FIDA NOVSKÝ
OVANOFORSKÝ
ŠEMOV
LEMOB

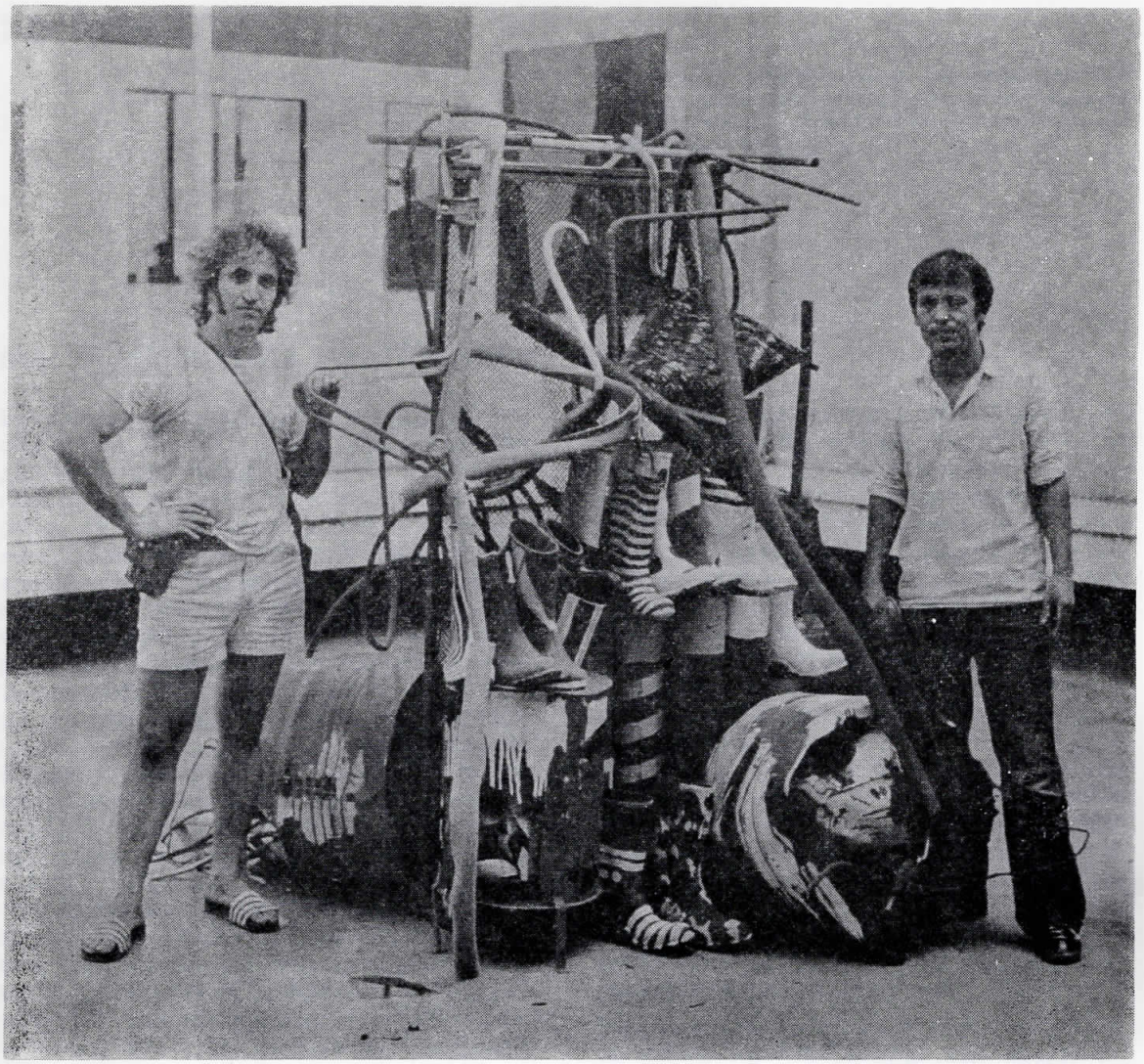
симон никола
шемов фидановски

акции и интервенции
1973 — 1985
музеј на современата уметност — скопје
септември 1986
уметничка галерија „моша пијаде“ — битола
октомври 1986

simon nikola
šemov fidanovski

actions and interventions
1973 — 1985
museum of contemporary art — skopje
september 1986
art gallery „moša pijade“ — bitola
october 1986

изложбата е посветена на францускиот уметник жерар брасел
the exhibition is dedicated to the french artist gerard brassel



предговор

„Културната обнова обично не настанува без извесно изродување и изопачување во однос на суптилностите и прецизностите постигнати во претходниот период“.[1]

кон апокалипсата на ликовниот хегемонизам

Барањето на сопствениот идентитет кај сликарите Симон Шемов и Никола Фидановски се совпаѓа со 1968 година — период на студентските немири во Европа, на политичките трауми и воопшто на духовните превирања и општото незадоволство. Класичниот марксизам и кризата на елитната култура доаѓаат, речиси, до критична точка. Се реафирмира филозофската и социолошката критичка теорија, а борбата за еманципација на однесувањето на многу планови (феминистички движења, сексуална револуција, движења на алтернативното воспитување) прераснува во пробив на масовната култура и на контра или антикултурата на младите (постери, улични натписи, графити, уличен театар, протестна поезија, стрип, рок, и поп итн. музика и сл.). Масовните ликовни акции повикуваат на колективно создавање низ игра: „Фантазијата ја презема власта на улиците, универзитетите, во фабриките и училиштата“. Отворените или слободни форми на ликовно дејствување стремат кон „ослободување на човекот преку творечко однесување“. „Новата уметничка практика“ кон крајот на шеесетите и почетокот на седумдесеттите акцептира дел од конотациите на футуризмот, дадаизмот, руската авангарда и надреализмот од првите децении на векот, меѓутоа не како парадигма, продолжување или усовршување на нивните тези. Здружените и индивидуалните настапи во доменот на новите движења се темелат врз некои провокации од стварноста (политички, економски, социјални . . .), од комплексниот стек на околности. Повеќе интелектуалци во тоа ново време ја согледуваат шансата за целосно или делумно спроведување на нивните филозофски, социолошки или антрополошки доктрини (Маркузе, Мена . . .), повикувајќи се оптимистички на хармоничното проникнување и единство меѓу човекот и природата, на среќната егзистенција во светот конципиран врз естетска основа. Меѓутоа, нивните предвидувања ја делат судбината на неостварените сништа на нивните претходници — утопистите. Актерите на новите движења повеќе држат до спроведување и афирмација на нивниот протест или револт, а конзистентноста на уметничкото дело не е во фокусот на нивниот интерес, цел и задача. Трајноста ја супституираат со дематеријализацијата, градењето на нов свет со деструктивни акции, хуманизацијата со уште поголемо отуѓување. Социо-политичкиот ангажман останува како доминанта на нивниот концепт. Во своите дејствувања од сличен карактер Шемов и Фидановски во почетокот на седумдесеттите се запираат врз можното колективно стимулирање на естетската перспектива. Последнава е всушност главна дистинкција на нивните ликовни ангажмани во однос на светската или југословенската „нова уметничка практика“. Но, тоа посистематски ќе го разработам во натамошниот текст.

Меѓутоа, што се случува во уметничката клима на Македонија кон крајот на седмата и почетокот на осмата деценија? Наспроти посочената динамика (речиси во сите домени) во светот, па и во некои републики во Југославија, кај нас, релативно мирно опстојува еден паралелизам на новите видови фигурација, енформелот и геометриската апстракција. Знаци на поинакво ликовно размислување нотираме во новите објекти — мусандри на Тома Шијак (од 1967), во минималистичката пластика на Јордан Грабул (од 1969), во примарните структури на Петар Хаџи Бошков (од 1970) итн. Во почетокот на седумдесеттите, извесни, да ги наречеме апокрифни, дејствувања се одвиваат во интимниот простор на двајца млади сликари — Милош Коџоман и Драгољуб Бежан, главно од затворен тип. Нивниот начин, речиси на илегална алтернативна работа, всушност е изнуден од самата средина: задоволна со етаблираните форми на уметничко изразување, антагонистички, дури непријателски расположена кон новите појави. Неколкуте последни информации од светот, главно пласирани преку Музејот

на современата уметност — Скопје (изложби на психоделичен плакат, литографии на Раушенберг, Нови правци во американската графика, дела од парискиот Мајски салон, фрагменти од уличното сликарство — нов мурализам, графити во САД) оставаат незначајни траги во свеста на публиката. Всушност, постоеше една фантастична еднодушност во нејзината реакција: како да стануваше збор за мирен пакт меѓу уметниците (најголемиот дел), историчарите, критичарите и теоретичарите на уметноста и ликовните институции. Најмалку можеше да се очекува против ваквата „завера" некој некомпетентен или неинформиран да заземе спротивен став. Пред неиздиференцираноста на појавите, во отсуство на информации и критериуми за вреднување на новата ликовност, активностите се одвиваа како што се одвиваа: спонтано, неорганизирано, по инерција, станувајќи во меѓувреме дел на една историја. Но останаа многу недефинирани слоеви, пропусти, одговорност за последиците од едно ненавремено и несоодветно реагирање во конкретното време и простор. Анализирајќи ги тие времиња критичарот Давор Матичевиќ констатира дека, „. . . музеите кај нас ја фалсификуваат сегашноста за иднината, поради неспособноста да ги согледаат феномените во времето и така ја прават средината позаостаната отколку што е, најчесто бележејќи ги резултатите постигнати преку традицијата и општествената афирмација"[2]. Меѓутоа, и кога се искажуваат вакви судови (не во име на некакви оправдувачки манифестации) треба да се земе предвид комплексноста на прашањата што ги иницира уметникот, неговото изменето творечко дејствување, базирано на некои неконвенционални проседеи и однесувања, отпорот на средината кон сè што значи нарушување на општоприфатените обичаи и естетика и нејзината тешка и бавна адаптација на новото.

Ретроспективниот преглед на „другите" ликовни активности на Шемов и Фидановски во Музејот на современата уметност — Скопје, претставува еден од начините за систематизирање и (ре)валоризирање на нивните резултати во оваа област. На ова настојување не му е туѓ и стремежот да се извршат и некои корекции (макар и задоцнети) во однос на таа практика, да се израмнат некои нерамнини, да се ублажат некои неправди, да се објаснат или исправат извесни грешки и пропусти, да се оправдаат задоцнетите реакции и умртвени рефлекси. Другата страна на мотивираноста за ова претставување е желбата за остварување на комуникација со оние средини во Југославија кои недоволно или воопшто не ги познаваат овие форми на ликовно реагирање во Македонија, кои настрана од слабото функционирање на системот за информирање, тргнуваат често од априорни позиции. Третиот аргумент пледира за конечен легитимитет на оваа практика кај нас (бидејќи сè уште е актуелно мислењето за нејзината инсуфициентна и несоодветна теориско-критичка подршка). Во својата упорност опстојува и збунетоста, категоричните ставови на игнорирање или негирање и перманентната запрашаност на публиката пред загадочноста на изменетото уметничко однесување. Текстот и изложбата пледираат за една толерантност и широчина на опсервацијата, доживувањето, референциите и сфаќањата кон сите модалитети на ликовното соопштување што значат анимација, директна партиципација и развивање на креативните димензии на субјектот и конечно поттикнување на синестетичкото примање на уметноста како дел од егзистентното време и простор на современиот човек, што воедно е и дел од ликовната програма на Шемов и Фидановски.

на релацијата париз—лондон—кораб

Пред да ја отпочне работата на овој план Симон Шемов е на специјализација во Англија (Лондон, Единбург . . .) а потоа на краткотраен престој во Франција. Никола Фидановски престојува во Париз. а се вклучува и во некои алтернативни активности на Студентскиот културен центар во Белград. Тоа зборува за нивната информираност за новите појави и за директниот контакт со ликовните превирања во Југославија и светот. Свеста за актуелноста на овие движења, желбата за создавање на монументална уметност (демократска во својот основен концепт) го поттикнуваат нивното решение за изменето креативно празнење на енергијата. Сосема рационално прифаќајќи ги анахроните реакции на сопствената средина, спремни однапред на физичка изолација и духовна дистанца, сосема

свесни дека, не прават нешто сосема оригинално, невидено и непознато и далеку од идејниот контекст на уметничката практика релевантна на постмајските (1968) событија, Шемов и Фидановски ги отпочнуваат своите патешествија на македонските планини (Кораб), понесувајќи го со себе својот идеал за создавање на монументална уметност. Таму се кристализира сознанието дека, големиот идеал е сепак само фикција, можна во некој евентуален иден простор, време и средина[3]. Како компензација за утописките проекти се јавува концентрацијата врз менталните и креативните процеси што значат можни колористички интервенции во природата. Врз „белото платно" на планинските простори тие ги втиснуваат трагите на нивните краткотрајни престојувања и постоења (тотемски столбови, боења на корења и стебла, оформување и боења на маси и столчиња и сл.). Од нивните натамошни патувања, на кои го снимаат теренот низ Македонија (крстопати, автопати, урбани комплекси и сл.) резултираат мноштво проекти (од кои голем дел не се реализирани. Потоа следат поосмислени акции во ателје, дома, во и вон музејско-галеријски простори и сл., кои сè уште траат.[4].

Во оваа монографија ќе биде елаборирана и анализирана другата страна на нештата што ги објаснува и оправдува (или не) нивните искрени, добронамерни и спонтани дејствувања во природен и артифициелен амбиент, ослободени од помодарството и површното занесување, иницирани од некоја внатрешна нужност и желба да се биде во активен дослух со времето што се живее. Низ нивната лабораторија поминуваа сегменти така речи од севкупната нова практика („сиромашна уметност", „уметност на земјата", „уметност на телото", „концептуална уметност", инсталации, хепенинг, перформанс, објекти и сл.), за да покажат дека сепак „уметничките проблеми се наоѓаат внатре во проблематизирањето на уметноста и уметничките постапки со одредени материјали"[5].

„гуливер во земјата на чудесата"[6] — „расцветан булевар"[7]

блискости и проникнувања

„Другите" активности на овие двајца уметници (кои патем речено паралелно се занимаваат со „класично" сликарство и графика, на различни начини внесувајќи или отстранувајќи одделни елементи од „другата уметничка практика") коинцидираат, со различен интензитет на доследноста, со дел од постулатите на новото уметничко дејствување во Југославија:

— Ослободување на уметничкиот чин;
— Изменет начин на ликовно однесување;
— Екстензивно значење на поимовите за ликовната уметност (флексибилност во толкувањето);
— Стимулирање на имагинацијата, фантазијата и спонтаноста во творењето;
— Проширување регистерот и типологијата на материјалите;
— Обновен афинитет, изменет однос кон околината;
— Создавање на нова ликовна лексика;
— Социо-општествен ангажман и желба на демократизација на уметноста[8];
— Критичко спротивставување на утврдениот вкус, естетските кодекси и аристократските вреднувачки механизми;
— Некомерцијалност и трошливост на „уметничкиот продукт" — стимулирање на антипродукцијата;
— Мултимедијални и полидисциплинарни активности;
— Демистификација на творечкиот чин, итн.

Овие блискости поконкретно се врзуваат со активностите на дел од хрватските и словенечките уметници (во раните седумдесетти години) и со дел од српските (од средината на истиот период): со Борис Буќан (боење на оџаци и фасади), Горан Трбуљак (интервенции врз сенилата на уличните светилки), Јулие Книфер (боење на фасади), со групата „Црвени перистил" (проект за хроматско преобликување на амбиентот на перистилот), со групата „КОД" (менување на урбаниот и природниот пејзаж), Иван Кожарик („Гомила"), како и делумно со некои активности на групата „ОХО" и подоцна комуната во Шемпаз (обредни церемонии на релацијата земја-космос), како и со „Народните свечености" на група хрватски уметници, како парафраза на исечоци од руското конструктивистичко движење (боење на киосци, телефонски говорници и сл.). Во контекстот на нивните „манифести" е содржана општествената критика со доза на иронија, осуда и атак (свртена кон поголемиот дел од урбанистите, архитектите и сите оние релевантни бирократско-етатистички структури

што во голем дел придонесуваат за дехуманизација, одочовечување и отуѓување во мноштвото и во животниот амбиент).

„хит — парада“[9] — „интервенција — х“[10]

Разидувања и разлики

Посочените **допири** со овие уметници групи и движења ја немаат онаа снага на аргументот што со себе ја носи тежината, квалитетот и тонусот на **разединувачката компонента.** Во актот на антагонистичката поставеност на Шемов и Фидановски во однос на редица особености на новите појави во Југославија, всушност, се кристализира нивното специфично интонирано дејствување, личното видување и придонес но, едновремено и деклинирањето од новата уметничка практика во нашата земја. Оваа констатација бара подетално образложение:

— Двајцата уметници на ликовно-естетските вредности им го додаваат социјално-општественото залагање (а не обратно). Тука е содржана главната дистинкција. Не е во прашање принципот на редукција и аналитика туку се работи за **додавање на нови квалитети** на дел од постоечката даденост. Уметничкото дело во своето автономно бивање не е повредено — тоа постои како материјална конзистентност — врз него се врши естетско, облагородувачко — дополнително тераписко „насилство“.

— Нивните настапи не се исклучиво израз на револт или протест (зачинети со цинизам и црни алузии) кон ликовното, воопшто кон културата, или атак врз колегите кои се доследни на некои „класични“ принципи. Напротив, нивните интервенции се еден вид на паралелно дејствување — обид да се опстане и докаже дека е можен токму тој и таков **паралелизам** или амбивалентност (што во себе сепак крие една голема контрадикција). Тие не посегаат драстично по традиционалните концепции — не тежат да ги уништат, веруваат во посибилитетот на наспоредната егзистенција на различни ликовни поетики и дискурси и гласаат за едно пофлексибилно однесување. За нив е позначаен отпорот кон малограѓанските и конвенционалните манири на однесување, кон ликовниот империјализам и институционалната „сегрегација“, кон исклучивоста на „глобалните стратегии“ во уметноста.

— Ако во биномот рушење — градење припадниците на новата уметничка практика во Југославија му даваат предност на првиот дел, Шемов и Фидановски категоријата на деструкцијата ја користат на функционален, конструктивен начин. Разбивањето на примордијалната форма, кршењето на Еуклидовиот определен простор, рушењето на утврдениот ликовен јазик и канонизираните модели на изразување тие го решаваат со „воспоставување на сопствен ментален однос кон делата и околината“ — туѓ на познатите анархоидни однесувања од шеесеттите и седумдесеттите години, далеку од „митологиите на апокалипсата“ и крајниот нихилизам. Нивните „деструкции“ не се физички, насилни, афектни. Бесот на реагирањето го заменуваат со спокојно критичко набљудување, со еуфемизам и **градителски намери** (поубав град, похуманизирана природа, поанимиран простор и сл.). Нивниот творечки импетус сака да ги запре катаклизмичките лизгања на човештвото што загадувајќи ја околината се самоуништува. Според тоа, нивната „ликовна“ екологија и „терапија“ на природата го оставаат зад себе субверзивниот карактер — „уметничките“ акции на диверзија што сакаат да шокираат и иритираат во името на „високи“ етички цели. Како алтернација нудат креативно размислување и гледање на секојдневниот амбиентален простор.

— Од тука произлегува и замената на дефетизмот, апатијата и песимизмот (штедро експлоатирани во посочениот период) со **оптимистичко реагирање,** со верба во оздравувачката и ослободувачката перспектива на уметноста.

— Истакнувањето на својот персоналитет е присутно во нивната нова практика но не во форма и со интензитет карактеристични за „говорот во прво лице“ на осмата деценија. Се ориентираат за дијалог и непрекинато содејство на субјектите (Шемов-Фидановски) со другите учесници во проектот. Солото на индивидуата е заменето со хорот на **колективот.** Наместо лидерство се предлага рамноправна јавна расправа, целејќи кон оној степен на заедништво во креацијата иманентно на филмот или театарот. Од друга страна, желбата за комуникација го активира прашањето за емотивниот набој и психолошкото поимање на уметноста.

— Раздорот во дихотомијата меѓу етичкото и естетското, Фидановски и Шемов

го решаваат во корист на **естетското.** Нивното инсистирање на некои феноменолошки слоеви (боја, композиција, хармонија . . .) е премногу цврсто за да може да биде жртвувано во име на друг идеал (општествено-политички, социо-филозофски). Се залагаат за хедонизмот поврзан со функционализмот или прагматизмот, осудувајќи дел од реперкусиите на тоа тројство: профитерскиот, комерцијалниот и фетишистичкиот однос.

