, 1982

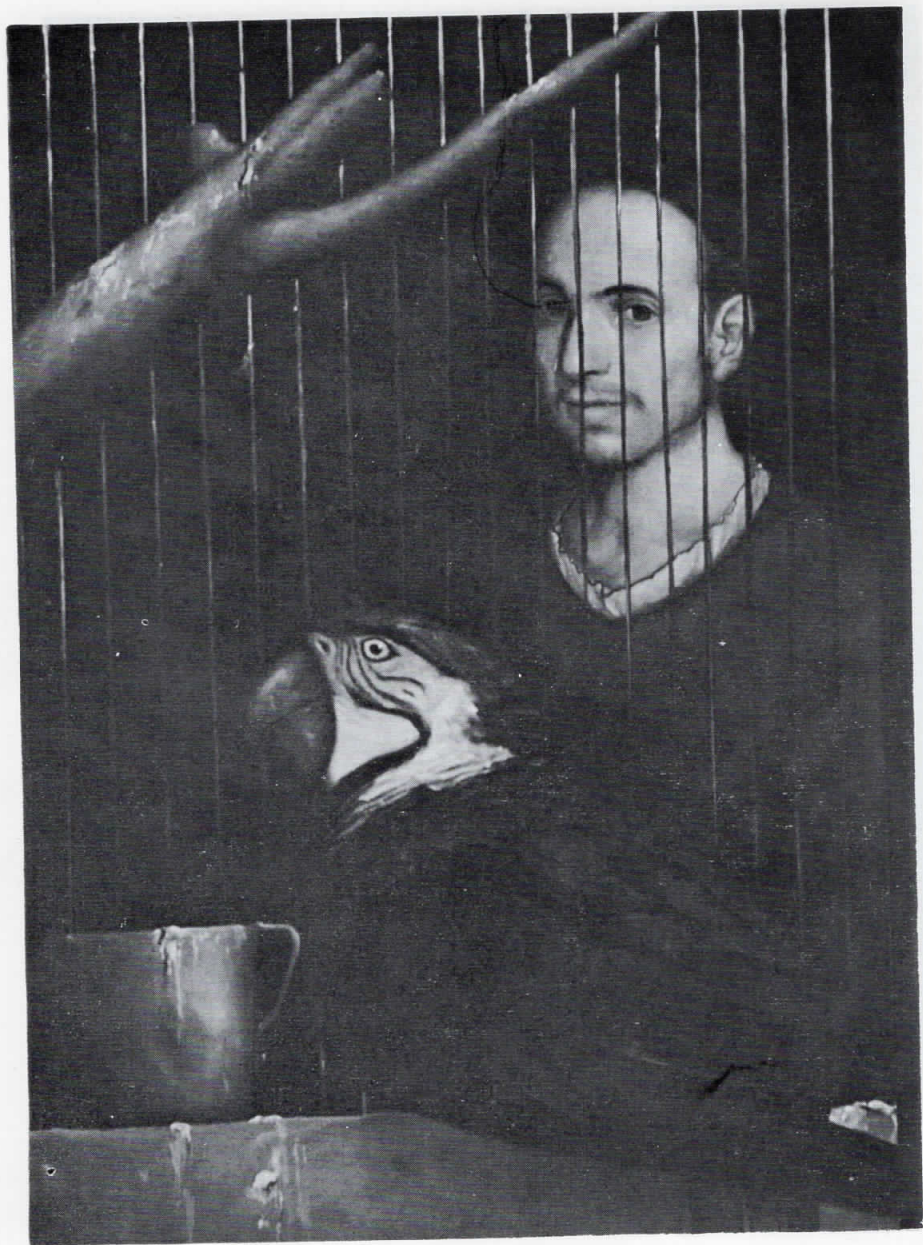


42. **Овчар**, масло на картон, 70 x 50 см, 1983
42. **Shepherd**; oil on cardboard 70 x 50 cm, 1983



