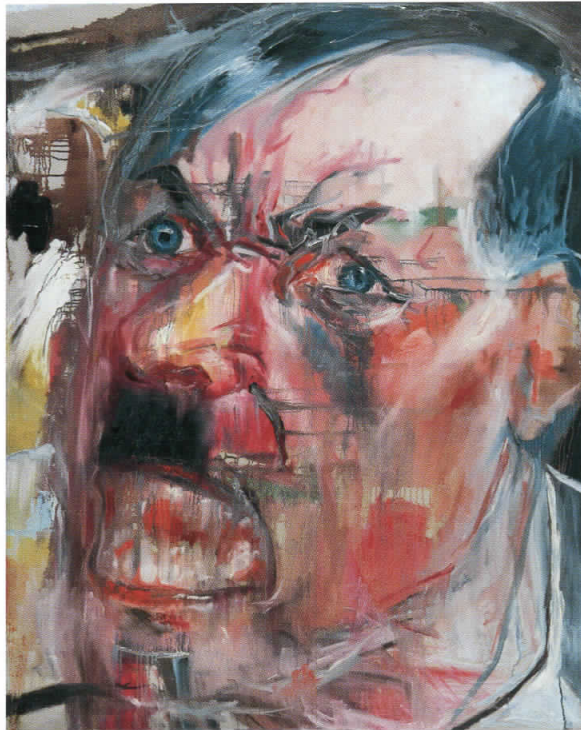




Александар
Aleksandar **Станковски**
Stankovski





ХИТЛЕР, 1992, масло на платно
HITLER, 1992, oil on canvas

Мали војнички исповеди

Бев војник во 65-та, истио и во 85 ...Верувајте не беше ништо полошо ни 91 та...

Моја задача беше да се борам со државноста на големата држава

Доста аисурдно признавам

Која е целта и задача на еден такаов војник??

Признавам на ова прашање шеско човек да даде одговор.

*Но ете ќе пробам, јас сум ѝос. Никој и Ништо - или соц.маџ
ако повеќе ви се допаѓа.*

Мојата четврти е секогаш нај не-елитна. Познај ми е секој слој на друштвошто

Во глватама имам безброј комбинации на игри

Нема тајна која обичниот човек може да ја скрие од мене

Секогаш спремен за нов шти на игра

Јас сум еден од најдобрите саботери

Војник што незнае што сака, но сејак војник.

Секојдневно ја оставам мојата семка под мостовните

доле кај бунтовните и несаканите

Доле кај ште што секојдневно умираат...

**MPCO*

"Меѓу изложениите дела забележав неколку слики илшо ме најтира да заклучам дека на некои луѓе очите им го прикажуваат светот поинаков отколку што тој навистина е, односно дека навистина има луѓе кои сегаинаа популација на нашиот народ ја сметаат за најобични злујави креќени?; ише, воглавно, зледаат сини ливади, зелено небо, сулфурно жолти облаци и така натаму, или, како што велат, така ги доживуваат. Не сакам да навлеѓувам во дискусија околу прашањето дали луѓето за кои стана збор навистина зледаат на такаков начин; но, во име на германскиот народ сакам на ише куќи несреќници, кои очигледно страдаат од болест на очите, да им ги забранам жеситокиите обиди да ги вградат резултатите на своите погрешни толкувања во времето во кое живееме, да не смеат ни да посакаат да ги претстават како "уметности".

За тоа постојат само две можности: можеби ише, така наречени "уметници", навистина го зледаат светот на такаков начин, што би значело дека веруваат во тоа што го сликаат; тогаш би требало да ги испитаме деформациите на нивниот вид и да утврдиме дали станале како резултат на механички повреди или се наследени. Во првиот случај овие несреќници може само да ги сожалуваме; во вториот случај ише би можеле да бидат предмет на интерес на Министерството за внатрешни работи на Рајхот кое ќе мора да провери дали така стана деформација на видот и поинаку ќе се наследува. Ако, од друга страна, ише не веруваат во висинитостта на ише вичајоци туку од други причини се обидуваат да ја вознемираат нацијата со такви злујости, тогаш таквите обиди стагаат во надлежност на кривичниот закон." (Адолф Хитлер, Инаугуративниот збор на "Големата изложба на германска уметност", Минхен, 1937)