— Алтернативните ликовни активности на овие уметници беа и сè уште се инцидентна, ретка и **осамена заложба** во македонскиот ликовен простор. Тие и уште неколку осаменици — истомисленици го сочинуваат она микро-јадро на колективното работење како евентуален пандан на масовниот алтернативен марш и „говор во прво лице" на стотици уметници во Југославија. Времето кога тие се јавуваат во Македонија не е зрело и подготвено за помасовно прифаќање на нивниот осаменички апел. Факт е дека тие создадоа клима за некои нови појави во нашата средина, особено во осумдесеттите но, со звук на далечно ехо, со анахрон и често депласиран ефект, што може, дури, во духот на времето, да биде сфатено како некаков вид на постмодерни рефлекси.

— Учесниците во „новата југословенска ликовна практика" ја заменуваат почетната релативна јасност на соопштувањето со крајна интровертност и некомуникативност. Последнава бара повеќеслоен мисловен ангажман во актот на дешифрирање на идејната порака и поука: го сведува контактот на тесна релација со елитен број на „читачи". Зголемениот број на прашањата и дилемите што ги поставуваат е обратно пропорционален на можните клучеви за допир на нивната суштина до консументот. Шемов и Фидановски и тука отстапуваат од генералната траса. Тие се стремат не само кон **експлицитност** на идејата, туку и кон **воспоставувањето нови односи и контакти:** дејствуваат за еден широк демо-аудиториум и влијаат врз менталитетот на гледачот — ја следат линијата од пасивен посматрач до активен директен учесник. Ова менување методите на комуникација (без мистификации) ги отвора пред гледалиштето проблемите (и идејни и ликовни) и ја стимулира можноста за влијание врз канонизираната свест, сфаќањата, климата и начинот на мислење на публиката. Егоистичните конотации на „говорот во прво лице" овде се супституираат со „говор во повеќе лица". Индивидуалниот, личниот проблем е заменет со грижата за апсорбирање на проблемите на пошироката заедница.

Аналогно на мултимедијалната практика за која се изјаснуваат, (особено Шемов), тие го почитуваат консеквентно принципот на **нереспектирање чистотата на „стилот"**. Тој, и во штафелајните и во графичките активности го користи методот на интерференцијата на движењата, израсностите, техниките, материјалите, сензациите (визуелни, тактилни, аудитивни) и сл. Нивната „нова практика" ги синтетизира едновремено искуствата од инсталациите, „настанот" — хепенингот (акција „Во чест на Рембрант"); хепенингот и интервенциите со конатации на сликарство и објекти (Интервенции во простор, МСУ, Скопје 1982); »Land art« и концептуалната уметност („Интервенција-Х" „Ригеста палета", МСУ, Скопје 1985) итн. Во интервенциите во простор нивната лексика потесно се задржува на експресионизмот, геометриската апстракција, поп и оп артот, неодадаизмот, »combine painting« и сл. Затоа и при објаснувањето и формулирањето на нивните активности не е можно соодветно да ги користиме прифатените терминолошки детерминанти. Нивниот специфичен приод и толкување на сите споменати појави овозможува само ориентационо диференцирање во контекстот на стручната терминологија. Во чинот на таа детронизација на естетскиот хегемонизам и благородничките манири на валоризација, тие го промовираат новиот бескомпромисен уметник кому му се туѓи забранетите игри, кому сè му е дозволено во името на ликовното ослободување.

— Различно од искуствата на седумдесеттите, практично во сите форми, периоди и простори на дејствување, кај Шемов и Фидановски како основно средство за комуникација фигурира **бојата.** Нејзе ѝ се дадени максимални овластувања, темелно и примарно значење: преку неа се спроведуваат најчесто и најдоследно нивните концепти. Далеку во позадината останува секундарната улога на другите феноменолошки слоеви (содржина, облик, перспектива и сл.). Свесни за јакото психолошко влијание на онтолошкиот слој на хроматиката, користејќи ја емпиријата низ вековите, тие ја подредуваат до крај на своите повеќеслојни интенции. Бојата станува основно орудие

на нивната програма. Најдените (тривијални, „готови") предмети (од органско или анорганско потекло) и со различна типологија (обли, аглести, рапави, меки и сл.), служат само како еден вид на грунд, подолга. Со колористичките интервенции се уништува до крај изворниот слој на обликот — се врши замена на неговиот идентитет со друг, се добива дело со самобитна вредност. Следува воспоставувањето на адекватни односи на тие метаморфозирани предмети со единственоста на композицијата и потоа нивната комуникација со околниот простор. Во тој процес на трансформација се јавуваат објекти и ситуации со лудички обележја, од кои често се рефлектира извесен хумор (понекогаш и иронија) и искри на критичен протест.

Естетскиот еудемонизам, како еден од основните спецификуними на нивната работа, наоѓа најдоследен сојузник во колористичките оркестрации. Онаму каде што грдото во природен и градски предел) го засега окото, кадешто смртта ѝ се заканува на трајноста, онаму каде што времето ги уништува цветовите и лисјата (во доминантното зеленило на пустите планински предели или врз баналните употребени употребни предмети, во доминантото сивило на урбаниот пејзаж и врз анемичното ткиво на бетонот и асфалтот — секаде каде што отсуството на бојата ја зголемува депресијата и влијае врз работниот ефект и расположение) Шемов и Фидановски применуваат колористичка инфузија. Загрижени поради ерозијата на животниот амбиент, тие стремат кон ревитализација на визуелната димензија, сметајќи на нејзиното натамошно дејствување (естетско, психичко, ментално, итн.) за подобрување квалитетот на егзистенцијата. Бојата главно интензивна и чиста) ја аплицираат зависно од морфологијата на предметот и лоцираноста во просторот, следејќи го принципот на надополнување: во доминантната зелена-топли акценти, во сивилото-интензивни тонови, во монохромното-полихромни интервенции и обратно. Каде и да е, таа се нанесува страстно и еуфорично, за да го витализира инертното, да го облагороди грдото.

„нехуманата апстракција наречена природа"[11]

Природата со нејзините феномени, како дел од животниот простор, длабоко е интерполирана во творештвото на Фидановски, а особено на Шемов. Нивниот контакт со неа се остварува на повеќе нивоа и не е само со ликовно-естетска релевантност. Во конкретниов случај констатацијава има суштинско значење, особено кога се има предвид нивното крајно љубопитно истражување на нејзините онтолошки слоеви и сознанието дека, таа е трајно интересна и никогаш докрај откриена енигма.

Кога велам дека, тие целосно, блиско и органски ја живеат природата, мислам на вклучување на нивниот целосен сетилно-мисловно-естетски апарат. И затоа тие апелираат на будење и активирање на заспаните човечки сетила за да се оствари соодветен контакт со неа, со што, всушност, отпочнува чинот на ослободувањето на човекот. „Потполната еманципација на сите човечки сетила и својства . . . кои поврзани со природната наука која се развива врз нивна основа, би обезбедиле „човечко присвојување" на природата. Тогаш природата би ја изгубила својата корисност. Таа не би се појавувала како чиста граѓа — органска или неорганска материја — туку како самостојна животна сила, како субјект — објект. Сетилата би се однесувале „кон ствари заради самите ствари". Тие тоа го можат само ако самата ствар е опредметен човечки однос: опредметност на човечките односи и со тоа човечко однесување кон човекот"[12].

Самиот факт дека, Шемов и Фидановски, било да се работи за градски или вонградски простор, во основа имаат еден трајно коректен став: го респектираат неговиот интегритет и ентитет. Од тоа произлегува и можноста и желбата за зачувување битието на природата (како „нова сила на општествените промени") и бивањето на човекот во неа.

Кога станува збор за природата (аналогно на Маркузе) тие ја набљудуваат од два аспекта: како природа на самиот човек (нагони и сетила) и како животен амбиент. Притоа тие целат кон една соработка и пријателство со неа, односно кон едно усогласување на технолошко-индустриските активности на човекот со процесите во чистата и автономна природа. Доживувајќи ја болно еколошката драма, милитаризираните и комерцијализираните аспекти на нејзиното загадување, овие автори си земаат прерогативи да се обидат одново да ја воспостават некогашната рамнотежа и хармонија на законитостите што владеат во неа. Во своите акции тие интервенираат врз не-

кои нејзини невралгични точки и „малигни" јазли (мртви стебла, оголени корени, изолирани катчиња), применувајќи своевидни тераписки превенции. Овие манифестации на заштитување, всушност, произлегуваат од генетско-биолошката предиспозиција на човекот за опстанок и за совладување на ефемерноста и трошењето. Борбата против грдите мртви агли во природата, преку нивните колористички гестови прераснува во метафора на повторното раѓање (yang) кое му се спротивставува на смртта (yin). Бојата станува симбол на регенерација и на воспоставување тесен контакт со биолошките и космичките енергии и движења во светот. Оттука нивната заложба за спроведување на акцијата низ своевиден ритуал кој се повикува на древните магиско-тотемски врски на човекот со таинствените сили во севкупниот универзум.

Хроматските „обреди" ја спојуваат визуелната компонента со етичката: естетскиот чин станува и морален, а моралниот — естетски. Во сето тоа забележителна е релевантноста и на временската категорија: со забавувањето на корозијата врз стварите (преку боење) или со замената на реалното годишно време со фиктивно („Расцветан булевар" во декември), практично се тежи кон запирање на временските циклуси, се забавува периодот на трошење, исчезнување и умирање. Оваа констатација наведува на нови размислувања: од една страна, се следи и почитува ритамот на природата, од друга страна, се спроведуваат акции асинхрони на тој ритам. Тука авторите како да демонстрираат еден натпреварувачки однос спрема природата како творец или (како што вели Оскар Вајлд) како „уметничка креација (creation of art).

Ако му дадеме флексибилно значење на зборот природа (за што се застапува и Херберт Рид), односно ако го вклучиме во ова разгледување и градскиот пејзаж, ќе можеме посоодветно да му пристапиме на законот на спротивностите. Овој принцип во нивната работа има методолошки карактер. Кога во урбаниот фолклор доминираат сурите нијанси — интервенираат со големи плохи на интензивна чиста боја. Геометриската амблематичност на градот ја амортизираат со неправилни слободни форми и обратно, органичноста на пејзажот ја балансираат со стилизиран ликовен дискус. Со други зборови, единството на спротивностите во цивилизираните сегменти го постигнуваат со природна, во пејзажот со градска знаковност — во индустријализираните центри апелираат на чистотата и невиноста на постоењето, а на планините, ливадите и езерата ги оставаат трагите на цивилизираната егзистенција. И во двата случаја дејствуваат внимателно за да не ги повредат, ниту менталитетот на градскиот човек, ниту карактерот и сензибилитетот на природата. Во таа смисла, тие се јавуваат како мисионери на можното помирување на прирадата со човекот, човекот кој со своите „сетилно-естетски квалитети" треба да биде способен одново да го воспостави спојот. Впрочем, уште Кант (во III Критика) прогнозира дека, „човекот и природата меѓусебно се поврзуваат во естетската димензија".

„убавината како сетилен израз на идејата на слободата"[13]

Акциите на колористичкото лечење на „црните точки" во животната средина произлегуваат и од идејно-филозофските ставови на Шемов и Фидановски, кои се врзуваат за онаа естетска идеологија која влече корен од Шилер, а преку Хегел и Маркс опстојува до денес (Маркузе, Мена . . .). За нив се релевантни и некои конотации од филозофијата на утопистите, односно нивното барање на она среќно општество во кое естетската димензија би играла најзначајна улога. Ставовите за „естетската перспектива", која како „елемент на радикална обнова на општеството" е во состојба да го врати здивот на слободното творештво и животната егзистенција, се реакција на постојано актуелната тема за „смртта на уметноста" (особено нагласена во почетоците на модерната уметност). Во контекстот на нашава проблематика интересен е ставот на Ватимо за двозначното толкување на синтагмата „смрт на уметноста": **„Во утописна смисла,** тоа значи крај на уметноста како специфичен факт одвоен од остатокот на искуставата . . . во **реална смисла** тоа е естетизација како проширување власта на масовните медиуми".

Толкувањето на естетската категорија како „сетилен израз на идејата на слободата" (што се провлекува уште од времето на романтизмот), станува актуелно

во втората половина на шеесетите (1968). Тоа е период релевантен на двајцата уметници: период кога тие и нивните современици се освестуваат после илузиите и изневерените ветувања на техничкиот прогрес — време на супституција на надежите со разочарување, деградација, отуѓување, дехуманизација на животниот амбиент. Како алтернатива на бесперспективните политичко-технолошки програми, еден дел од интелектуалците предлагаат една »linea eudemonistica« преку естетската социјализација, сметајќи дека, судрувањето, противречностите и несреќите во светот главно потекнуваат од рамнодушниот однос на современиот човек кон естетиката, од нејзиниот минорен статус во денешното живеење. „Естетската димензија е одлучувачка димензија на слободата; таа го отфрла насилството и бруталноста и затоа спаѓа во суштествените квалитети на едно слободно општество, не како издвоено царство на „високата култура", туку како погонска снага и делотворен мотив во воспоставувањето на такво општество"[14]. Меѓутоа, неколку години по 1968 година се зацврстува уште повеќе уверувањето дека, ваквите „планирања" со естетиката, сепак, остануваат на маргините на човековото интересирање, а во фокусот на фикцијата. Наспроти ваквите осцилации на убедувањата и верувањата, Шемов и Фидановски ѝ остануваат перманентно доследни на естеската улога на уметноста во создавањето на целосен живот (било како извор на креација или како повторно создавање). Тие, не само што не потклекнуваат, туку тврдоглаво се убедени во умеењето на индивидуата да се избори за егзистенција во знак на една општа естетичност. Заложувајќи се за едно хедонистично однесување во сите сегменти на човековото бивање, тие бездруго, сметаат и на психо-физичките активности, на „проникнувањето меѓу задоволството, сетилноста, убавината, вистинската уметност и слободата" и конечно на една иднина во која „природата и културата ќе го доживеат својот вистински спој".

*

Имајќи го предвид претходнореченото, овие двајца уметници (секој на свој начин, усогласувајќи ги личната дикција и идеја со императивот на заедничката теза), речиси петнаесеттина години доследно и континуирано ја бранат својата ликовна програма заснована на една поопштествувачка димензија на **естетската категорија како метафора на човековото ослободување.**

Во степенот на оваа убеденост не треба да се сомневаме, бидејќи таа се манифестира низ еден значаен временски период, зголемувајќи го интензитетот и квалитетот на полетот, ентузијазмот и егзалтацијата. Нив не ги импресионира рамнодушноста на средината кон ваквиот нивен ангажман (иако во однос на седумдесеттите постои забележителна разлика на нејзиното однесување), односно не ги вознемирува фактот дека, сè уште овие обиди за сеопфатна естетизација на животот во една маркузеовска демократско-ослободувачка смисла, имаат конотации на утописки дух. Сознанието дека, тие меѓу првите ја прифатија авантурата на еден друг уметнички јазик, оставајќи впечатливи траги во македонската современа ликовна уметност, е доволен аргумент за еден културен и историски однос кон нивните интегрални креативни заложби.

Ако праксисот покажува дека мнозинството во нашата средина стои на позициите на една општо прифатена естетска традиционалност со глобално утврдени критериуми, Шемов и Фидановски со социолошко-културолошко обмислените акции на креативно дејствување антиципираа редица алтернативни ликовни изразности во истата таа средина.

Можеби сите тие во основа не се на линијата на нивниот естетски еудемонизам но, во крајна инстанца, сè понагласено се ориентираат кон ослободување на ликовната мисла од наслагите на шаблонизираните системи на творечко реагирање.

Соња Абаџиева Димитрова

белешки

1
Gvido Morpurgo Taljabue, Savremena estetika, Beograd, 1968, стр. 39

2
Davor Matičević, Inovacije u hrvatskoj umetnosti sedamdesetih godina, GSU, Zagreb — MSU, Beograd, 1982, стр. 7

3
Најблиску до остварувањето на таа идеја е проектот „Интервенција — X" и „Ригеста палета", реализирани на платото на Кале, МСУ, 1985

4
Во текстот не се служам со историографски набројувања и систематизирања, бидејќи тие се експлицитно нотирани во биографскиот дел за авторите и без тешкотии се следат низ богатата типологија на разновидната документација (каталози, фотографии, шапирографирани текстови, дијапозитиви, видео и слајд-проекции кои ќе бидат на увид на самата изложба).

5
Дел од манифестот на Шесторицата хрватски уметници, цитиран кај Маријан Сусовски: Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina, GSU, Zagreb — MSU, Beograd, 1982, стр. 7

6
Назив на една акција на хрватските уметници, 1971

7
Назив на првата интервенција на Шемов и Фидановски

8
Антонен Арто во својата програма за уништување на уметноста пишува: „Да прекинеме со ремек-делата. Уметноста мора да стане прашање на масата (la foule), прашање на улиците, а пред сè на организмот, на телото на природата. Таа така би ги раздвижила луѓето, би ги раздвижила нештата; нештата треба да цркнат за да оживеат одново".

9
Назив на хепенингот одржан во Загреб 1967 година

10
Назив на акцијата изведена врз зградата на МСУ, 1985 од страна на Шемов, Фидановски и соработниците

11
Herbert Read, Philosophy of Art, Faber and Faber, London 1975, стр. 73: »Inhuman abstraction called nature«.

12
Karl Marx, Oekonomische Manuscripte aus dem Jahre 1844, стр. 280, цитарано кај Herbert Marcuze: Kontrarevolucija i revolt, Grafos, Beograd, 1982, стр. 67.

13
Херберт Маркузе

14
Herbert Marcuze, Kontrarevolucija i revolt, Grafos, Beograd, 1982, стр. 70

summary

The painters Simon Šemov and Nikola Fidanovski's quest for their identity coincides with the revolutionary year of 1968 — a period of student unrest in Europe and upheaval in politics and ideas. At that time, a great number of alternative artistic activities took place as a resistance to the prevailing aesthetics and ideology. These two artist joined that movement in their own way, respecting a part of its »programme«, but mostly working according to their own ideas.

With this retrospective survey in the Museum of Contemporary Art in Skopje of Šemov and Fidanovski's alternative activities (which continued alongside their studio painting), we attempt to systematize and reassess their resultes in this field. In addition, the aim of this retrospective is to elucidate some events and rectify some chronological errors. Further, we would like to make this form of artistic activity in Macedonia known to those circles in Yugoslavia who know little or it. The exhibition also aims to establish the legitimacy of these forms of activity and bring about an enlightened attitude to them.

For almost fifteen years, Šemov and Fidanovski have consistently defended their art programme, which is based upon a certain socializing dimension of aesthetics, as a metaphor of human liberation. Their conviction is beyond dispute since it has been clear for a significant period of time, gaining in intensity and enthusiasm. They are not affected by the indifference in their environment towards the nature of their commitment and are not disturbed by the fact that these attemps to aestheticize all aspects of life in a Marcusean democratic-liberating sense have Utopian connotations. Our awareness that they were the first in Macedonia to accept the adventure of a new artistic language and have made a mark on the modern Macedonian visual arts, is a sufficient argument for a cultural and historical approach to all their creative efforts. While the majority of our artists have worked within an aesthetic tradition with internationally determined criteria, Šemov and Fidanovski, working in the same milieu, anticipated a whole series of alternative visual modes of expression with their socially and culturally oriented creative activity.

Perhaps their aesthetic eudemonism is not fully worked out, but in the final analysis, they are concentrating more and more on liberating their visual thought form the detritus of conventional systems of creativity.

Sonja Abadžieva Dimitrova

градот како сликарско платно

Поучени од искуствата што ги стекнавме за време на нашите колористички интервенции во планината Дешат, јас и Никола Фидановски-Кочо, се заложивме нашата активност да ја преселиме во пределите на градот. Тука, во градот, потребата од вакви амбиентални интервенции беше најголема. Додека во планината понесувавме елементи од градот (урбани моменти), во градот почувствувавме потреба да преселиме едно делче од планината (по законите на единството на спротивностите или балансот).

Пред да почнам со описот на нашите колористички интервенции во градот, ќе ги спомнам нашите идејни насочувачи кои се зачнуваа во текот на работата, се обликуваа, се расветлуваа. За некои од нив долго време по почетокот, не бевме наполно сигурни дека на тој начин и само така треба да се конципираат.

1. Најпрвин ние многу свесно се определивме и се ограничивме само на дејствувањето на бојата. Инсистиравме примарно на КОЛОРИСТИЧКА интервенција реализирана врз веќе дадени објекти (предмети). Меѓутоа, додека во неурбаната средина (планината), насочувајќи се врз предметноста со негативен ефект врз нас, или ако не, единствено дадената предметност (стебло, камен, стап, стена . . .) неа ја преобликуваше колористички, со помош на правилно геометриската знаковност; во градот моравме да го употребиме спротивниот ред. На вегетативната стварност во планината, (преобилна со неправилни форми и облици), според нашиот резон ѝ беше потребен правилен геометриски контраст. Во градот, кај што доминира геометријата на урбанистичката активност, кај што правоаголните форми и симетријата го окупираат целиот простор и ја потиснуваат спомнатата иницијатива, ние како контраст ја предложивме неправилната (биолошката, вегетативната) спротивност. Ние се обидуваме, метафорично речено, да ги преселиме прекрасните планински ливади во строгиот распоред на градските линии, како оази или пријатни паузи.