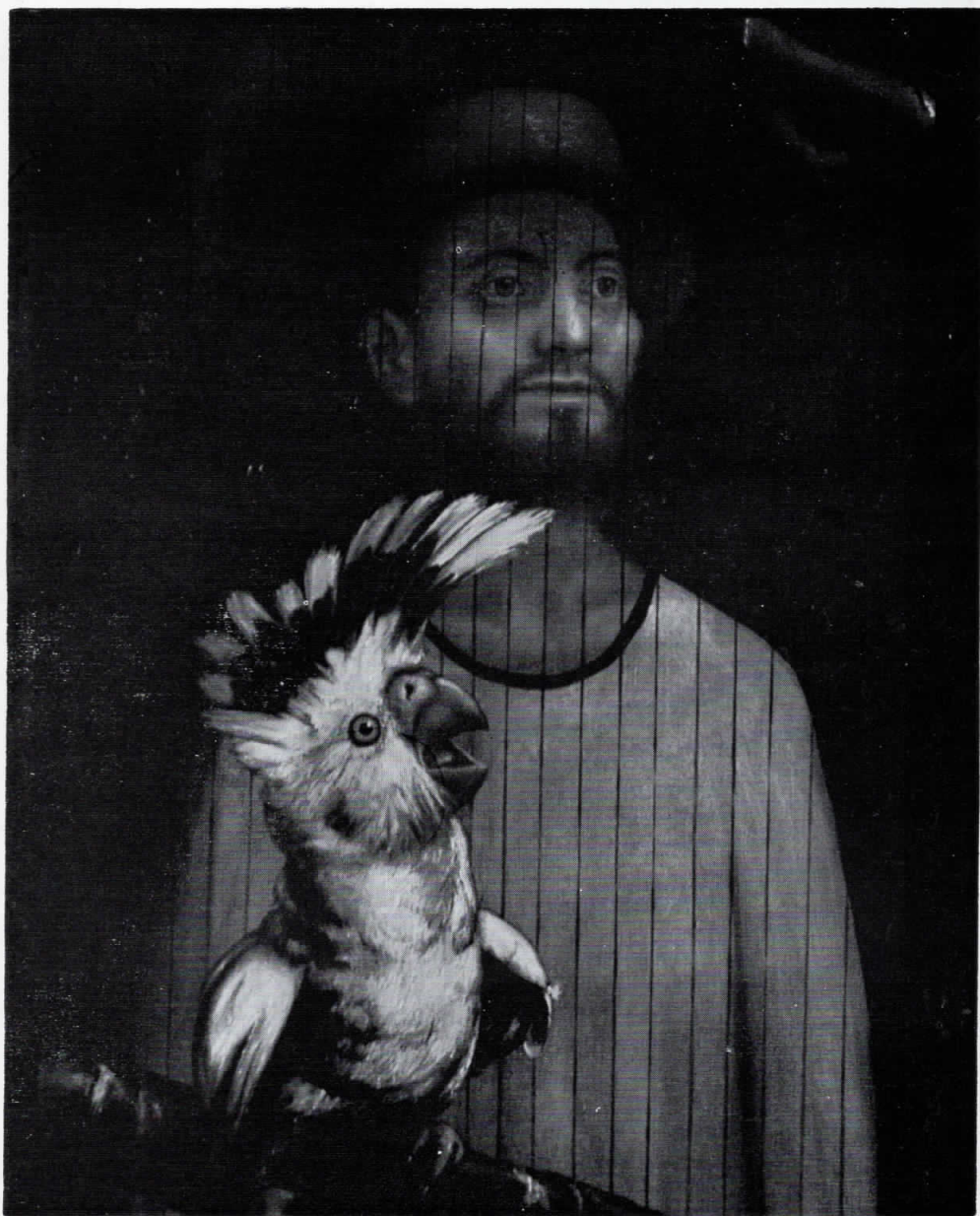
43. **Портрет**, масло на платно, 62 x 45 см, 1984