"I have observed among the pictures submitted here, quite a few paintings which make one actually come to the conclusion that the eye shows things differently to certain human beings than the way they really are, that is, that there really are men who see the present population of our nation only as rotten creatures; who on principle, see meadows blue, skies green, clouds sulphur yellow, and so on, or as they say, experience them as such. I do not want to enter into an argument here about the question of whether the persons concerned really do or not see or feel in such a way; but, in the name of the German people, I want to forbid these pitiful misfortunates who quite obviously suffer from an eye disease, to try vehemently to foist these products of their misinterpretation upon the age we live in, or even to wish to present them as "Art". Now, here there are only two possibilities: Either these so-called "artists" really see things this way and therefore believe in what they depict; then we would have to examine their eyesight-deformation to see if it is the product of a mechanical failure or of inheritance. In the first case, these unfortunates can only be pitied; in the second case, they would be the object of great interest to the Ministry of Interior of the Reich which would then have to take up the question of whether further inheritance of such gruesome malfunctioning of the eyes cannot at least be checked. If, on the other hand, they themselves do not believe in the reality of such impressions but try to harass the nation with this humbug for other reasons, then such an attempt falls within the jurisdiction of the penal law".

(Adolf Hitler, the inaugural speech of the "Great Exhibition of German Art", München, 1937)

АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ
ALEKSANDAR STANKOVSKI



ХИТЛЕР - "ФЛОРА", 1992, масло на даска
HITLER - "FLORA", 1992, oil on board

Сузана Милевска

ЗА СОПСТВЕНИТЕ ИМИЊА:

Исус, Хитлер, Тито, Дизни...

*Не постојат индивидуални изјави, секоја изјава е производ на механички асемблаж, на колективни агенти на енунцијацијата.
(Жил Делез / Феликс Гатари, "Илјада рамништа")*

Сопственото име не означува индивидуа: напротив, тоа е отворено за мултиплицирање - инстантно сфаќање на мултиплицитети. Различно од реалистичната теорија според која значењето на името е и негов носител, според Берtrand Расел носителите на имињата не се секогаш неопходни, неменливи и неуништувани. Не се само имињата на сликите и на насликаните личности во делата на Александар Станковски подложни на промена, туку и самите нивни значења минуваат низ процес на трансформација. Низ постојаното колажирање на слики врз слики од различни фази на неговата сликарска кариера и контрапуктирање на различни според потеклото и медиумот цитати, авторот го монтира значењето, создава комплексен амалгам кој се опира на каква и да е систематизација од страна на еден историчар на уметноста: хронолошката, стилската или тематската класификација е оневозможена, саботирана поради непочитувањето на какви и да е правила на комбинирање на истргнатите фрагменти. Значењето на сликите, слично како во монтажите на Ејзештајн и Кулешов, не се наоѓа во самите претстави туку надвор од нив, во процесот на перципирање со кој се поврзуваат сите тие фрагменти и личности. На крај, личните имиња се претвораат само во места отворени за мултиплицирање на нивното значење и расејување на моќта на нивните носители.

АЛЕГОРИЈА/НАРАЦИЈА/МЕЛАНХОЛИЈА

Нарацијата во сликарството на Александар Станковски е спречена. Нејзиниот тек е прекинат поради алегорискиот карактер на сцената. Ефектот на симулираната театарска инсценија не може да се редуцира на наратолошка или драматуршка структура бидејќи секоја фигура, секој гест, секој предмет подлегнува на други законитети - оние на алегориското и амблематското означување. Тој процес резултира со пролиферација на значења со што се прекинува наративната структура. Монтажните склопови пак, се со алегориски исход што е токму еден од круцијалните аспекти на меланхоличната природа на сликарството на Станковски.

Меланхоличната скепса што произлегува од свеста за отсуствоаото, недостатокот на некој апсолутен идеал, овде се појавува како

Suzana Milevska

ABOUT THE PERSONAL NAMES:

Jesus, Hitler, Tito, Disney...