2. Од претходната точка јасно е дека се стремевме кон класичната идеја кај што спротивностите треба да создадат рамнотежа (композиција или целина) и за ова мошне долго време размислувавме пред секоја акција. За една друга појава станавме многу подоцна свесни, поточно речено, сосема ни се разоткри по првата наша проекција на документарниот материјал, во април 1976 година. По проекцијата повеќе дискутанти директно или посредно поставија прашања зошто токму врз оваа предметност е остварувана нашата колористичка интервенција. И ние си го поставуваме истото прашање. По средувањето на документарниот материјал забележавме — интервенциите се потврдуваат врз објекти, како што се дрво удрено од гром, корен од дрво од порои поткопан и оголен; стена опасна за премин и непристапна, 'рѓосани и напуштени метални конструкции; оголен, штур зимски дрворед и така натаму. Предметност што во себе содржи нешто трагично, нешто што е осудено на одминување, на крај, на смрт, на непостоење. Нашата акција беше обид да ги повратиме од таа агонија само со помош на бојата — со надворешна заштита. На остарените, на осудените на пропаст предмети, со помош на бојата, им ја враќаме душата, им доделуваме значење со што повторно рамноправно можат да се приклучат кон другата предметност. Психолошката причина за ваквиот избор не треба многу да се бара. Ние луѓето имаме природен отпор кон смртта, на секаков начин се обидуваме да најдеме задоволително или корисно решение. Следејќи го овој нагон, науката прави напори да ѝ се спротивстави на смртта. Оттука доаѓа нашата симпатија кон потрајните предмети создадени од човечка рака — пирамидите, долмените, праисториските слики во пештерите, римските мозаици, античките храмови, старите византиски икони и така натаму. Тие претставуваат доказ за нашето постоење тогашно и сегашно, — поттик за оптимистичка размисла, охрабрувачка престава за пара-

лелно, односно континуирано постоење. На ум ми доаѓа еден дел од една новела на О' Хенри.

Тешко болна двојка која изгубила желба за живот, си свртила во главата дека ќе умре тогаш кога есенскиот ветар ќе го откине и последниот бршланов лист, од бршланот што се јазел по ѕидот од соседната куќа и можел да се види преку прозорецот на болната. Меѓутоа, еден сликар, нејзин пријател, се послужува со трик. Кога на бршланот останал уште само еден лист, вечерта кога болната заспала, со свеќа во едната рака и четка и бои во другата, врз ѕидот насликал бршланов лист, што оддалеку воопшто не се забележувало дека не е вистински. Изутрината болната, која била пред умирање, се засрамила пред фактот дека еден ситен бршланов лист може да ѝ се спротивстави на смртта, а таа возрасна девојка не може. Овој трик ѝ го спасува животот, и ѝ ја враќа вербата во борбата за опстанок, вербата во постоењето и желбата за живот.

Гледано од психолошки аспект и естетското вреднување на старините ја содржи во себе оваа нота на сентименталност — да се определиме, пред сè, за оној момент што се однесува на траењето или пак тој момент на некој начин го усмерува нашиот естетски став.

Во нашиот случај тоа личи на револт кон пропаѓањето, руинирањето, стареењето на нашата околина. Со нашата колористичка акција ние всушност вршиме корекција на временската димензија во која и ние како и предметите го следиме истиот закон — процесот на трошењето.
3. Ако од претходната точка трагичното може да се поистовети со грдото, тогаш ќе се претпостави дека нашите акции беа насочени против грдото или беа реакција на него.

Урбанистичкиот потфат му ја одземаше бојата на градот. Може да се каже дека една цветна ливада, нападната од урбанистите, постапно ги жртвува своите шаренила и прекрасните мириси во корист на сивилото на калта, малтерот и бетонот. Нашиот град (овде го имам, пред сè, во вид Скопје), полека потонува во сиво: тротоари, улици, паркиралишта, кејови, а, конечно, и нашите домови и внатрешноста на јавните објекти почна да се обезбојува. Таму кај што е употребена бојата, употребени се најбледите валерски нијанси што тешко се разликуваат меѓу себе. Меѓутоа, таму кај што бојата е употребена во својата полна хроматика — апликацијата е сведена на минимум. Најкарактеристичниот начин на обезбојување е масовната употреба на „натур бетонот". Овој материјал ја потенцира експресивноста на градбата и ја прикажува нејзината форма помасивна и потешка, додека неговата „обоеност" има нешто од прашината, земјата, калта, оловното сивило на облачното небо што сугерира едно депресивно расположение. Нашата колористичка интервенција беше управена кон овој материјал и кон срамежливата употреба на бојата во градежништвото.

Познато е дека формата и обликот имаат потрајно дејство врз памтењето на човекот, меѓутоа, ние знаеме дека бојата има подиректно влијание врз емоцијата и може да произведе побрзи психолошки реакции.

4. Додека во претходните три точки беше образложен нашиот индивидуален приод, нашите лични реакции на грдото и трагичното, овде сакам да го допрам можеби најкомплексниот момент во целокупната идеја за ликовните интервенции.

Самото тоа што постапката (материјално) беше поедноставена — интервенција само со боја врз веќе дадена предметност — нè водеше до идејата, дека сево ова може лесно да се демонстрира и да се предложи како можност за дејствување. Да бидам појасен — сите оние што имаат интерес и симпатии или беа љубопитни за овој и вакви ликовни третмани ни се приклучуваат рамноправно. Во прво време нашите истомисленици беа од редот на уметниците или ученици и студенти на уметничките школи и академии, меѓутоа, подоцна сфативме дека во една ваква акција можат да земат учество и луѓе кои аматерски се занимаваат со ликовна уметност, т.е. оние кај кои може да се открие потенцијален ликовен уметник.

Најголемиот дел од времето го поминуваме во своите домови и на работните места, што во најмногу случаи треба да се сфати како ентериер. Тој простор не би требало естетски да биде непријатен, туку привлечен и би требало да ни го направи престојот во него поподнослив, односно да ни ја стимулира работната активност. А потребата за убаво, за естетското, односно за уметност е присутна кај секој од нас, што значи дека уметничкиот израз не мора да биде привилегија само на уметниците, туку, всушност, е составен дел, потреба на секого, со таа

разлика што некаде е повеќе манифестиран, некаде помалку, а некаде, како што е примерот кај уметниците — најмногу.

Како што во најмалата заедница, брачната заедница, односно фамилијата, решението — како естетски да се уреди сопственото живеалиште — го донесуваат сите членови заеднички, така би требало да се дејствува и во другите поголеми заедници, односно работни заедници. Во брачната заедница, желбата за убаво и желбата за решението, за интервенција е заедничко, меѓутоа, иницијативата и водството на акцијата ја понесува на себе оној што има поголем естетски потенцијал. Истата оваа постапка, при организирање на една ликовна интервенција од овој вид, во поголема заедница, односно работна заедница, ќе го има истиот ефект. Улогата на предводникот на оваа акција се сведува на иницирање и предлагање на решенија. Откако ќе се прифати едно решение, тој треба да ја осмисли целината, да побара учесници, да им предложи ролја, да ја насочува постапката на изведбениот процес. Притоа, секој учесник самостојно би ја извршувал својата работа, експонирајќи ја максимално својата личност, меѓутоа, придржувајќи се на првобитно поставената задача која е заеднички прецизирана, со знаење на сите учесници и со доброволна и со задоволство дадена согласност посебно од секој учесник.

интервенции

За да се реализираат овие наши ликовни интервенции беа потребни повеќе услови. Првите два и најважните беа финансискиот и правниот. Ни беа потребни пари, а бидејќи се работеше за експерименти, нив никој не ни ги обезбедуваше, туку тоа зависеше само од нашиот буџет.

Во планина постоеше само финансискиот проблем, додека обезбедување на законско право за да ги реализираме нашите ликовни интервенции на некое место во планината, никој не ни бараше или можеби регулирањето на овој правен момент овде не беше толку стриктно поставено. Во градот пак, кај што општествените и приватните интереси се испреплетуваа на толку мал простор, со сите свои законски разновидности, проблемот на добивање законско право за интервенирање макар на еден квадратен метар од тротоарот, за нас претставуваше непремостива тешкотија.

Една од првите поголеми ликовни интервенции во Скопје беше таканареченото „Цветен Булевар". Убедивме една градска работна единица од работната организација „Комуналец", дека треба да земе учество во оваа наша интервенција од која тие би имале корист, прво од бесплатното идејно решение и второ, од обликувањето на еден дел од нивните градски површини. Тоа се случуваше во декември 1973 година на еден дел од булеварот ЈНА, поточно речено на делот од булеварот што се наоѓа меѓу печатницата „Нова Македонија" и „Македонскиот народен театар". Идејата беше да се сугерира пролетната цветна веселост во декември, кога булеварот се наоѓаше во комата на зимскиот сон. Наместо цветови и лисја, на сите гранки од стеблата закачивме обоени лимени висулци.

Клупите под нив ги обоивме по претходно смислени решенија, а и кантите за ѓубре, исто така, колористички ги вклопивме во амбиентот. Глетката беше невообичаена — расцветани стебла среде зима, килим од обоени сензации распослани по клупите. Забрзаните минувачи, претпразнично расположени, беа изненадени — месецот мај беше преселен во декември. Меѓутоа вака не мислеа и надлежните градски органи, таа година беше година на штедењето, така што нашата акција беше протолкувана како критика на тоа решение. Поради ова моравме да поднесуваме дополнително образложение. Доследни на оваа идеја и желни за акција која беше незамислива без ризици, ние се решивме на редица акции насочени против грдото. Замисливме и пописна акција, но за наша среќа и за одржување на нашето ликовно здравје, целосна листа на неубави остварувања и присутни амбиентални невкусности, не направивме. Ја коригиравме само првата грда градска претстава на која фрливме око. Тоа беше запуштената метална арматура на надвозникот којшто го поврзува стариот мост (односно „Ибни Пајко") со старата чаршија, каде што денеска е изградена стоковната куќа „Мост". Бидејќи немавме законско право за да можеме непречено да работиме и, со цел да ја избегнеме законската контрола, ние интервенцијата ја реализиравме во неделните празници. Можам со сигурност да тврдам дека тоа беше едно од најгрдите катчиња во центарот на градот. 'Ѓо-

саните железни арматури им го сечеа просторот на минувачите со месеци и со години и заедно со неоформената бетонска подлога претставуваа место кое при поминувањето требаше да се избегне, да се заобиколи, од кое требаше да се сочува поминувачот — тука, низ 'рѓосаните арматури ретко некој поминуваше.

Додека ние се трудевме тој простор да го обликуваме со бои и тоа брзајќи во саботата и неделата, непрестајно плашејќи се некој да не ни побара одобрение, во еден момент ни пријде еден дежурен милиционер. Бевме немоќни, го претчувствувавме првиот пораз, меѓутоа, пресвртот се случи сосема неочекувано кога милиционерот ни честита и ни рече дека „ред било веќе еднаш и овде нешто да се направи". Овде коментар немаме. Идниот ден и во деновите што следеа луѓето се шетаа низ различно обоените арматури како низ цветен парк. Ако ништо повеќе, никој не се плашеше дека облеката ќе му се извалка од 'рѓосаните железни арматури. Децата играа брканица меѓу обоените железа — сега ластари, пријатели запираа во разговор меѓу два грозда обоени шипки. Со еден збор, дотогаш мртвиот простор сега почна да се населува. Тоа беше најевидентниот доказ, колку бојата силно влијае врз расположението и промената на навиките кај луѓето.

За да можеме да продолжиме со реализирањето на нашите идеи привремено се откажавме од интервенциите на јавните градски места, а се заложивме за акции кои беа сврзани за приватни ентериерски или екстериерски простори. Во октомври 1973 година обоивме едно големо паднато стебло во дворот на Наѓо Данов во Скопје, а истата година во дворот на ателјето на Петар Мазев разместивме обоени тркалезни камења.

За да го направат комплетен амбиентот на својот двор, луѓето во него поставуваат мермерни или бронзени скулптури, керамички ѓупови, пластични објекти и слично. Овие предмети меѓу општото шаренило или меѓу зеленилото претставуваат најмаркантен просторен акцент, обоен со една од боите на флората од градината или со оној тон што не е присутен во градината. Овој вториов избор за нас беше поинтересен. Наместо скулптури и предмети со слична намена, изработени од скапи материјали: бронза, мермер, оникс, керамика, порцелан, стакло и слично, ние предложивме колористички да се интервенира врз старите и неупотребливи предмети, кои како такви не ги цениме ниту естетски ниту материјално. Тоа можат да бидат отсечени и наполу изгниени стебла, стари сандаци или кошари, столици во употреба, буриња кои одамна никој веќе не ги употребува, кола од различни материјали кои некогаш служеле за нешто, а сега се складирани во некој агол и непотребно заземаат дел од просторот, грамада камења што сè уште не се исфрлени, крупна карпа што стрчи во средината на дворот, масивни железни отпадоци кои поради транспортните тешкотии сè уште не се изнесени од дворот, и сè друго од ваков или сличен карактер.

Сепак не престанавме да планираме акции на јавни места. Неверојатен беше списокот на местата за интервенции во градот. Изработивме една предлог студија, како може колористички да изгледаат старите електрични столбови во градот; најдовме за потребно и некој од мостовите на Вардар да влезе во овој список на идни колористички зафати; на разни пунктови од тревниците или пред некои јавни згради предвидувавме да се постават обоени делови од разни стари машини; пердложувавме да се интервенира врз некоја од фасадите или врз цел комплекс стари градежни објекти како и врз поновите натур-бетонски архитектонски остварувања.

Низ автопатот предвидувавме обојување на заштитните мрежи што лежат на страничните стрмни засеци на патот, потоа колористички интервенции врз подвозниците како и предлог — поголеми делници (подлогата на автопатот) да бидат послани со асфалтна подлога од друга обоеност, за разлика од вообичаената темносива што денеска се употребува. Овој последниов предлог го одложивме како евентуална можност, сè — до идната консултација со сообраќајните експерти. Во предлозите особено се заложувавме за поинтензивна обоеност на автомобилите. Констатиравме, дека особено во пердвечерните часови, возачот тешко ги забележува возилата што се обоени со неутрални нијанси, особено сивите нијанси кои се блиски до обоеноста на подлогата на патот. Првите ентериерни обиди се случија на мое големо задоволство во станот на моите родители и во моето ателје.

Полневме разнобојни предмети во прозирни најлонски кесиња, а на еден член од групата му падна на ум идејата да

наполни обоени хартии во тенки провидни најлонски хулахопки. Во текот на овие интервенции, еден од уметниците донесе од ѓубриштето 'рѓосени канти, потоа ги обои и ги состави за да формираат обоена метална скулптура. Сензацијата сите нè изненади. Истиот уметник уште повеќе нè изненади со купот интензивно обоени стари чевли. Тогаш се разгоре фантазијата кај сите од групата. Се боеја најразновидни предмети — облека, куфери, сијалици, пегли, батерии, разни тркалезни предметчиња, употребени фломастери, кибрити, кутии за цигари, капи, текстилни ленти, најлонски фолии, истрошени сликарски четки, празни и стари тубички од боја и разни други нешта што ни доаѓаа до рака или ни паѓаа на ум.

Сево ова набројување некому, можеби, ќе му изгледа по малку смешно и несериозно на прв поглед. Реков на прв поглед затоа што знам каков ефект произведува споменувањето на отпадните и безвредни амбалажи. Меѓутоа, ако направиме паралела на овој материјал со класичните материјали ќе забележиме дека се работи само за временски потрајни материјали ,а во креативниот процес употребата и важноста на еден од материјалите е второстепен и споредеи момент. Овој материјал (отпадниот) ја има таа предност над класичниот што е далеку поевтин а тоа е можност — ликовните објекти создадени од него, почесто да се менуваат, што значи можност за креирање на нови амбиенти, нови промени во ентериерот — пријатни нешта кои луѓето често си ги посакуваат во своите домови.

Наброив извесен број можности во склопот на една идеја за ликовни интервенции кои ние ги практикувавме и ги замислувавме, меѓутоа, можност и варијации има бесконечно многу.

Ликовни интервенции од овој тип беа реализирани и во Кавадарци од ликовната група предводена од Киро Јосифов и некои други ентузијасти — наши соработници. Тие акции ги водеа сосема самостојно и можам да кажам привлекоа живо интересирање во околината.

Сепак, идејата не ја сведувавме на интервенција, во која учествуваат само ликовни уметници. Се обедувавме да вклучиме социолози, психолози, филозофи, архитекти, писатели, фотографи, сообраќајни стручњаци, технолози, педагози, естетичари и лица од други професии. Проблемот требаше да биде разгледан од сите страни, требаше да се испитаат неговите реперкусии врз разни подрачја од општественото постоење, потребни беа анализи на позитивниот и негативниот ефект што овие акции го донесуваа. Најверојатно е дека таквата соработка ќе придонесеше нашите интервенции да обезбедат една поголема целосност, а можеби, ќе определеа нова насока во натамошните наши акции.

Не знам зошто, меѓутоа контакти со стручњаци од други професии потешко остварувавме. Не поради тоа што ние не бевме комуникативни, ниту поради тоа што тие беа незаинтересирани. Ние стапувавме во контакт со многумина од нив и многу од нив беа заинтересирани, но не знаевме како да ги вклучиме. Нам ни изгледаше дека во тој случај апартурата би била погломазна и претпоставувавме дека тешко ќе можеме да координираме сè. Со една таква нова ситуација, само ние двајцата (темелно заинтересирани за идејата) тешко ќе можеме да се снајдеме и организаторски и временски и финансиски. Заради тоа, комуникациите ни беа инцидентни, а општата синтеза ја оставивме за некое друго време.

Сепак, еднаш се обидовме со синтеза на медиуми во потесен круг. Тоа беше кон крајот од летото во 1973 година во ентериерот и екстериерот на ателјето на Петар Мазев. Учествувавме П. Мазев, Н. Фидановски и јас со слики и објекти, еден осветлител, еден слободен музички состав и Денис Боувен од Лондон, со строуб-ултравиолетово осветление на слики насликани со метални и флуоросцентни бои.

Тоа не беше ниту концерт, ниту театарска претстава, ниту изложба, ниту балет, ниту светлосен спектакл. Никому не му беше јасно во што учествува, но сите уживаа. Всушност, тоа беше озвучен и ликовно обликуван простор во кој секој од посетителите наоѓаше свој интерес. Можност за проширување на листата на медиумите што ќе учествуваат во една ваква акција има, а исто така, и теориски можности за успешна синтеза на повеќе уметности. Меѓутоа, една целосна синтеза, синтеза со облагородувачки ефекти, во перспектива, сигурно ќе биде многу поактуелна и полесно остварлива и, можеби, единствен насочувач што ќе ги обедини нашите определувања и акции.

Симон Шемов

кон природата... или?

Поаѓајќи од некои неизбежни факти, нужно е временски да ги прецизирам нашите две престојувања[1] на планината Дешат, во пределот на Езерото Локув". И при првото престојување во 1972, и при второто, во 1974 година, се определивме за деновите од 12—26 јули, со тоа што во првиот случај не пројдовме со однапред утврдени намери, освен планираните проби за обојување на карпата Крчин. Локацијата „Езеро Локув" даваше убави можности брзо да ги посетиме и најдалечните предели на планината Дешат. Движејќи се по овие терени се соочувавме со најразновидни објекти од природата, како на пр.: исушени букови стебла, урнати дрвја од гром, испреплетени корени издадени над земјата и многу други нешта, подложни на законот на иреверзибилноста. Забележливото дејство на разурнувачките сили на природата врз нетрајните материјали побуди такво внимание и вознемиреност што нè наведоа, во почеток, да се обидеме со визуелни интервенции да ги ублажиме видливите знаци на присутните катастрофи. Вака започнатата акција подоцна ќе добие други димензии.

Определувајќи се за хроматски, мануелно-механички операции, не претендиравме на класичните ликовно-естетски ефекти ниту пак имавме намера да се приклониме кон некое актуелно движење од новата уметничка практика. Интервениравме во услови што наложуваа нужни процеси на едно специфично комуницирање со објектите што беа на критичната граница да исчезнат. Бојата ја користиме како средство, како белег на фиксирање на објекти во кои се вкрстуваат извесни забележливи соопштувања на оние исконски настани што ја прават природата длабока и таинствена. Во макродимензионалниот простор на планината, на местата каде што ги откривавме објектите, формиравме пунктови за набљудување и перманентно следење на промените што настануваа во текот на времето.