43. **Portrait**; oil on cardboard 62 x 45 cm, 1984



44. Синиот Макао, масло на платно, 62 x 45 см, 1984

44. The Blue Massaio; oil on canvas 62 x 45 cm, 1984



45. Гуа-лудиот ангел чувар, масло на платно, 62 x 45, 1984

45. Gua — The Mad Angel Saviour; oil on canvas 62 x 45 cm, 1984



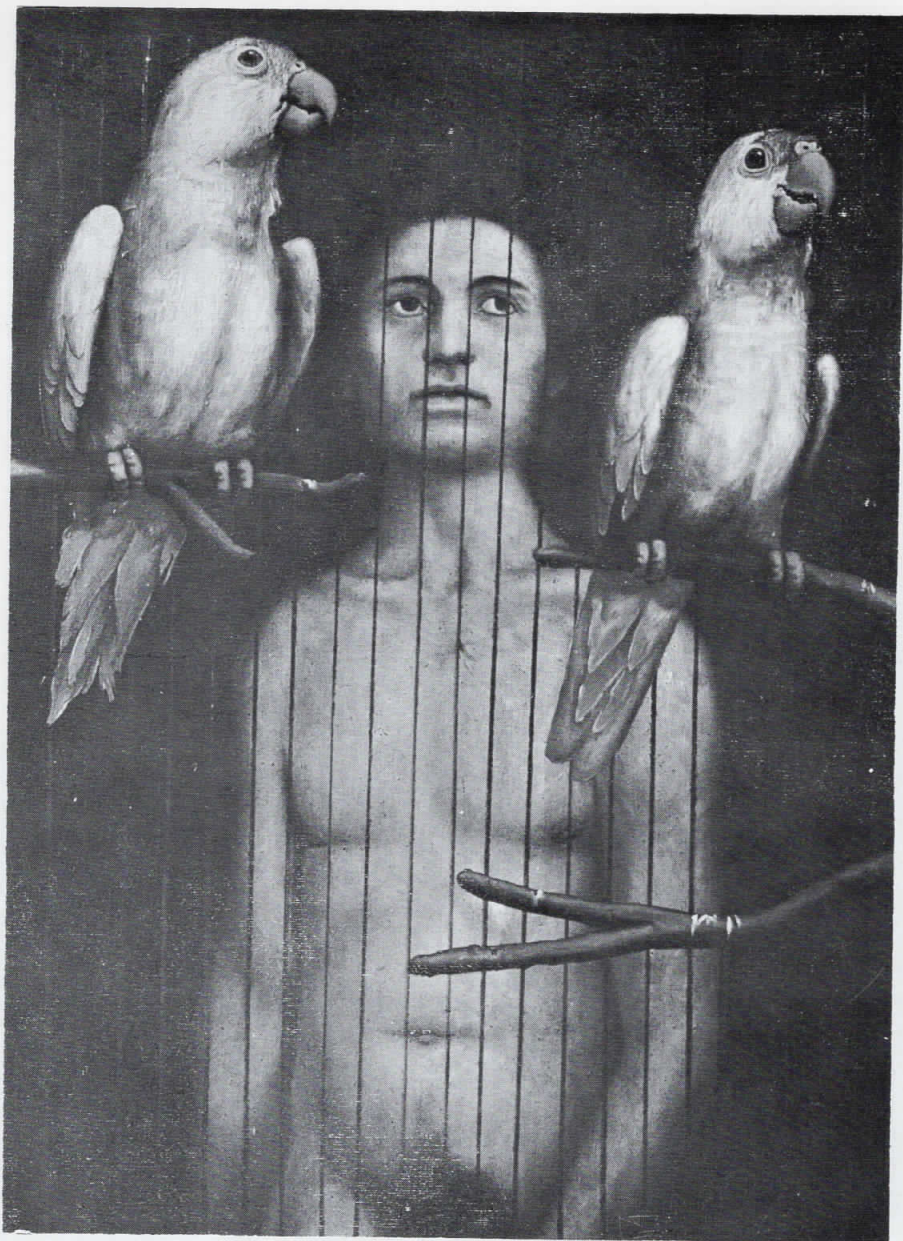
46. **Патриша**, масло на платно, 62 x 45 см, 1984

46. **Patricia**; oil on canvas 62 x 45 cm, 1984



47. Ара пред огледало, масло на платно, 62 x 45 см, 1984

47. Arra in front of a Mirror; oil on canvas 62 x 45 cm, 1984



48. Два жолти папагала, масло на платно, 62 x 45 см, 1984

48. **Two Yellow Parrots**; oil on canvas 62 x 45 cm, 1984



49. **Какаду**, масло на платно, 62 x 45 см, 1984

49. **Кака**; oil on canvas 62 x 45 cm, 1984



50. **Портрет**, масло на платно, 62 x 45 см, 1984

50. **Portrait**; oil on canvas 62 x 45 cm, 1984

Издавач: Александар Станковски
Текст: Конча Пирковска
Превод на англиски: Анета Георгиевска
Фотографии: Методија Станковски
Ликовно обликување: Ацо Филиповски
Печат: Графички издавачки завод „Гоце Делчев“ — Скопје

Publisher: Aleksandar Stankovski
Text: Konča Pirkovska
Translated into english by: Aneta Georgievska
Photographs: Metodija Stankovski
Lay-out: Aco Filipovski
Printed by: Grafički zavod „Goce Delchev“ — Skopje