Би сакал да укажам на извесни можни произволности кои упатуваат на погрешни толкувања за присуството на бојата како индустриски екстракт употребен во природата. Во случајов, бојата не го идентификува присуството на човекот во природата. Таа е употребена како провокација да го привлече неговото внимание кон објектот, да го оттргне од навиките да ги одминува нештата без да оствари подлабока и потрајна врска со нив. Употребата на бојата како неприроден, хемиски елемент, аплицирана врз објектите што се составен дел на природата, чинам, не ја загрозуваше нејзината примарна рамнотежа и нејзиното визуелно доживување. Монохромните интревенции ги користевме исклучиво како назнака, како потврда за омеѓување на одбраниот објект во дадениот локалитет. Во прилог на ова, би сакал да апострофирам еден пример што е во врска со дејствувањата: локалитетот каде што го обоивме коренот во црвена боја селаните го нарекуваат „Црвениот корен". Ова го поткрепува фактот дека со примена на оваа интервенција се остварува еден вид поврзување на природата и на човекот и тоа преку две фази: изведбената по пат на мануелните интервенции (самото боење) и перцептивната (доживувањето како последица на новонастанатиот ефект).

Неоспорно е дека жителите од овој крај спонтано ги уочуваат разликите настанати со боењето на одделни објекти за да ги употребат како средство за разликување, односно како форма за комуницирање со пределите на конкретниот локалитет.

Но, визуелните монохромни стимуланси што ги употребивме би можеле да бидат и семантички кодови за потенцирање на престојните природни феномени, претскажани низ структурата на предложените објекти.

Со втиснувањето на нашиот белег врз овие објекти сакавме да ја вратиме човековата и сопствената доверба во природата, сакавме да го ослабиме интензитетот на отуѓеноста во нашите емотивни реакции, бидејќи, човекот, трагајќи по сопствениот идентитет, се наоѓа на критичната граница, да ги надвладее своите рудиментирани сетила, или, свесно да ги негува своите хтонски особини. Доколку не успее во тоа се наметнува едно неочекувано прашање:

Како природата ќе го припитоми човекот?

Никола Фидановски — Кочо

никола фидановски

Роден е 1946 во с. Битуше. Дипломирал 1971 на Академијата за ликовни уметности во Белград, а постдипломски студии завршил на истата академија во класата на Стојан Ќелиќ 1973 година. Член е на ДЛУМ од 1971 година. Живее и работи во Скопје.

Адреса: ул. Народен фронт 35/38, 91000 Скопје

Самостојни изложби

1973 — Валево, Народен музеј — Муселимов конак

1976 — Скопје, Дом на младите „25 Мај" — Галерија (со Симон Шемов)
Белград, Дом культуре „Студентски град"

1984 — Каиро, Меѓународен центар за културна соработка

1985 — Скопје, Уметничка галерија

1986 — Зрењанин, Savremena galerija
Битола, Уметничка галерија „Моша Пијаде"
Неготино, Музеј на град Неготино

Групни изложби (избор)

Од 1971 се појавува на изложбите на ДЛУМ и на изложбите на СЛУЈ. Учествува на повеќе значајни традиционални југословенски манифестации како на пр.: Сомбор (Likovna jesen), Загреб (Salon mladih), Задар (Plavi salon), Риека (Bijenale mladih) итн. Од останатите поважни групни изложби учествува на: 1974 — Пезаро, Урбино (Италија), Белград, „2X"; 1975 — Белград, Млади македонски уметници ;1977 — Авињон, Брисел, Хавана и др. градови, Меѓународна изложба: Солидарност со чилеанскиот народ; 1978 — Бања Лука, Современа македонска уметност од циклусот „Современа ликовна уметност на народите и народностите на СФРЈ"; 1979 — Клуж (Романија), Денови на југословенската култура; Брадфорд (Англија), Денови на македонската култура; 1981 — Познањ и Лоѓ (Полска), Будимпешта, селективна изложба на Биеналето на младите во Риека; Грац, XVI Интернационална средба на сликарите во Штаермарк; 1984 — Скопје, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија; Скопје, 40 години АСНОМ и др.

Награди:

1973 — Награда на ДЛУМ „Нерешки мајстори" — Скопје

1974 — Награда на весникот „Млад борец" — Скопје

1977 — Откупна награда на изложбата „Југословенски ликовни средби" — Суботица

1979 — Награда за цртеж на НУБ „Климент Охридски" — Скопје

1980 — Награда на XX Ликовна есен — Сомбор

симон шемов

Роден е 1941 во Кавадарци. Дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Белград 1964 година. Посетувал постдипломски студии за сликарство и графика на Slade School of Fine Arts во Лондон 1971/72 година. Од 1970 до 1981 предава сликарство и цртање на Архитектонскиот факултет во Скопје, а од 1981 предава сликарство и цртеж на Факултетот за ликовна уметност во Скопје.

Адреса: бул. Партизански одреди 101/10, 91000 Скопје

Самостојни изложби:

1965 — Скопје, Работнички универзитет

1968 — Белград, Коларчев народни универзитет
Скопје, Работнички универзитет

1969 — Скопје, Уметничка галерија

1970 — Струмица, Работнички универзитет
Скопје, Драмски театар (со Душан Перчинков)

1972 — Брадфорд, New Line Gallery
Лондон, Југословенски клуб

1973 — Единбург, New 57 Gallery

1976 — Скопје, Музеј на современата уметност
Скопје, Дом на млади — Галерија (со Никола Фидановски)

1978 — Кавадарци, Градски музеј

1981 — Скопје, Центар за култура и информации

1985 — Скопје, Уметничка галерија
Зрењанин, Савремена галерија

Групни изложби (избор)

Од 1964 учествува на изложбите на ДЛУМ како и на повеќе изложби на СЛУЈ. Учествува во работата и изложбите на повеќе ликовни колонии во републиката и надвор од неа (Струмица, Прилеп, Кажимеж Долни, Равне на Корошкем итн.), а исто така изложува и во рамките на некои значајни традиционални југословенски манифестации како на пр.: Белград (III Југословенско триенале); Сомбор (Likovna Jesen); Бања Лука (Jesenji salon); Задар (Plavi salon) и др. Од останатите позначајни манифестации учествува на: 1967 — Скопје, Современо македонско сликарство — млада генерација; Нови Сад — Македонски уметници од најмладата генерација; Скопје, Аспекти на цртежот во Македодија; Софија, IX меѓународен фестивал на млади; 1969 — Белград, Сараево, Загреб, Современа македонска уметност; Истамбул, Анкара, Современа македонска уметност; Ферара, Современа македонска уметност; 1970 — Ниш, Шел (Франција), 10 македонски сликари; 1971 — Јаши, Пјатра Неамц (Романија), Современа македонска уметност; 1977 — Атина, Современа југословенска уметност; 1978 — Грац, Современа македонска уметност; 1980 — Белград,

Македонска графика; 1981 — Загреб, Современа графика во Македонија; 1984 — Скопје, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија; Скопје, 40 години АСНОМ; 1985 — Сараево, Поглед на 80-те — Витално отворено; 1985/86 — Загреб, Скопје, „Од чудотворноста на ливадата до радоста на живеењето" — Шест македонски уметници; Белград, Сараево, Скопје — Југословенска графика 1950—1980.

Награди:

1968 — Награда на ДЛУМ „Нерешки мајстори" — Скопје

1969 — Награда за сликарство на весникот „Млад борец" — Скопје

1979 — Награда за графика на ДЛУМ, „Нерешки мајстори" — Скопје

1980 — Награда за сликарство „Лазар Личеноски" — Скопје

1981 — Откупна награда на IV Триенале на современата југословенска графика — Битола

1982 — Награда на НУБ „Климент Охридски" на годишната графичка изложба на ДЛУМ — Скопје

1984 — Награда на Уметничката галерија „Моша Пијаде" на V Триенале на југословенска графика — Битола

1985 — Награда „Никола Мартиноски" на годишната изложба на цртеж на ДЛУМ — Скопје

nikola fidanovski

Born 1946 in Bituše. Graduated from the Academy of Fine Arts in Belgrade in 1971, and completed his postgraduate studies at the same Academy in the class of Professor Stojan Ćelić in 1973. Member of DLUM (The Society of Macedonian Artists) since 1971. Lives and works in Skopje. Address: Naroden front, 35/38, 91 000 Skopje

One-man exhibitions

1973 — Valjevo; 1976 — Skopje (with Simon Šemov); Belgrade; 1984 — Cairo; 1985 — Skopje; 1986 — Zrenjanin; Bitola; Negotino.

Group exhibitions

From 1971 participates in the DLUM and SLUJ (The Society of Yugoslav Artists) exhibitions, and in numerous traditional shows (Sombor, Zagreb, Zadar, Rijeka etc.). Fidanovski also participated in many representative exhibitions in the country and abroad: Pesaro, Urbino, Belgrade, Avignon, Bruxelles, Havana, Skopje, Graz etc.

Prizes

1973 — Prize »Nereški majsotri« — Skopje

1974 — Prize of »Mlad Borec« — Skopje

1977 — Purchase Prize at the exhibition »Jugoslovenski likovni susreti« — Subotica

1979 — Prize from NUB »Kliment Ohridski« — Skopje

1980 — Prize at the 20th Likovna Jesen — Sombor

simon šemov

Born 1941 in Kavadarci, Graduated from the Academy of Fine Arts in Belgrade in 1964. Attended postgradute studies (painting and graphics) at the Slade School of Fine Arts at the London University College in London in 1971/72. From 1970 up to 1981 he teaches painting and drawing at the Faculty of Architecture in Skopje, and from 1981 at the Academy of Fine Arts in Skopje.

Address: Partizanski odredi 101-1/10, 91000 Skopje

One-man exhibitions

1965 — Skopje; 1968 — Belgrade; Skopje; 1969 Skopje; 1970 — Strumica; Skopje (with Dušan Perčinkov); 1972 — Bradford; London; 1973 — Edinburgh; 1976 — Skopje; Skopje (with Nikola Fidanovski); 1978 — Kavadarci; 1981 — Skopje; 1985 — Skopje; Zrenjanin.

Group exhibitions

From 1964 participates in the DLUM and SLUJ (The Society of Yugoslav Artist) exhibitions, and in numerous traditional manifestations (Sombor, Belgrade, Banja Luka, Zadar etc.). Šemov also participated in many representative exhibitions in the country and abroad: Skopje, Novi Sad, Sofia, Belgrade, Sarajevo, Zagreb, Istambul, Ankara, Athens etc.

Prizes

1968 — Prize »Nereški majstori« — Skopje

1969 — Prize of »Mlad Borec« — Skopje

1979 — Prize »Nereški majstori« — Skopje

1980 — Prize »Lazar Ličenoski« — Skopje

1981 — Purchase Prize at the 4th Trieniall of the Contemporary Yugoslav Print — Bitola

1982 — Prize from NUB »Kliment Ohridski« at the Annual Print Exhibition of DLUM — Skopje

1984 — Prize from the Art Gallery »Moša Pijade« at the 5th Triennial of Yugoslav Print — Bitola

1985 — Prize »Nikola Martinoski« — Skopje

акции и интервенции

1973 — Локув, Дешат-Кораб: „Црвен корен", „Трпезариски форми", „Проби за фарбање на големата стена", „Крчин", „Плашило во Фуатовата ливада", „Влезот во Русевата гаража", „Тотеми во езерото Локув", „Од гром удрено дрво"

— Скопје (Булевар ЈНА): „Расцветан булевар"

— Скопје, Ателје на Петар Мазев: „Настан" — заедно со Петар Мазев (слики и керамички скулптури), Денис Боувен (флуоросцентни слики, лајт шоу, балетски изведби и настап на вокално-инструментална група од Скопје).

1974 — Скопје, Интервенција врз арматурата на сегашната стоковна куќа „Мост".

— Скопје, „Легнато стебло" во дворот на Н. Данев

— Локув, Дешат-Кораб: Акција врз големото стебло во Османовата ливада

— Скопје, Боени интервенции во станот и ателјето на С. Шемов

— Скопје, Сарај (екстериер од ателјето на Петар Мазев): „Боени интервенции врз плочникот".

Учесници: Димитар Манев, Петар Мазев, Ангел Гавровски, Кирил Јосифов, Драган Вергловски, Живорад Дачковиќ, Глигор Стефанов, Ристо Соколов. Ранко Даки́ќ, Владо Динчевски и повеќе студенти од Педагошката академија и Училиштето за применета уметност од Скопје.

1976 — Скопје, Дом на младите „25 мај": „Објекти", (објекти од стакло — шишиња, објекти од хартија — кеси, објекти од облекло, објект — просторни завеси — обоени фолии и камен, обоен метал, обоени делови од мебел, прилог за боени интервенции во урбана средина, обоени предмети во куфер и др.)

1982 — Скопје, Музеј на современата уметност: „Интервенции во простор", (обоени предмети, објект „Голијат", колективна скулптура-објект, просторен цртеж, „Срцето на Матис" — голем објект во сувата фонтана на МСУ Скопје); во интервенциите учествувале и Жерар Брасел со „Наметката на Марија" и „Столот на Карл Маркс", Томас Ледер со објектот „Срце" и Искра Грабулоска со „Проекција во простор".

1983 — Прилеп (околина на селото Варош — во близината на манастирот Свети Арханѓел): Боена интервенција врз голем камен — „Растркалано клопче", боени интервенции врз рамни стени вкопани во почвата — „Сини и црвени плочи", „Уништување на голем камен со сина боја".
Учесници: Станко Ѓеоргиев, Кирил Јосифов, Златко Глигоров, Славчо Тренковски, Ранко Даки́ќ, Новица Арсовски, Зоран Малиновски, Ристо Соколов.

1984 — Скопје, Дом на младите „25 Мај": Во склоп на изложбата „Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија" беа изведени акциите „Жива склуптура", „Сликар и слика", „Варијации на структура и облик", „Траги", „Интервенција" и „Графички интервенции"
Учесници: Арсовски Новица, Глигоров Златко, Ранко Даки́ќ, Ристо Соколов, Зоран Михајловски, Славчо Тренковски

— Скопје, Месарница „Баце": Ликовни интервенции „Во чест на Рембрант".
Учесници: Ѓорѓиев Станко, Глигоров Златко, Тренковски Славчо, Даки́ќ Ранко, Арсовски Новица, Малинковски Зоран, Рамичевиќ Исмет, Соколов Ристо, Балов Јован, Урошевиќ Предраг, Јаков Ванчо, Поповиќ Мирослав.

1985 — Скопје, Водно: „Просторно делување на боите"
Учесници: Јовановска Лиле, Матиќ Драган, Ѓорѓиевски Лазо, Аџи-Николов Драган, Нацев Емил, Мазневски Антонио, Ѓорѓиев Горјан.

— Скопје, Музеј на современата уметност: Интервенции во простор: „Ригеста палета" и „Интервенција — „Х"
Учесници :Балов Јован, Урошевиќ Предраг, Ибрахим Беди, Тренковски Славчо, Арсовски Новица, Малинковски Зоран.

rpojects: actions and interventions

1973 — Lokuv, Dešat-Korab: **Red Root, Dining Room Forms, Tests for Painting the Large Rock, Krčin, Scarecrow in Fuat's Lawn, Entrance to Ruse's Garage, Totems in Lake Lokuv, Tree Struck by Lightning**

— Skopje, (Bulevar JNA): **Boulevard in Blossom.**

— Skopje, Petar Mazev's studio: **Event** — together with Petar Mazev (pictures and ceramic sculptures), Denis Bowen (fluorescent paintings, light-show, ballet performances and performance of a vocal-instrumental group from Skopje).

1974 — Skopje, Intervention on the iron framework of »Most« department store.

— Skopje, in N. Danev's yard: **Lying Tree Trunk.**

— Lokuv, Dešat-Korab: Action on the big tree trunk in Osman's lawn.

— Skopje, Painted intervention in S. Šemov's apartment and studio.

— Skopje, Saraj (exterior of Petar Mazev's studio): **Painted Interventions on the Pavement.**

1982 — Skopje, Museum of Contemporary Art: **Interventions in Space** (painted objects, the object **Goliath,** collective sculpture-object, Spatial **Drawing, The Heart of Matisse** — large object in the dry fountain of the Museum of Contemporary Art in Skopje); the following also took part in the interventions: Gérard Brassel with **Maria's Gown** and **Karl Marx's Chair,** Thomas Ledder with the object **Heart** and Iskra Grabuloska with **Projection in Space.**

1983 — Prilep (surroundings of the village of Varoš, near the monastery of Sveti Arhangel /St. Archangel/): Painted intervention on a large stone **Rolling Skein,** painted interventions on flat rocks dug into the soil **Blue and Red Plates, Destrucion of a Large Stone with Blue Paint.**

1984 — Skopje, »25th May« House of the Young, the following actions were carried out as part of the exhibition »New Trends in Macedonian Visual Art in the Last Decade«: **Living Sculpture, Painter and Painting, Variations on a Structure and Form, Traces, Intervention** and **Graphic Interventions:**

Participants: Novica Arsovski, Zlatko Gligorov, Ranko Dakić, Risto Sokolov, Zoran Mihajlovski, Slavčo Trenkovski.

— Skopje, Bace Butcher's Shop: visual interventions **In Honour of Rembrandt.**

1985 — Skopje, Mount Vodno: **Spatial Effects of Colours.**

— Skopje, Museum of Contemporary Art: »Interventions in space« **Striped Palette** and **Intervention-X.**

одбрана библиографија
selected bibliography

1973 — НАРОДНА УМЕТНОСТ
Нова Македонија, Скопје, 13. I 1973

ШИРИЛОВ, Т(ашко)
СИМОН ШЕМОВ ПОДГОТВУВА ЛИКОВЕН СПЕКТАКЛ
Вечер, Скопје, 13. III 1973

ХЕПЕНИНГ КАЈ МАЗЕВ
Вечер, Скопје, 7. IX 1973

АМБИЕНТАЛНА УМЕТНОСТ
Нова Македонија, Скопје, 8. IX 1973

ЕСТЕТИКА — СИМОН ШЕМОВ
Нова Македонија, Скопје, 8. IX 1973

1974 — ЧЕМЕРСКА К(атерина)
ШЕМОВ РЕШИЛ ДА ГО РАЗУБАВИ ГРАДОТ
Нова Македонија-Починка, Скопје, 19. I 1974

ПРЕДЛОГ
Вечер, Скопје, 14. I 1974

РАЗУБАВУВАЊЕ
Вечер, Скопје, 23. I 1974

1976 — АНГАЖИРАН
Вечер, Скопје, 8. IV 1976

ЛИКОВНА ЕСТЕТИКА
Вечер, Скопје, 28. IV 1976

ГИЛЕВСКИ, П(аскал)
ИНТЕРВЕНЦИЈА ВРЗ ПРИРОДАТА
Вечер, Скопје, 8. V 1976

ВЕЛИЧКОВСКИ, В(ладимир)
НОВОТО КАКО НЕГАЦИЈА И АФИРМАЦИЈА
Нова Македонија, Скопје, 9. V 1976, 10

БОЈАТА И УРБАНАТА СРЕДИНА
Просветена жена, Скопје, VI 1976

1978 — И. К.
РАЗГОВОРИ ЗА РАЗУБАВУВАЊЕ НА ГРАДОТ
Нова Македонија, Скопје, 7. XI 1978, 11421, 10

1980 — ФИДАНОВСКИ, Никола-Кочо
КОН ПРИРОДАТА . . . ИЛИ?
Разгледи, Скопје, VI 1980, 6, 641

ШЕМОВ, Симон
ГРАДОТ КАКО СЛИКАРСКО ПЛАТНО
Разгледи, Скопје, VI 1980, 6, 645

1981 — СИМОН ШЕМОВ И НИКОЛА ФИДАНОВСКИ
Во: Борис Петковски, Современо македонско сликарство
Скопје, Македонска ревија, 1981, с. 73

Ѓ(УРОВСКА), С(офија)
ВО ОДРЕДЕН МОМЕНТ ДЕЛОТО ГО ЧИНИ СВОЕТО
Нова Македонија, Скопје, 9. I 1981, 121999, 10

1982 — ШЕМОВ, Симон и ФИДАНОВСКИ, Никола-Кочо
(ДЕЛ ОД ПРЕДГОВОРОТ): Во: Интервенции во простор
Каталог. Скопје, Музеј на современата уметност, VII—VIII 1982

ОЖИВУВАЊЕ НА ГРАДСКОТО СИВИЛО
Екран, Скопје, 13. VIII 1982, 613, 4

М. П.
БОЈАТА МОРА ДА ОСВЕЖУВА
Екран, Скопје, 27. VIII 1982, 615, 34

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир
ТРАЈНОСТ, АКЦИЈА, ФАНТАЗИЈА
Нова Македонија, Скопје, 5. IX 1982, 12795, 10

ШИРИЛОВ, Т(ашко)
ЦРТЕЖ РЕАЛИЗИРАН НА НЕБОТО
Вечер, Скопје, 10. IX 1982, 5964, 13

БАРИШИЌ, Л(адислав)
ОХРАБРУВАЧКА АКЦИЈА
Екран, Скопје, 10. IX 1982, 617, 34

ЃУРОВСКА, С(офија)
АВТОР ИЛИ ПОСМАТРАЧ
Нова Македонија, Скопје, 14. IX 1982, 12804, 7

ГИЛЕВСКИ, Паскал
ЛИКОВНИ ИНТЕРВЕНЦИИ
Вечер, Скопје, 14. IX 1982, 5967, 15

TRAJKOVIĆ, Jovica
SKOPSKA EKSPLOZIJA BOJA
Danas, Zagreb, 5. X 1982, 33, 61—63

1983 — ВЕЛЕВСКА, Валентина
ИНТЕРВЕНЦИИ НАД ВАРОШ
Млад Борец, Скопје, VIII 1983, 1423, 13

1984 — САЗДОВА, В(инка)
НОВИ ПОЈАВИ И АКЦИИ
Вечер, Скопје, 17. I 1984, 6380, 11

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир
(ПРЕДГОВОР) Во: Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија
Каталог. Скопје, Галерија-Дом на млади „25 Мај", I—II 1984

VELIČKOVSKI, Vladimir
»ALTERNATIVNA« UMJETNIČKA PRAKSA
Oko, Zagreb, 29. III 1984, 314, 25

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир
НОВИ ПОЈАВИ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ ВО ПОСЛЕДНАТА ДЕЦЕНИЈА
Разгледи, Скопје, IV 1984, 4, 30

ТЕОДОСИЕВСКИ, Златко
НЕКОИ АСПЕКТИ НА МОЖНОСТИТЕ ЗА АВАНГАРДНО ДЕЈСТВУВАЊЕ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ
Разгледи, Скопје, IV 1984, 4, 357

ЈАЌОСКИ, Фидан
ВО ЧЕСТ НА РЕМБРАНТ
Нова Македонија, Скопје, 15. VI 1984, 134333, 9

ARBULJEVSKA, O(lga)
DOKLE VISI VO
Borba, Zagreb, 25. VI 1984

ПЕТКОВСКИ, Борис
(ПРЕДГОВОР) Во: 40 години македонско ликовно творештво 1944—1984
Каталог. Скопје, Музеј на современата уметност, VIII—X 1984

1985 — АБАЏИЕВА ДИМИТРОВА, Соња
ПРОНИКНУВАЊЕ НА СЕТИЛНИТЕ ВИБРАЦИИ
Комунист, Скопје, 6. XII 1985, 1499, 22

ЃУРОВСКА, Софија
УМЕТНОСТА Е АПСОЛУТЕН ЕКСТРАКТ
Нова Македонија, Скопје, 22. XII 1985, 13979, 9

АБАЏИЕВА ДИМИТРОВА, Соња
ИГРАТА КАКО ЕСТЕТСКИ ПРИНЦИП
Беседа, Куманово, I 1986, 36, 59—62

репродукции во боја
illustrations in colour

1. ОБОЕНИ ШИШИЊА, Скопје 1973
   Painted Bottles, Skopje
2. ПОГЛЕД КОН ЛИКОВНИОТ КАМП, Локув на планината Дешат, јули 1973
   A View at the Artist's Camp, Lokuv
3. ЦРВЕН КОРЕН, Локув, јули 1973
   Red Root, Lokuv
4. ТОТЕМ, дел од интервенциите крај езерото на Локув, јули 1973
   Totem, Lake Lokuv
5. ГОЛЕМОТО СТЕБЛО, Османова ливада на Локув, јули 1974
   The Big Tree Trunk, Lokuv
6. Изглед на ГОЛЕМОТО СТЕБЛО по акцијата, Локув, јули 1974
   The Big Tree Trunk (after the intervention), Lokuv
7. ИНТЕРВЕНЦИИ ВРЗ АРМАТУРАТА НА СЕГАШНАТА СТОКОВНА КУЌА „МОСТ", Скопје, 1974
   Intervention on the Iron Framework of »Most« Department Store, Skopje
8. ПРОСТОРНИ ЗАВЕСИ (боени фолии и камен), Дом на младите „25 Мај", Скопје, 1976
   Spatial Curtains, Skopje
9. ВОДОПАД ОД БОЈА ВРЗ ЅИД, МСУ Скопје, 1982
   Cascade of Paint on the Wall Museum of Contemporary Art, (MCA), Skopje
10. Момент од затворањето на ИНТЕРВЕНЦИИТЕ ВО ПРОСТОР, МСУ, Скопје, 1982
    A Moment in the Closing of Interventions in Space, MCA, Skopje
11. Детал од „СРЦЕТО НА МАТИС", Интервенции во простор, МСУ, Скопје, 1982
    A Detail of the Heart of Matisse, MCA, Skopje
12. РАСТРКАЛАНО КЛОПЧЕ, Варош — Прилеп, 1983
    Rolling Skein, Varoš, Prilep
13. РАСТРКАЛАНО КЛОПЧЕ и ОБОЕНИ РАМНИ СТЕНИ ВКОПАНИ ВО ЗЕМЈА, Варош — Прилеп, 1983
    Rolling Skein and Painted Flat Rocks Dug into the Soil, Varoš, Prilep
14. ВО ЧЕСТ НА РЕМБРАНТ, месарница „Баце", Скопје, 1984
    In Honour of Rembrandt, Skopje
15. РИГЕСТА ПАЛЕТА, скопско Кале (МСУ) — Скопје, 1985
    Striped Palette, MCA, Skopje
16. ИНТЕРВЕНЦИЈА — X врз југозападната страна на ѕидот на МСУ — Скопје, 1985
    Intervention — X, MCA, Skopje

црно–бели репродукции
black and white illustrations

17. ПРОБА ЗА БОЕЊЕ НА СТЕНАТА НА КРЧИН (боење во бело), јули 1973, 250 x 400
    Tests for Painting the Rock in Krčin (white)
18. ПРОБА ЗА БОЕЊЕ НА СТЕНАТА НА КРЧИН (боење во жолто), јули 1973, 200 x 200
    Tests for Painting the Rock in Krčin (yellow)
19. ЦРВЕН КОРЕН, Локув, јули 1973
    Red Root, Lokuv
20. ЕКИПАТА НА ЛИКОВНАТА ИНТЕРВЕНЦИЈА „ЦРВЕН КОРЕН", јули, 1973
    The Group around the Red Root
21. ОБОЕН ОБЈЕКТ (МАСА СО СТОЛИЦИ), Локув, јули, 1973
    Panted Object (table with chairs), Lokuv
22. ОБОЕНИ КЕСИЊА, Скопје, 1973
    Painted Bags, Skopje
23. ОБОЕНИ ШИШИЊА, Скопје, 1973
    Painted Bottles, Skopje
24. ОБОЕНИ СТОЛИЦИ, Скопје, 1973
    Painted Chairs, Skopje
25. ОБЈЕКТИ ВО ЕНТЕРИЈЕР, Скопје, 1973
    Objects in Interior, Skopje
26. ГОЛЕМОТО СТЕБЛО, Османова ливада — Локув, 1974
    The Big Tree Trunk, Lokuv
27. НАПУШТАЊЕ НА ОСМАНОВАТА ЛИВАДА ПО ИНТЕРВЕНЦИЈАТА, Локув, 1974
    Leaving Osman's Lawn after the Intervention, Lokuv
28. ПОДГОТОВКА ЗА ИНТЕРВЕНЦИЈАТА „РАСЦВЕТАН БУЛЕВАР", Скопје, 1974
    Preparations for the Boulevard in Blossom, Skopje

29—30. ОБОЕНИ КЛУПИ ОД ИНТЕРВЕНЦИЈАТА „РАСЦВЕТАН БУЛЕВАР", Скопје, 1974
    Painted Benches in the Boulevard in Blossom, Skopje

31. 32. 33. ИНТЕРВЕНЦИЈА ВРЗ АРМАТУРАТА НА СЕГАШНАТА СТОКОВНА КУЌА „МОСТ", Скопје, 1974
    Interventions on the Iron Framework of »Most« Department Store, Skopje
34. ОБОЕНИ ТЕГЛИ, Дом на младите „25 мај", Скопје, 1976
    Painted Jars, Skopje

35. ПРОЕКТ ЗА „РЕНОВИРАЊЕ" НА ЕЛЕКТРИЧНИТЕ СТОЛБОВИ, Дом на младите „ 25мај", Скопје, 1976
Project for »Renovating« Electricity Poles, Skopje

36. ОБОЕНИ ПРЕДМЕТИ ВО КУФЕР, Дом на младите „25 Мај", Скопје, 1976
Painted Objects in a Suitcase, Skopje

37. УЧЕСНИЦИ НА ЛИКОВНИТЕ ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ, Скопје, 1982
Participants of the Visual Interventions in Space, MCA, Skopje

38. ПРОЕКТ ЗА ИНТЕРВЕНЦИЈАТА — ЦРТЕЖ ВРЗ НЕБО, МСУ, Скопје, 1982
Project for the Drawing in the Sky, MCA, Skopje

39—40. ДЕТАЛ ОД ЛИКОВНИТЕ ИНТЕРВЕНЦИИ — ЦРТЕЖ ВРЗ НЕБО, МСУ, Скопје, 1982
Details of the Drawing in the Sky, MCA, Skopje

41. ШЕМОВ ЈА ИЗВЕДУВА ЛИКОВНАТА ИНТЕРВЕНЦИЈА — ВОДОПАД ОД БОЈА ВРЗ ЅИД, МСУ, Скопје, 1982
Šemov Works on his Cascades of Paint on Wall, MCA, Skopje

42. ОД РАБОТАТА ВРЗ ЛИКОВНИТЕ ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ, Скопје, 1982
From the Activity on Visuals Interventions in Space, MCA, Skopje

43. КОЛЕКТИВНА СКУЛПТУРА, Интервенции во простор, МСУ, Скопје, 1982
Collective Sculpture, MCA, Skopje

44. ДЕЛ ОД РЕАЛИЗАЦИЈАТА НА ИНТЕРВЕНЦИЈАТА — НАМЕТКАТА НА МАРИЈА, автор Жерар Брасел, Интервенции во простор, МСУ, Скопје, 1982
Work on Maria's Gown, by Gérard Brassel, MCA, Skopje

45. ПРОЕКЦИЈА ВО ПРОСТОР, автор Искра Грабулоска, Интервенции во простор, МСУ, Скопје, 1982
Projection in Space, by Iskra Grabuloska, MCA, Skopje

46. ДЕТАЛИ ОД ЛИКОВНИТЕ ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ, Скопје, 1982
Details of the Visual Interventions in Space, MCA, Skopje

47. ОБОЕНИ СКАЛИ, Интервенции во простор, МСУ, Скопје, 1982
Painted Staircase, MCA, Skopje

48. ГОЛИЈАТ ПОСЛЕ ЕКСПЛОЗИЈАТА, Интервенции во простор, МСУ, Скопје, 1982
Goliath after the Explosion, MCA, Skopje

49. СЦЕНИ ОД СОЗДАВАЊЕТО НА ОБЈЕКТОТ — СРЦЕТО НА МАТИС, Интервенции во простор, МСУ, 1982
Scenes from the Making of The Heart of Matisse, MCA, Skopje

50. СРЦЕТО НА МАТИС, МСУ, Скопје, 1982
The Heart of Matisse, MCA, Skopje

51. СВЕЧЕНО ЗАТВОРАЊЕ НА ИНТЕРВЕНЦИИТЕ ВО ПРОСТОР, МСУ, Скопје, 1982
Formal Closing of the Interventions in Space, MCA, Skopje

52. СТОЛИЦАТА НА КАРЛ МАРКС, автор Жерар Брасел, Интервенции во простор, МСУ, Скопје, 1982
Karl Marx's Chair, by Gérard Brassel, MCA, Skopje

53—54. ДЕТАЛИ ОД ЛИКОВНИТЕ ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ, Скопје, 1982
Details of the Visual Interventions in Space, MCA, Skopje

55—61. МОМЕНТИ ОД РЕАЛИЗАЦИЈАТА НА ЛИКОВНАТА ИНТЕРВЕНЦИЈА — РАСТРКАЛАНО КЛОПЧЕ и ОБОЕНИ РАМНИ СТЕНИ ВКОПАНИ ВО ЗЕМЈА, Варош, Прилеп, 1983
Moments in Work on the Rolling Skein and Painted Flat Rocks Dug into the Soil, Varoš, Prilep

62. ЛИКОВНА ИНТЕРВЕНЦИЈА — РАСТРКАЛАНО КЛОПЧЕ, Варош, Прилеп, 1983
Rolling Skein, Varoš, Prilep

63. МОМЕНТИ ОД ИНТЕРВЕНЦИЈАТА УНИШТУВАЊЕ НА ГОЛЕМ КАМЕН СО СИНА БОЈА, Маркови Кули, Прилеп, 1983
Moments of The Destruction of a Large Stone with Blue Paint, Markovi Kuli, Prilep

64—66. ОБЈЕКТИ ОД ИЗЛОЖБАТА — НОВИ ПОЈАВИ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ, Дом на младите „25 мај, Скопје, 1984
(автори: Зоран Малиновски, Станко Ѓорѓиев и Кирил Јосифов)
Objects from the Exhibition New Trends in the Macedonian Visual Art, Skopje

67. ЖИВА СКУЛПТУРА, презентирана на изложбата „Нови појави во македонската ликовна уметност", Дом на младите „25 мај", Скопје, 1984
(изведувач Новица Арсовски)
Living Sculpture, from The Trends in Macedonian Visual Art, Skopje

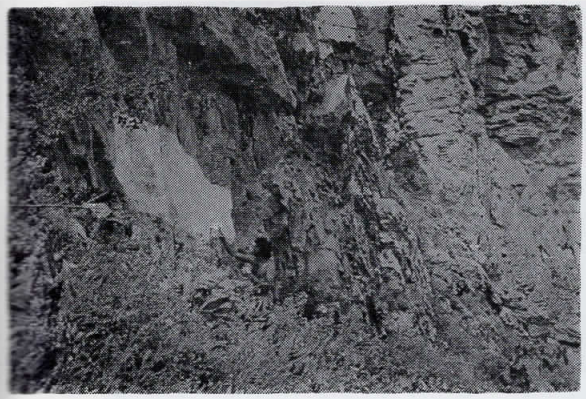
68—71. ВО ЧЕСТ НА РЕМБРАНТ, месарница „Баце", Скопје, 1984
In Honour of Rembrandt, Skopje

72—73. МОМЕНТИ ОД РЕАЛИЗАЦИЈАТА НА ИНТЕРВЕНЦИЈАТА — ПРОСТОРНО ДЕЛУВАЊЕ НА БОИТЕ, Водно, Скопје, 1985
Moments from The Spatial Effects of Colours, Mount Vodno, Skopje

74. РЕАЛИЗИРАНА ВАРИЈАНТА ОД ИНТЕРВЕНЦИИТЕ — ПРОСТОРНО ДЕЛУВАЊЕ НА БОИТЕ,, Водно, Скопје, 1985
A Finished Variant of The Spatial Effect of Colours, Mount Vodno, Skopje

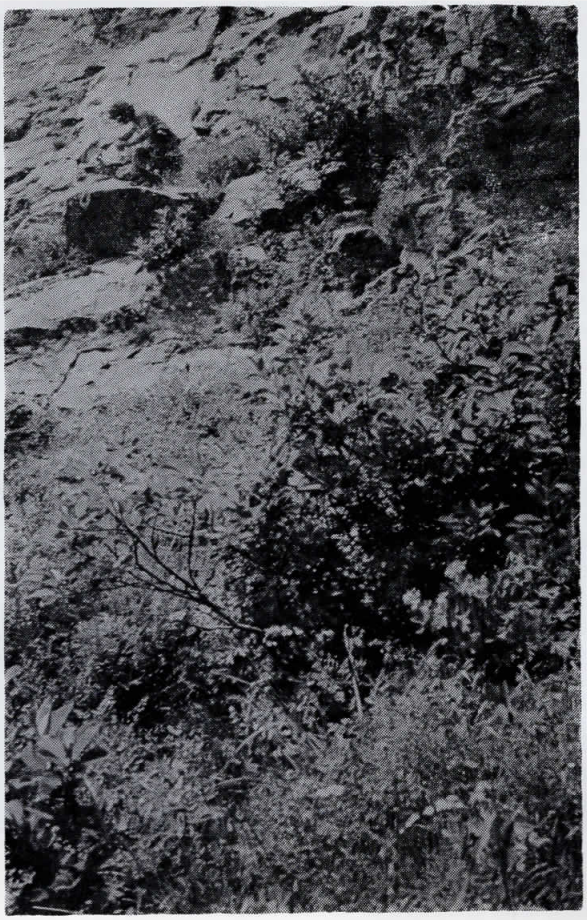
75—76. МОМЕНТИ ОД ЛИКОВНАТА ИНТЕРВЕНЦИЈА — РИГЕСТА ПАЛЕТА, МСУ, Скопје, 1985
Moments from The Striped Palette, MCA, Skopje

77. ЛИКОВНА ИНТЕРВЕНЦИЈА — РИГЕСТА ПАЛЕТА, МСУ, Скопје, 1985
Striped Palette, MCA — Kale, Skopje



17

18

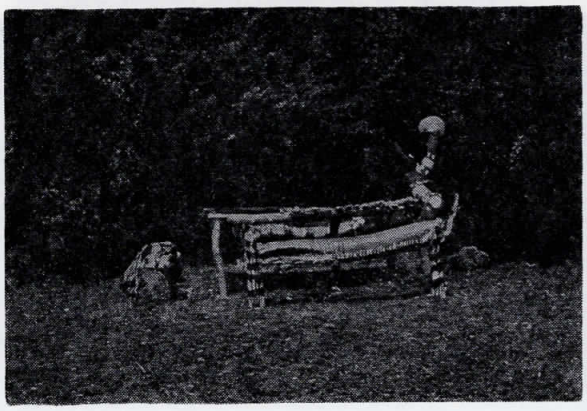


22

19

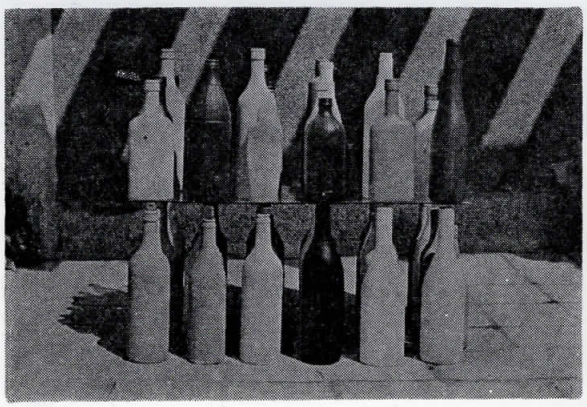
20

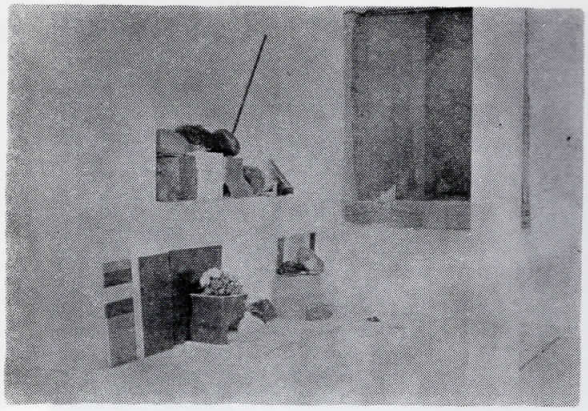
24



21

23

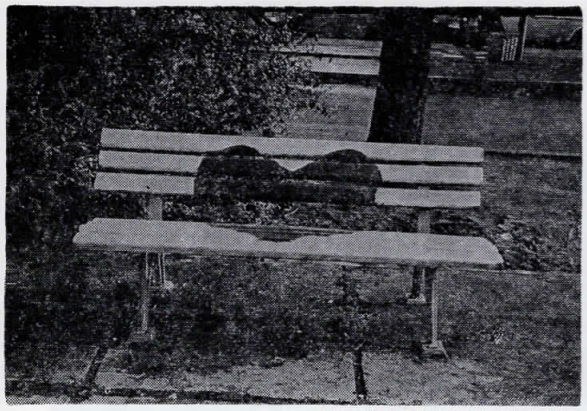




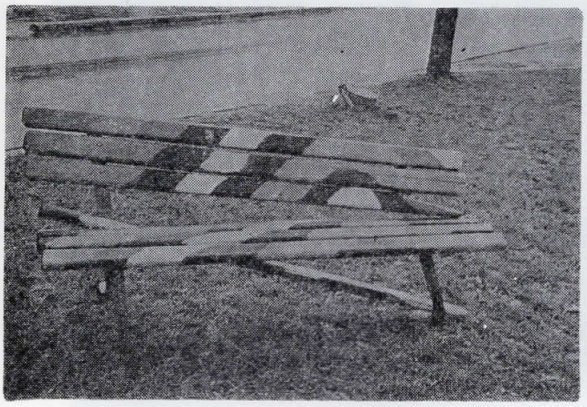
25

26

27

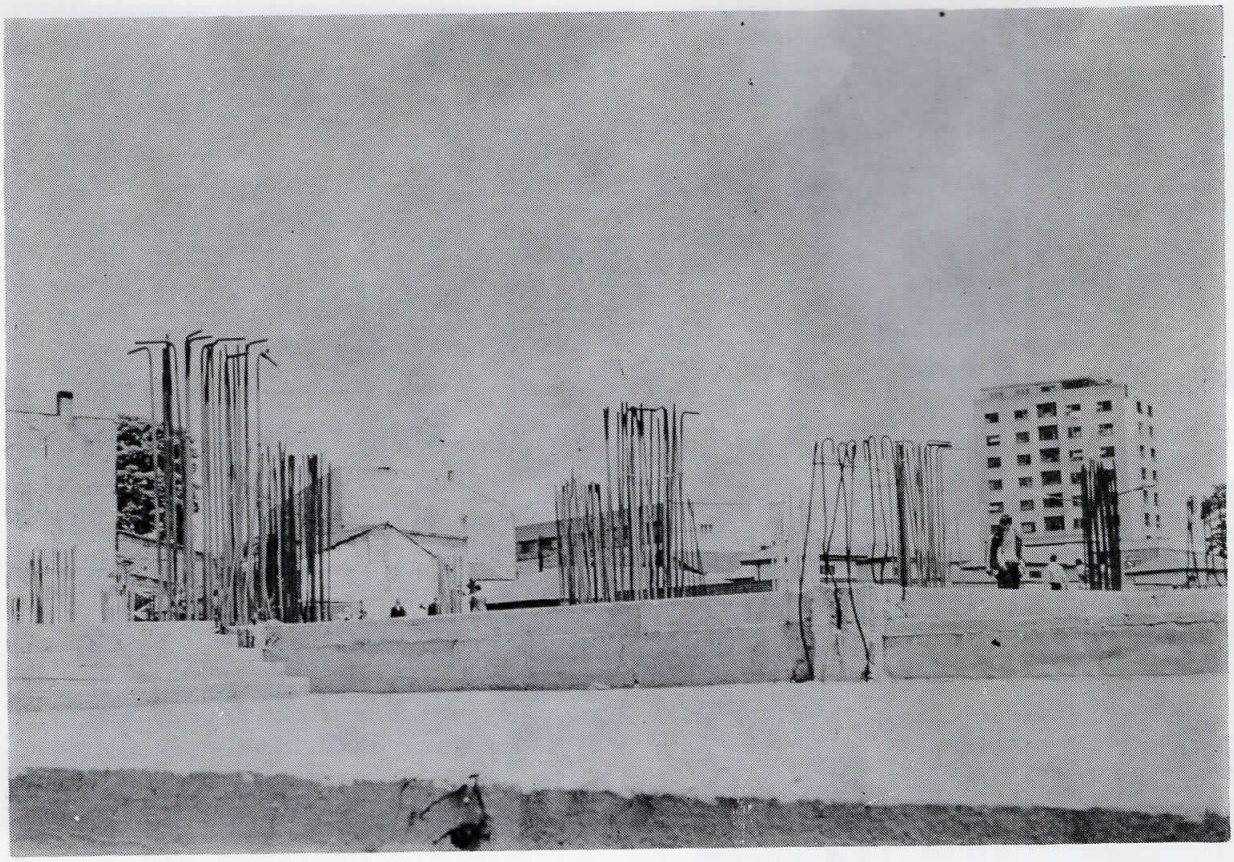


29



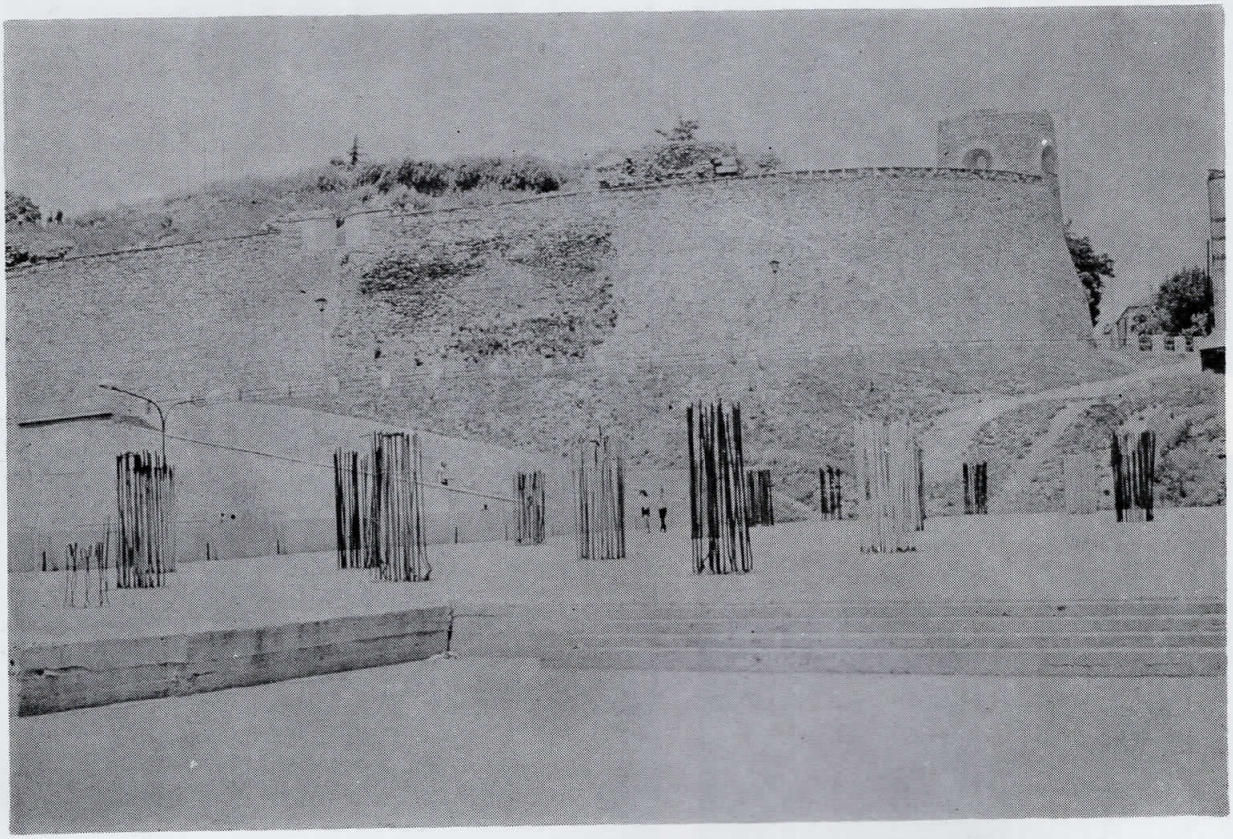
31

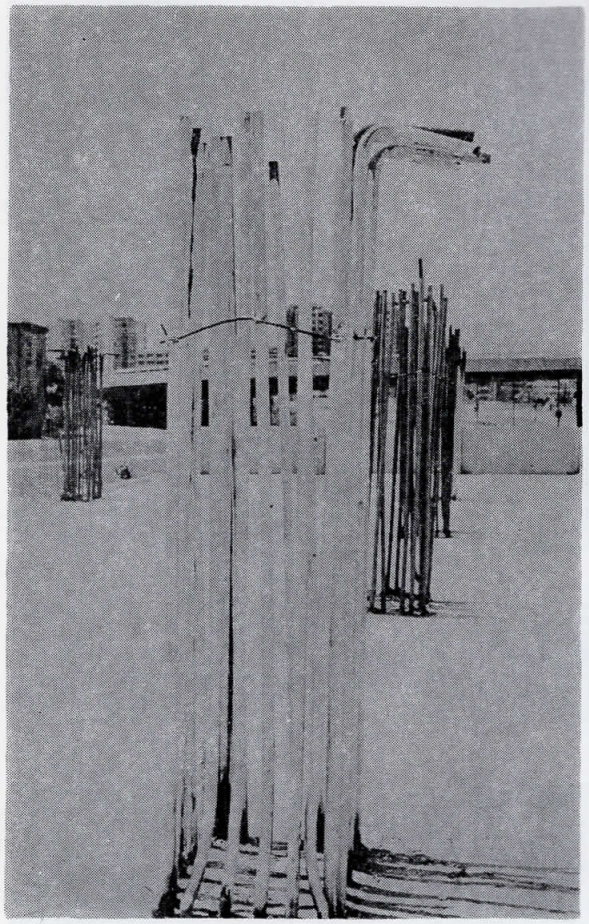
28



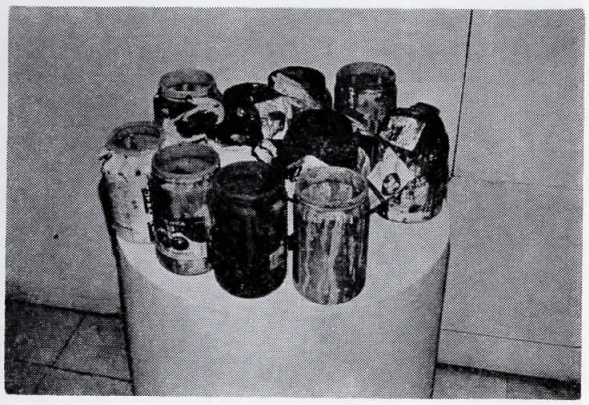
31

32

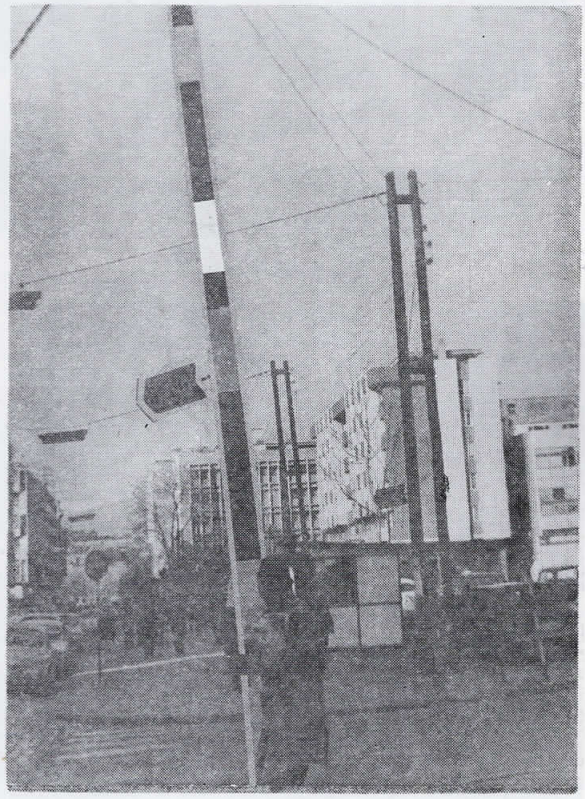




33

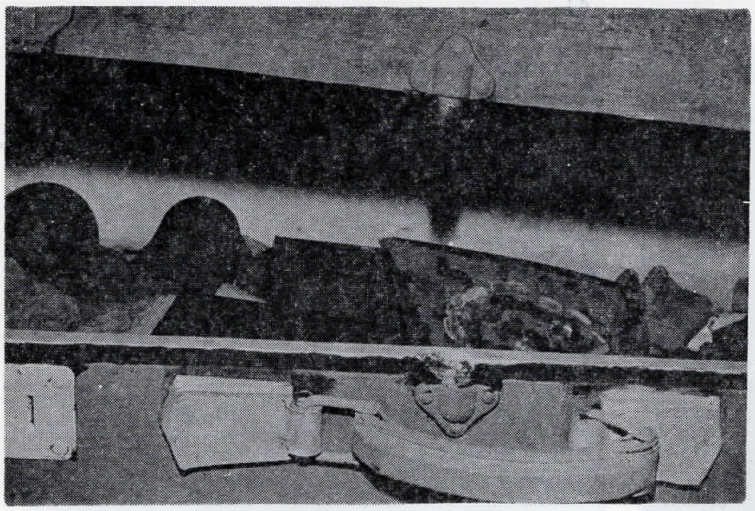


34

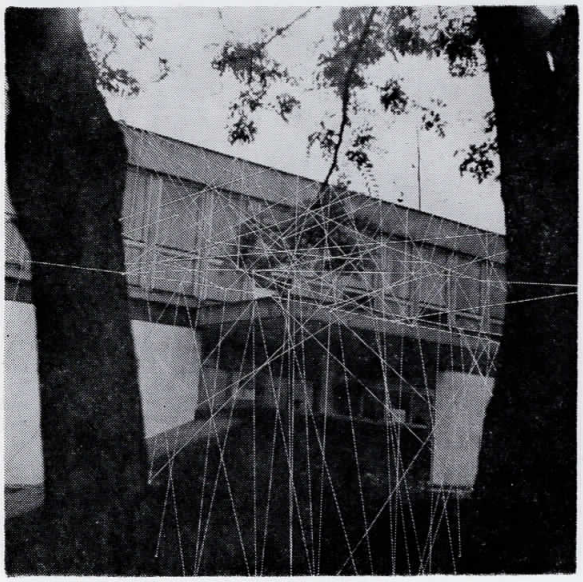


35

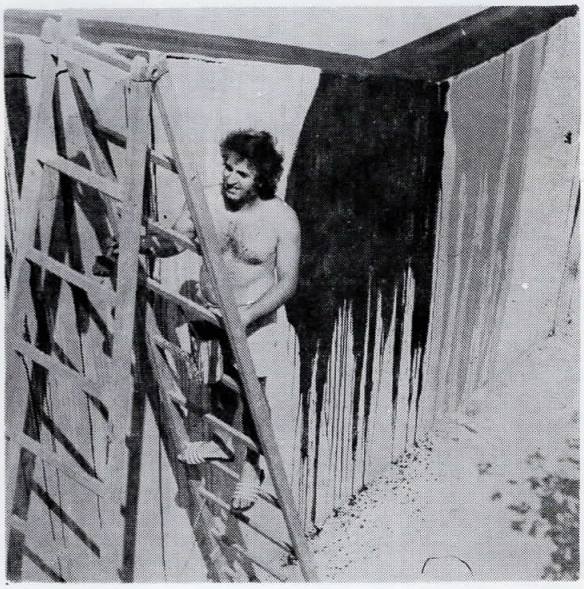
36



37

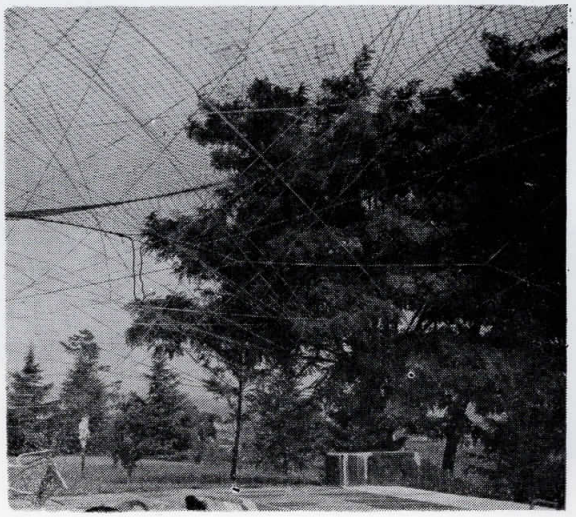


38

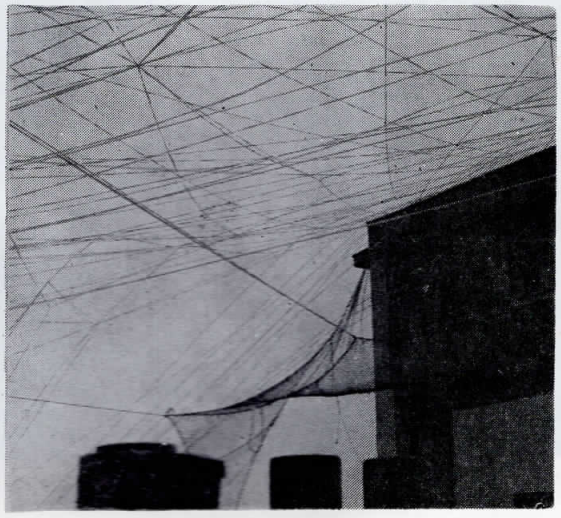


41

39

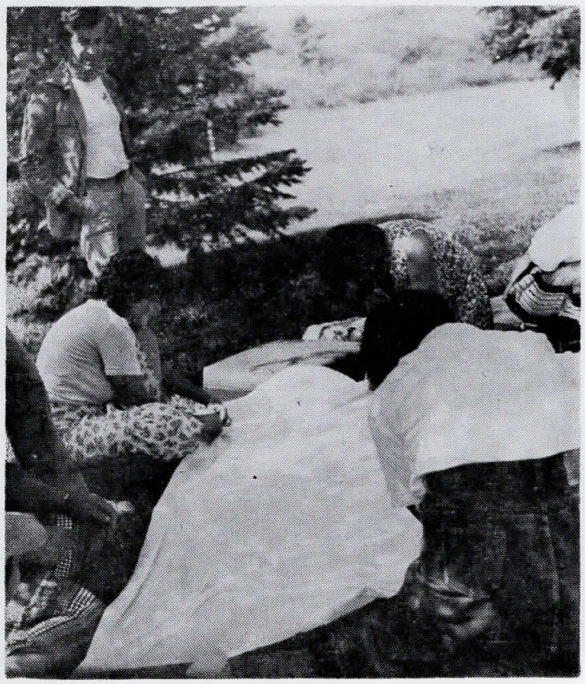


40



42

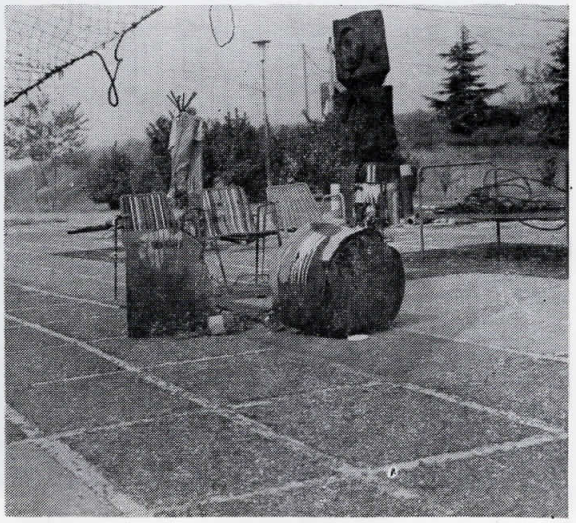
43



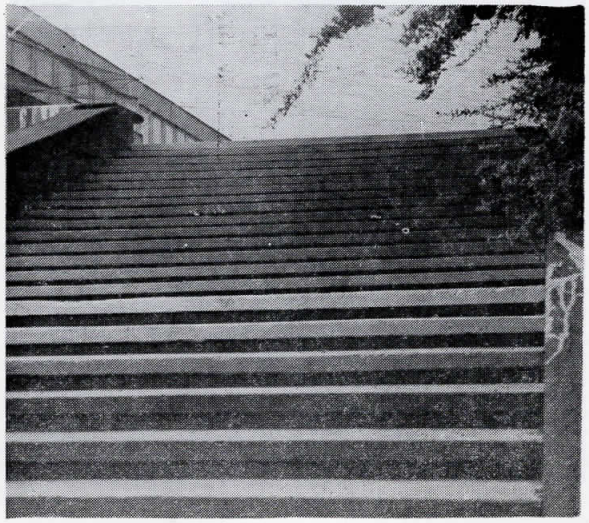
44

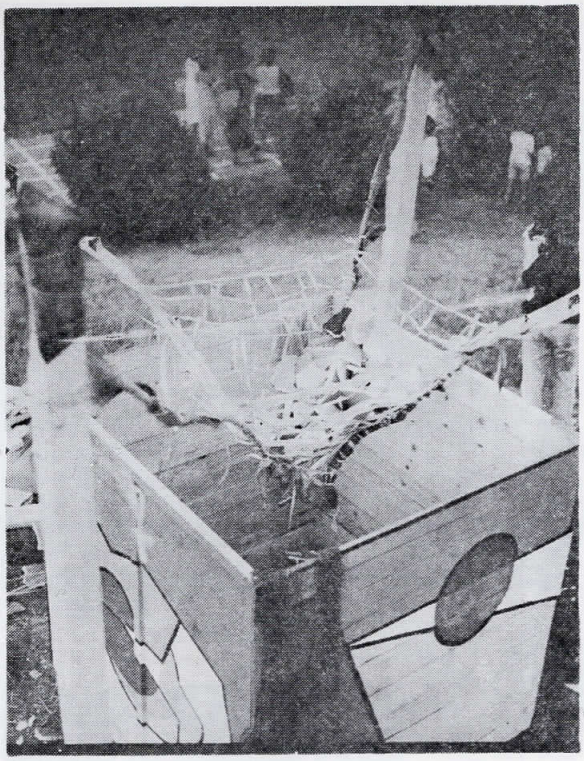
45

46



47

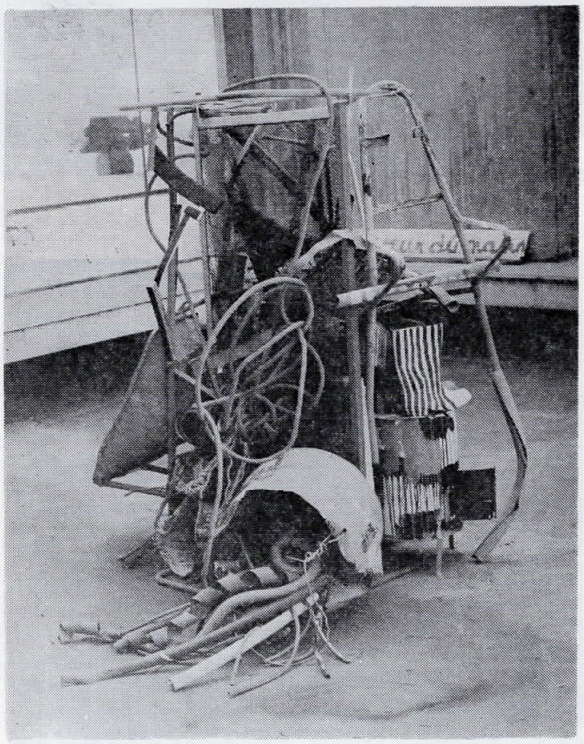




48

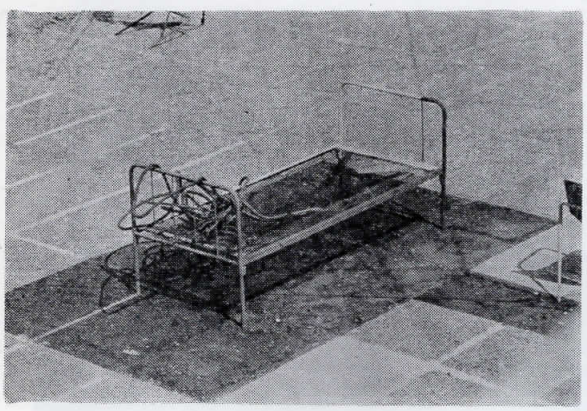
49

50

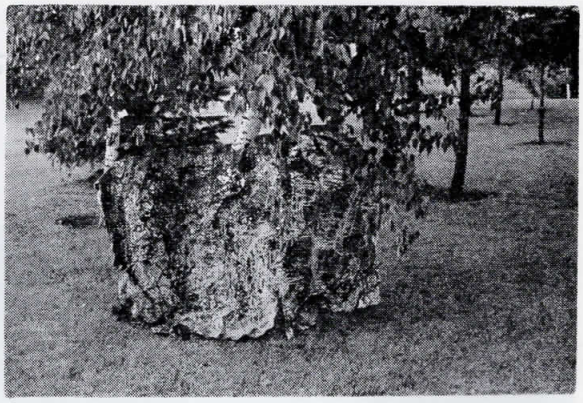


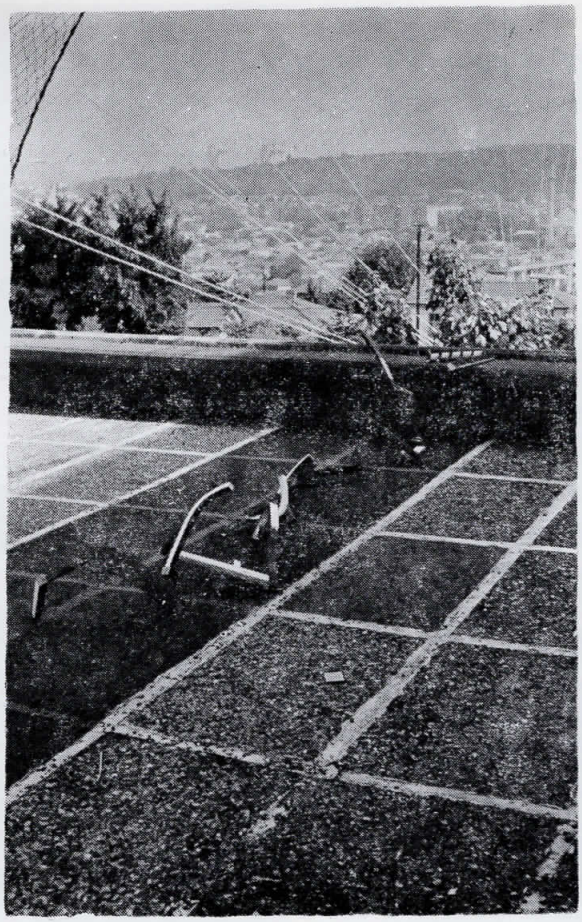
51

53

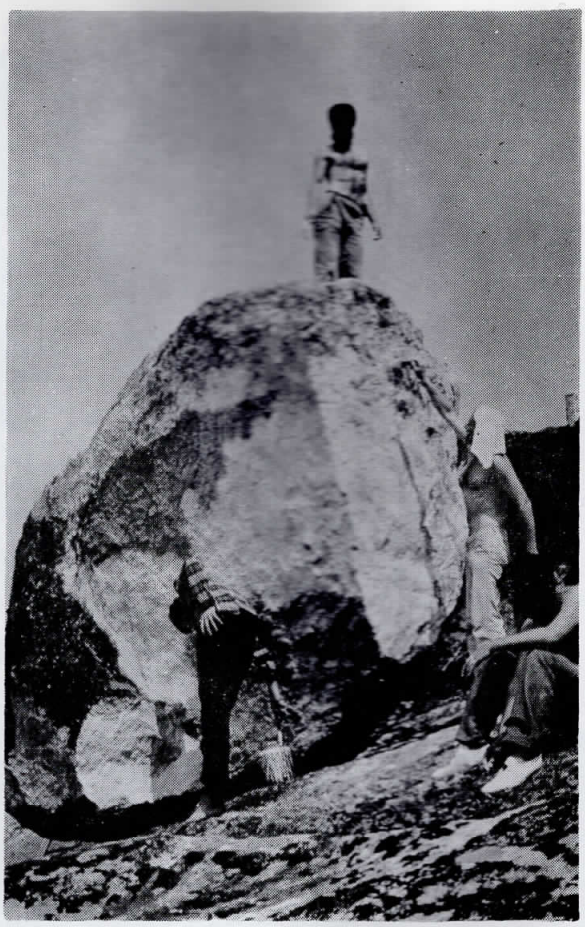


54



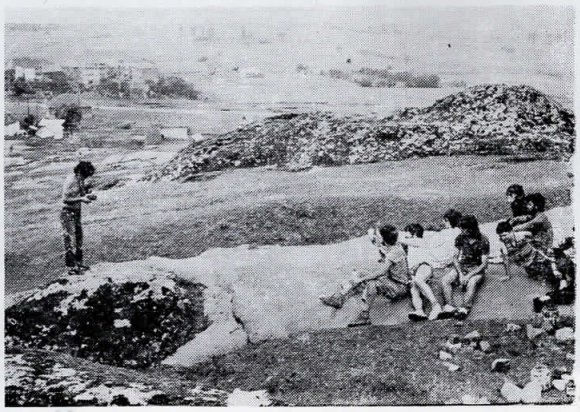


52



63

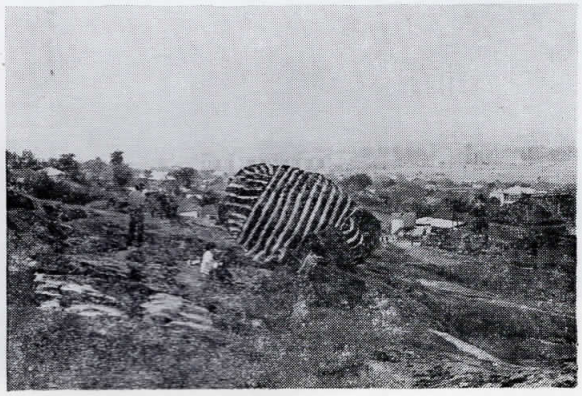
55

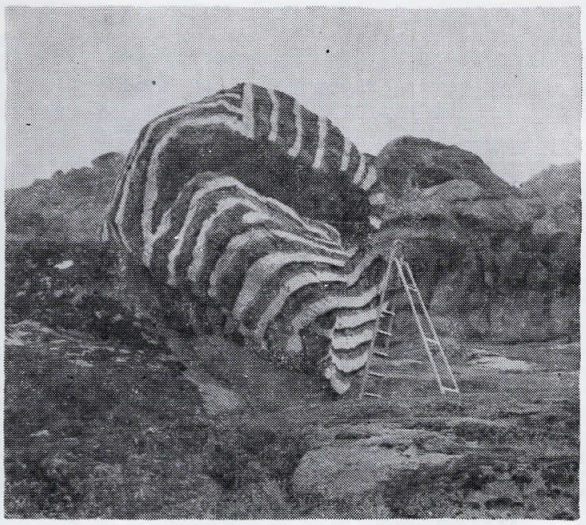


56

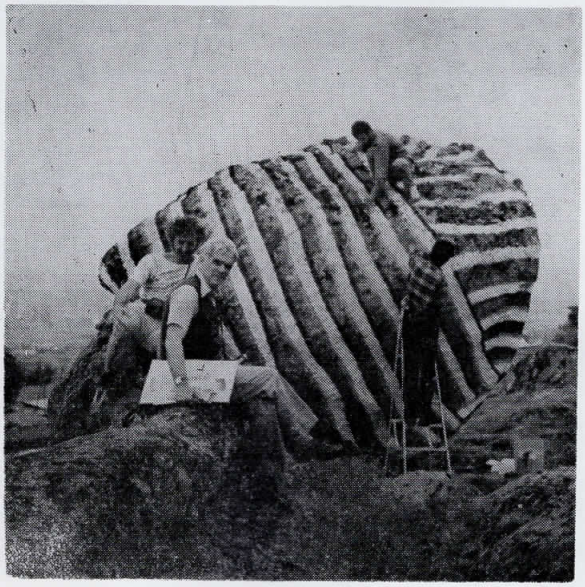
57

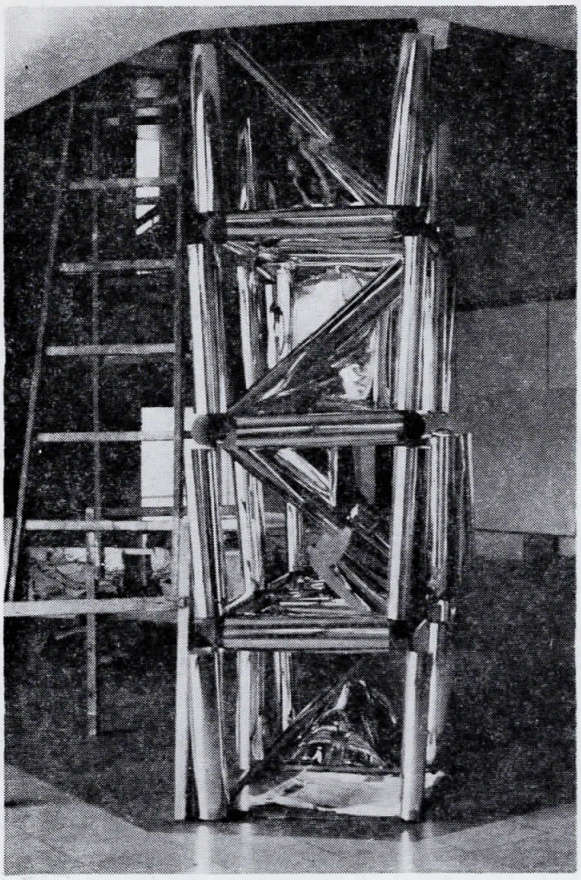
58

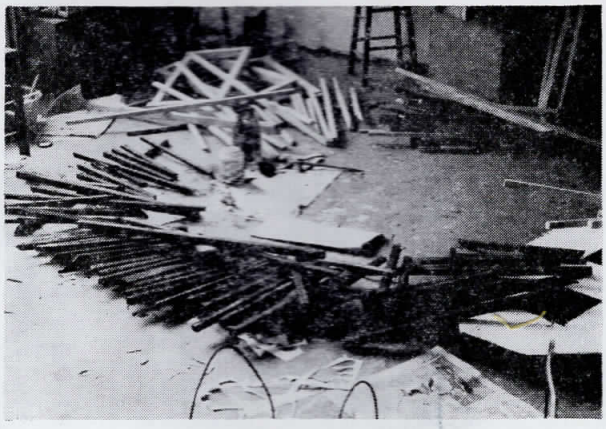


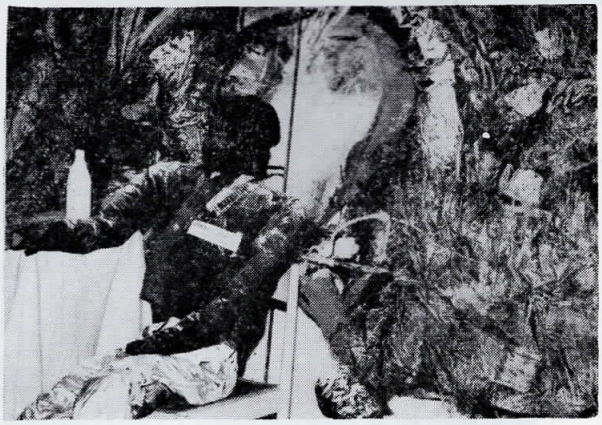


59 61
60 62

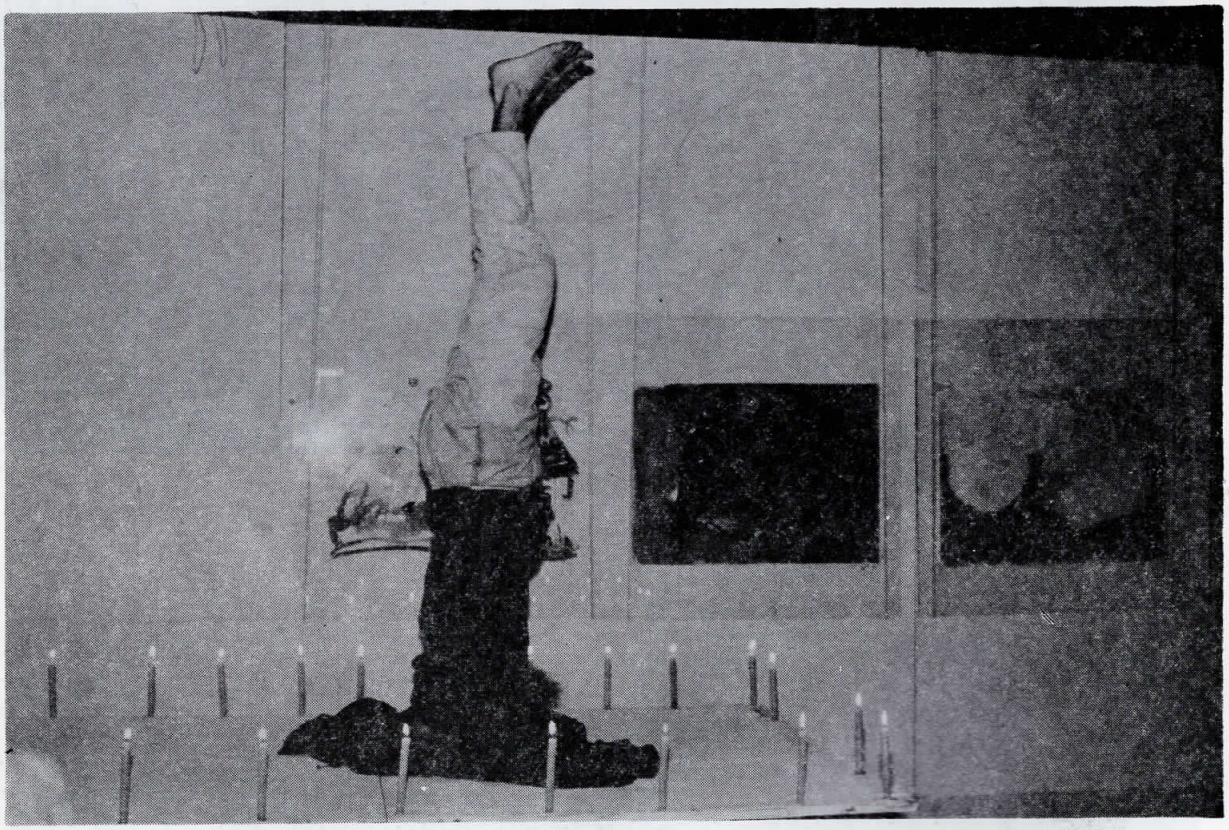


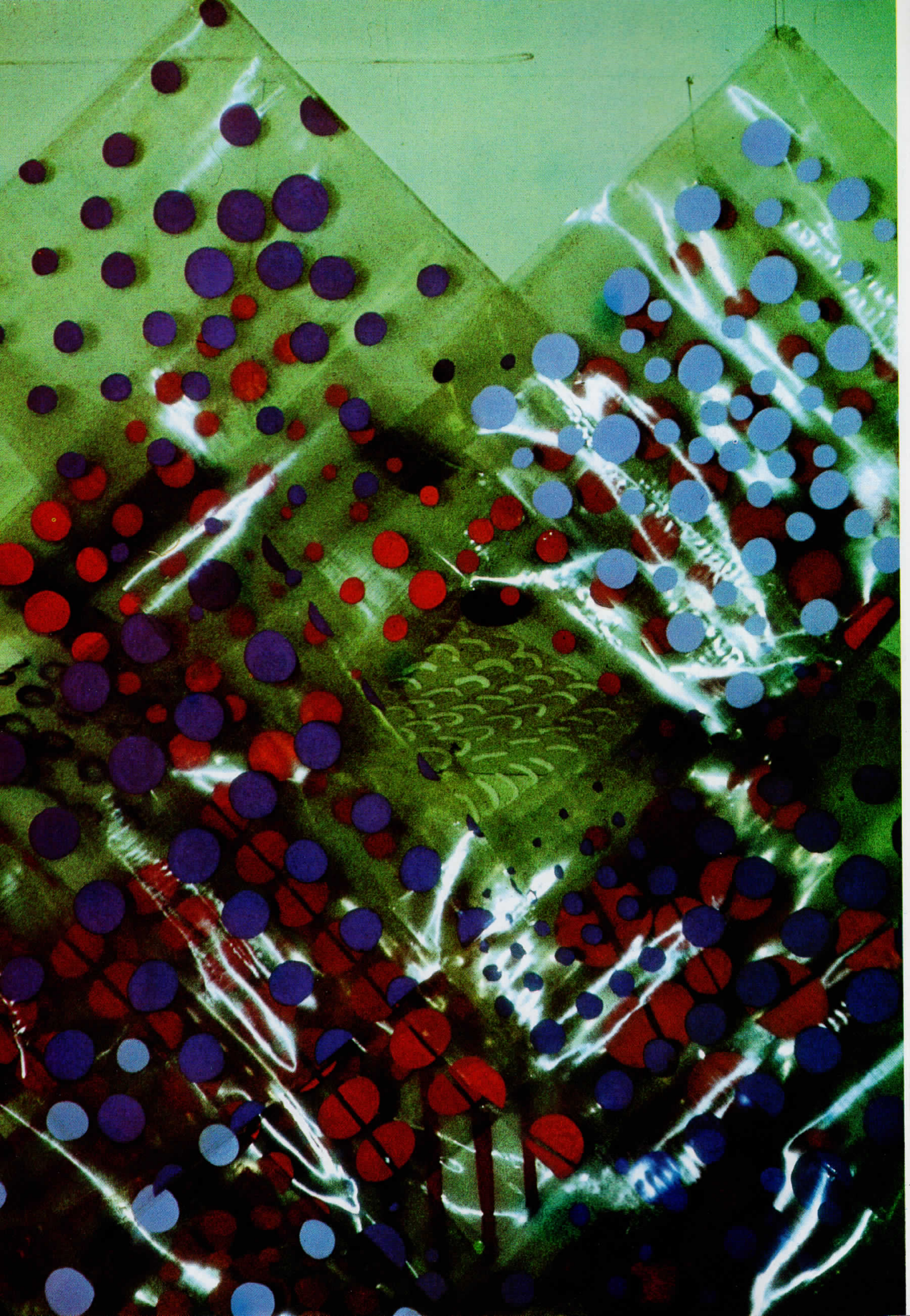






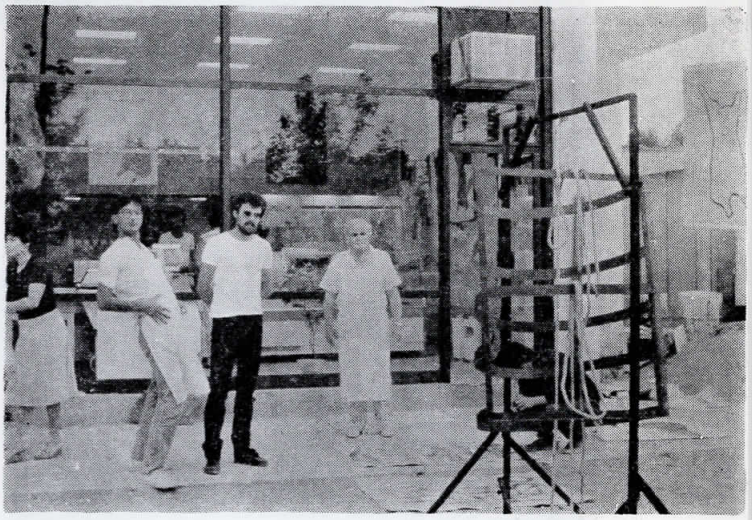
64 65 66 67

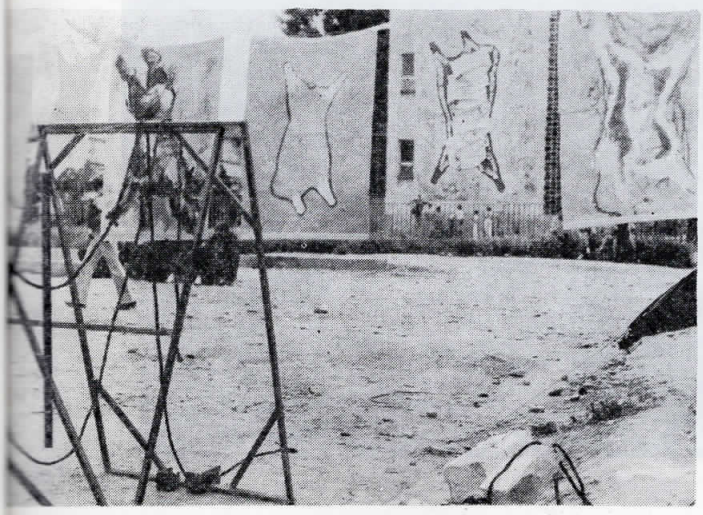


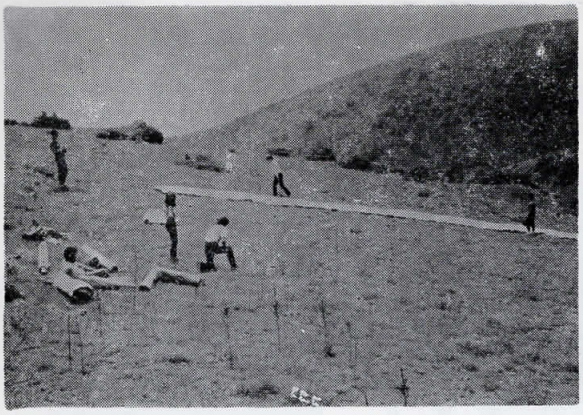


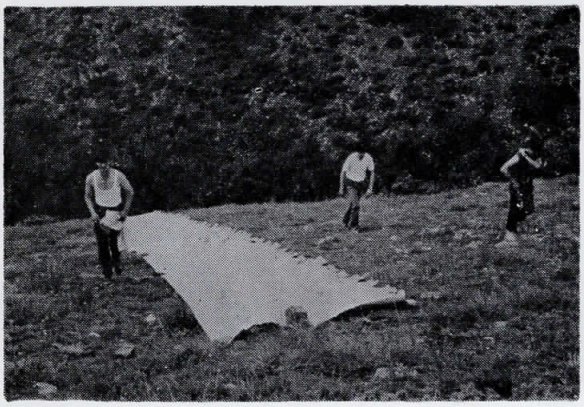

НАЛУТЕНО
ПОВЕЗО
МЕСАРНИЦА
БАЦЕ

68 69 70 71



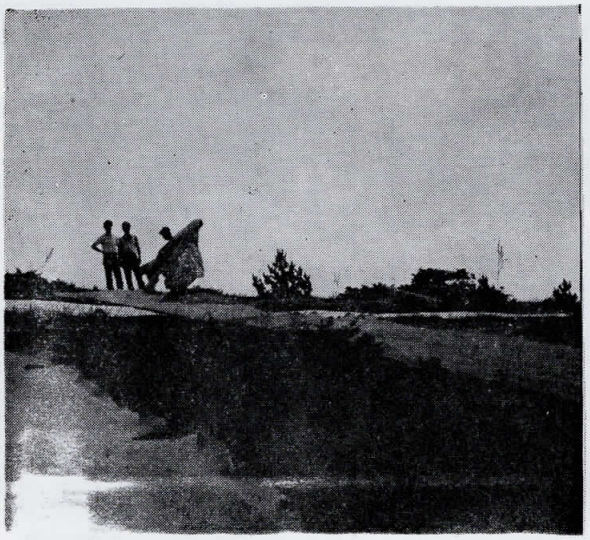


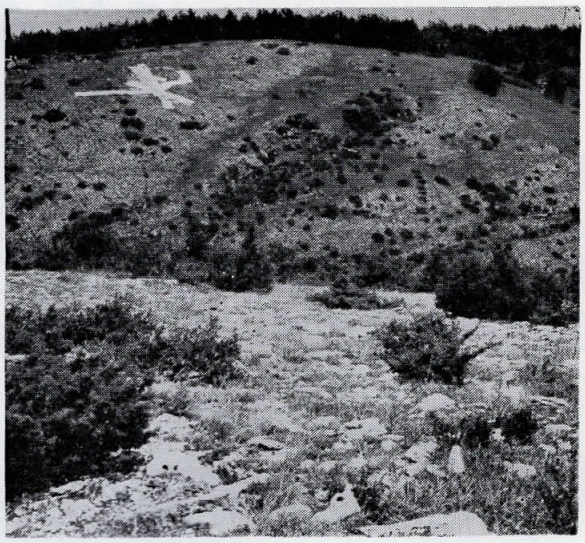




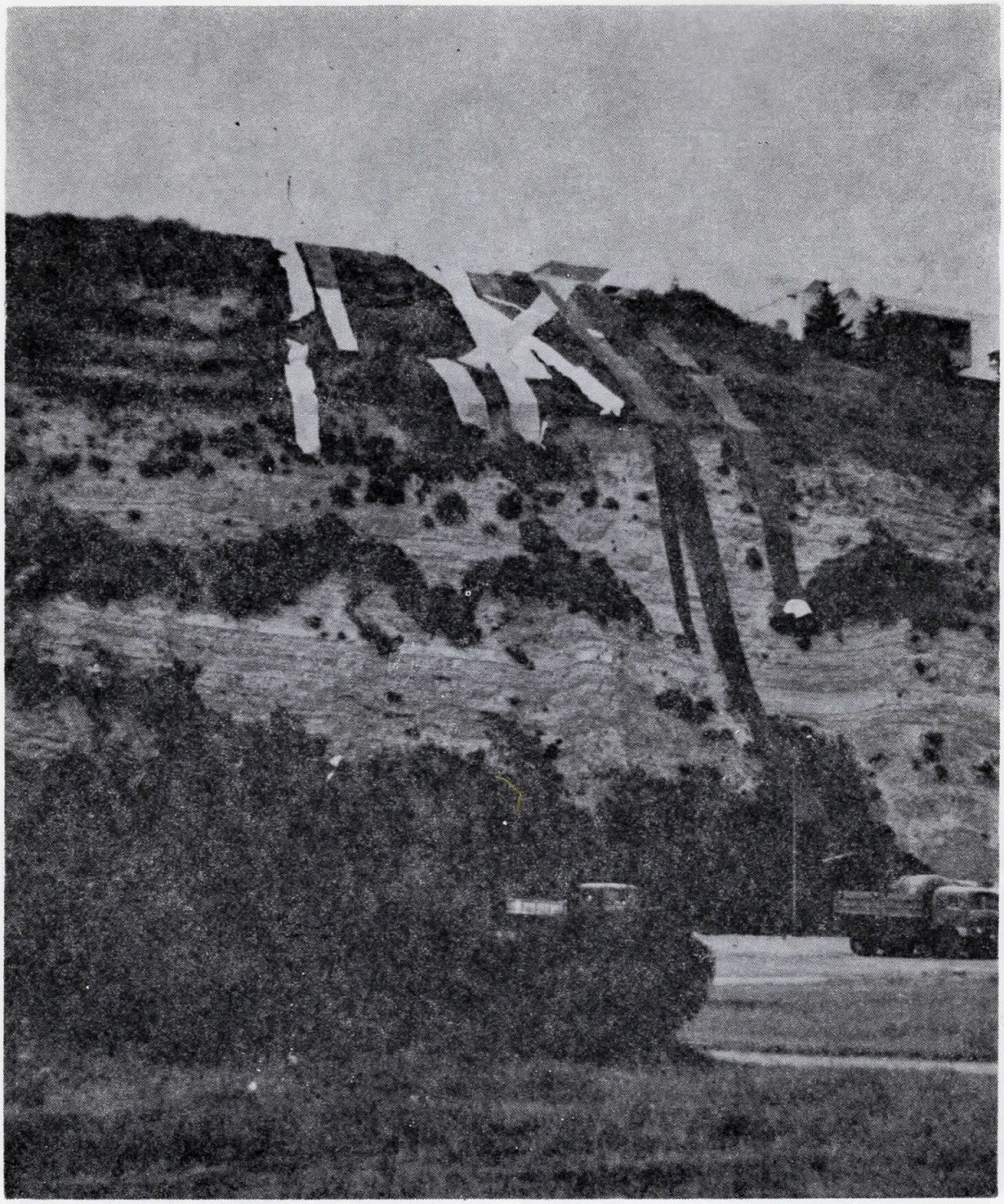
72—73

74





75 76



каталог на изложениот материјал
catalogue

фотографии во боја
photographs in colour

1. КОЛОРИСТИЧКА ИНТЕРВЕНЦИЈА ВРЗ ГОЛЕМОТО СТЕБЛО, Локув, 1973, 50 x 60
   The Big Tree Trunk

2. ЛИКОВНА ИНТЕРВЕНЦИЈА — ЦРВЕН КОРЕН, Локув, 1973, 50 x 60
   Red Root, Lokuv

3. РАСЦВЕТАН БУЛЕВАР, Скопје, 1973, 50 x 60
   The Boulevard in Blossom, Skopje

4. ОБОЕНИ КЕСИ — објект, Скопје, 1973, 50 x 60
   Painted Bags, Skopje

5. ОБОЕНИ ШИШИЊА — објект, Скопје, 1973, 50 x 60
   Painted Bottles, Skopje

6. ИНТЕРВЕНЦИЈА ВРЗ АРМАТУРАТА НА СТОКОВНАТА КУЌА „МОСТ", Скопје, 1974, 50 x 60
   Interventions on the Iron Framework of »Most« Department Store, Skopje

7. ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ — Скопје, 1982, 100 x 100
   Interventions in Space, MCA, Skopje

8. ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ — Скопје, 1982, 100 x 100
   Interventions in Space, MCA, Skopje

9. УНИШТУВАЊЕ НА ГОЛЕМ КАМЕН СО СИНА БОЈА, Варош — Прилеп, 1983, 100 x 100
   Destruction of a Large Stone with Blue Paint, Varoš, Prilep

10. КОЛОРИСТИЧКА ИНТЕРВЕНЦИЈА — РАСТРКАЛАНО КЛОПЧЕ, Варош — Прилеп, 1983, 100 x 100
    Rolling Skein, Varoš, Prilep

11. ОД РАБОТАТА ВРЗ РАСТРКАЛАНОТО КЛОПЧЕ, Варош — Прилеп, 1983, 100 x 100
    Moments in Work on the Rolling Skein, Varoš, Prilep

12. а) б) в) г) д) ЛИКОВНА ИНТЕРВЕНЦИЈА „ВО ЧЕСТ НА РЕМБРАНТ", Месарница „Баце", Скопје, 1984, 50 x 60 и 4 x (100 x 100)
    In Honour of Rembrandt, Skopje

13. ЛИКОВНА ИНТЕРВЕНЦИЈА „ПРОСТОРНО ДЕЛУВАЊЕ НА БОИТЕ", Водно — Скопје, 1985, 50 x 60
    Spatial Effects of Colours, Mount Vodno, Skopje

14. ЛИКОВНА ИНТЕРВЕНЦИЈА РИГЕСТА ПАЛЕТА, МСУ — Кале, Скопје, 1985, 100 x 100
Striped Palette, MCA-Kale, Skopje

црно-бели фотографии
black and white photographs

15. ТОТЕМ, крај езерото на Локув, 1973, 50 x 60
Totem, Lake Lokuv

16. ЖЕРАР БРАСЕЛ ГО РЕАЛИЗИРА СВОЕТО ДЕЛО — НАМЕТКАТА НА МАРИЈА, ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ — Скопје, 1982, 100 x 100
Gérard Brassel working on his Maria's Gown, MCA, Skopje

17. КОЛЕКТИВНА СКУЛПТУРА — објект, ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ — Скопје, 1982, 100 x 100
Collective Sculpture, MCA, Skopje

18. ЦРТЕЖ ВРЗ НЕБО, ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ — Скопје, 1982, 100 x 100
Drawing in the Sky, MCA, Skopje

19. ОД СВЕЧЕНОТО ОТВАРАЊЕ НА ИНТЕРВЕНЦИИТЕ ВО ПРОСТОР, МСУ — Скопје, 1982, 100 x 100
Opening of the Interventions in Space, MCA, Skopje

20. ОД РАБОТАТА НА ЕКИПАТА, ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ — Скопје, 1982, 100 x 100
Participants of the Interventions in Space, MCA, Skopje

21. ГОЛИЈАТ, објект, ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, МСУ — Скопје, 1982, 100 x 100
Goliath, MCA, Skopje

22. ЛИКОВНА ИНТЕРВЕНЦИЈА — РАСТРКАЛАНО КЛОПЧЕ, Варош — Прилеп, 1983, 100 x 100
Rolling Skein, Varoš, Prilep

23. ОД РАБОТАТА ВРЗ РАСТРКАЛАНОТО КЛОПЧЕ, Варош — Прилеп, 1983, 100 x 1000
Moment in Work on the Rolling Sken, Varoš, Prilep

24. ЛИКОВНА ИНТЕРВЕНЦИЈА — ВО ЧЕСТ НА РЕМБРАНТ, Месарница „Баце", Скопје, 1984, 50 x 60
In Honour of Rembrandt, Skopje

25. ИНТЕРВЕНЦИЈА — X, МСУ — Кале, Скопје, 1985, 50 x 60
Intervention-X, MCA-Kale, Skopje

цртежи, скици, проекти, објекти . . .
drawings, sketches, projects, objects . . .

27. ДОКУМЕНТИ 1973—1986
Documents

28. ОБОЕНИ КЕСИ, објект, 1973
Painted Bags

29. ОБОЕНИ ШИШИЊА, објект, 1973
Painted Bottles

30—33. ПРОЕКТИ ЗА РЕНОВИРАЊЕ НА ЕЛЕКТРИЧНИТЕ СТОЛБОВИ ВО СКОПЈЕ, 1976 фотоколажи, 40 x 30
Projects for »Renovating« Electricity Poles, Skopje

34—43. ПРОЕКТИ ЗА АКЦИЈАТА „ЖИВИ СКУЛПТУРИ", 1976—1982, цртеж/хартија 21 x 29
Projects for the Action-Living Sculptures

44—49. ПРОЕКТИ ЗА ОБЛИКУВАЊЕТО НА ДЕЛ ОД ПОДЗЕМНИОТ ПРОСТОР НА ЗГРАДАТА НА МНТ, 1982, цртежи, 100 x 70 (неизведен проект)
Projects of the Basement of the Macedonian National Theatre (MNT), Skopje

50. ПРОЕКТ ЗА „ЦРТЕЖОТ ВРЗ НЕБО", 1982, фотографија и конец
Project for the Drawing in the Sky, MCA, Skopje

51. СРЦЕТО НА МАТИС, 1982, објект
The Heart of Matisse

52. КОЛЕКТИВНА СКУЛПТУРА, 1982, објект
Collective Sculpture

53—63 ИНТЕРВЕНЦИИ НА ХАРТИЈА (колективен труд), 1983, 100 x 70
Interventions on Paper (collective work)

64—77. ПРОЕКТИ ЗА ИНТЕРВЕНЦИЈАТА РАСТРКАЛАНО КЛОПЧЕ, 1983, 84 x 60
Projects for the Rolling Skein

78—79. КОМУНИКАЦИИ, 1984, интервенции на хартија, 32 x 41, (реализации од учесниците и гостите на Меѓународната колонија во Струмица 1984, организатор: С. Шемов)
Communications, interventions on paper

80. КОМУНИКАЦИЈА I, 1984, платно, 51 x 367
Communication I

81. КОМУНИКАЦИЈА II, 1984, платно, 31 x 280
Communication II

82. КОМУНИКАЦИЈА III, 1984, плакат, 26 x 108
Communication III

83. ЛИКОВЕН ИНТЕРВЈУ — ДИСТАНЦА, 1984, плакат, 39 x 55
Visual Interview — Distance

(Делата од 80—83 се реализирани од гостите и учесниците на Меѓународната ликовна колонија во Струмица 1984, организатори: Симон Шемов и Никола Фидановски)

експонати на жерар брасел
works by gérard brassel

84. СТОЛИЦАТА НА КАРЛ МАРКС, 1982, објект
Karl Marx's Chair

85. „НАМЕТКАТА НА МАРИЈА", 1982, текстилна боја на платно
Maria's Gown

86—105. ГРАФИЧКИ ОБЈЕКТИ
Graphic Objects

експонати на денис бовен
works by denis bowen

106. „СЛИКИ", 1973, метално-флуоросцентна боја на платно, 80 x 80
Paintings

белешка

Изложбата на Шемов и Фидановски е составена од два дела:

1. Ретроспективен преглед на нивните акции и интервенции од 1973—1985 (реализирани во соработка со други уметници — учесници и соработници), презентиран низ разновиден материјал: фотографии, фотоколажи, скици, документи, објекти, слајд и видео-проекции и сл., во големата изложбена сала на МСУ — Скопје.

2. Динамична творечка лабораторија, во која следните уметници секојдневно ќе создаваат анимирајќи го внатрешниот и надворешниот простор на МСУ:

ТОМЕ АЏИЕВСКИ (1958)
ИБРАХИМ БЕДИ (1959)
РАНКО ДАКИЌ (1959)
ЕВГЕНИЈА ДЕМНИЕВСКА (1946)
КИРИЛ ЈОСИФОВ (1951)
ИГОР МИТРИЌЕСКИ (1958)
ПЕТРЕ НИКОЛОСКИ (1959)
ДРАГАН ПЕТКОВИЌ (1952)
ЃОКО РАДОВАНОВИЌ (1949)
МИРКО СТАНКОВИЌ (1951)
ГЛИГОР СТЕФАНОВ (1956)
СЛАВЧО ТРЕНКОВСКИ (1959)
СИМОН УЗУНОВСКИ (1949)
ВЕНКО ЦВЕТКОВ (1955)

Во текот на одржувањето на оваа изложба можно е да се вклучат и други ликовни уметници односно други учесници со различни концепции.

издавач: музеј на современата уметност — скопје

одговорен уредник: слободанка парлиќ бариши́ќ

предговор и организација: соња абаџиева димитрова

биографии (со превод), библиографија и каталог: зоран петровски

превод на англиски: филип корженски

фотографии за каталог: симон шемов и никола фидановски

ликовно обликување: никола фидановски

печат: „гоце делчев" — скопје

тираж: 1000

publisher: museum of contemporary art-skopje
editor-in-chief: slobodanka parlić barišić

preface and organization: sonja abadžieva dimitrova

biographies (and translation), bibliography and catalogue: zoran petrovski

translated into english by: filip korženski

photographs for the catalogue: simon šemov and nikola fidanovski

lay-out: nikola fidanovski

printed by: »goce delčev« — skopje

1000 copies

изработка на црно-бели и фотографии во боја

за изложбата:
СТУДИО ПРЕС Скопје

photographs for the exhibition: »studio press« — skopje
За реализација на изложбата даде свој прилог Димитрија Камчевски, месарница „Баце", ул. „Орце Николов" 155 Скопје, тел. 252-120