*Individual statements do not exist, each statement is an output of mechanical assemblage, of collective agents of enunciation.
(Gilles Deleuze/Felix Guattari, "A Thousand Plateaus")*

The personal name does not denote an individual: on the contrary, it is liable for multiplication - the instant comprehension of multiplicities. Unlike the realistic theory according to which the meaning of the name is also its carrier, according to Bertrand Russell the carriers of the names are not always necessary, unchangeable or indestructible.

It is not only the titles of the paintings and the painted individuals in the works of Aleksandar Stankovski that are subjected to changes; the meanings also undergo a process of transformation. Through a repeated collaging of paintings over paintings produced in different phases of his painting career and by counterpointing of quotations that vary in their origin and media, the painter edits the meaning, creates a complex amalgam that resists any systematization applied by art historians: the chronological, the stylistic or the theme classifications are useless, sabotaged, because of disrespecting any rules when combining the extracted fragments.

The meaning of the paintings, similar to Eisenstein or Kuleshov editings, is not revealed within the presentations but on the outside, through a process of perception that joins all the fragments and individuals. Finally, the personal names get transformed into places liable for multiplication of their meaning and for spreading the power of their carriers.

ALLEGORY/NARRATION/MELANCHOLY

The narration in the paintings of Aleksandar Stankovski is prevented. Its course is cut because of the allegorical character of the scene. The effect of a simulated theater scenery can not be reduced to a narrative or dramatic structure since each figure, each gesture, each object comes under different regulations that imply the allegorical and emblematic denotation. This process results in proliferation of meanings that leads to cutting of the narrative structure. The edited units, though, acquire an allegorical outcome which is one of the crucial aspects of the melancholic nature of Stankovski's painting.

The melancholic distrust, derived from the awareness of the absence, the lack of absolute ideal occurs as a reflection of the



НАЦИ СВЕШТЕНИК, 1992, масло и колаж на платно
 NAZI PRIEST, 1992, oil and collage on canvas

одраз на постмодернистичкото резигнирано соочување со ослабнувањето на апсолутите од минатото, еден вид нео-барокна опседнатост со фрагменти и остатоци. "Алегијата е за сферата на мислите она што е руината за сферата на стварите" (Валтер Бенјамин).

РЕЛИГИДЕОЛОГИЈА

Како што според Луј Алтисе субјектот се формира кога се потчинува под притисокот на законот и ја прифаќа вината кога е повикан на одговорност, така и во делото *"Наци - свештеник"* (1995) религиозниот и идеолошкиот авторитет се обединети под еден плашт и сфатени се како синоними. *"Пройоведије"* на Хитлер во ритуалната одежда на кардинал со кукаст наместо

post-modernistic confronting with the weakening of the absolutes of the past, a sort of a neo-baroque obsession by fragments and remnants. "The allegory is, in the domain of thoughts, equivalent to the ruin in the domain of things" (Walter Benjamin).

RELIGIEDOLOGY

According to Louis Althusser the subject is being formed when subjugated to the pressure of the law, accepting the guilt when interpolated to account, same as in the *"Nazi-priest"* (1995) where the religious and the ideological authorities are united under one cover and understood as synonyms. The *"Sermons"* of Hitler, dressed in the ritual gown of a cardinal with the hooked instead of the Christian cross, most precisely reveal the personal



ХИТЛЕР СО СВИНСКА ГЛАВА, 1992, масло на платно
HITLER WITH SVINE HEAD, 1992, oil on canvas

христијански крст најдиректно зборува за субјективната херменеутика и иконографија на авторот кој не аргументира, но застапува едно ирониско и пародиско инсценирање на сопствен спектакл - театар на суровост.

Прашањето за изборот на одреден систем на репрезентација на реалноста е прашање на воспоставување на власт и врз самата реалност што го согледале само најинтелигентните водачи. Тоа е точка во која се пресекуваат идеолошките дискурси на христијанството, нацизмот и комунизмот. Сликковната митологија им е заедничка што е потенцирано во сликата *"Хитлер со свинска глава"* (1993) каде што анегдотата од школскиот учебник за детските денови на Тито е искористена за една ваква аналогија.

hermeneutic and iconography of the painter who, instead of offering facts, insists on an ironical and parodical scenery of a personal spectacle - the theater of cruelty.

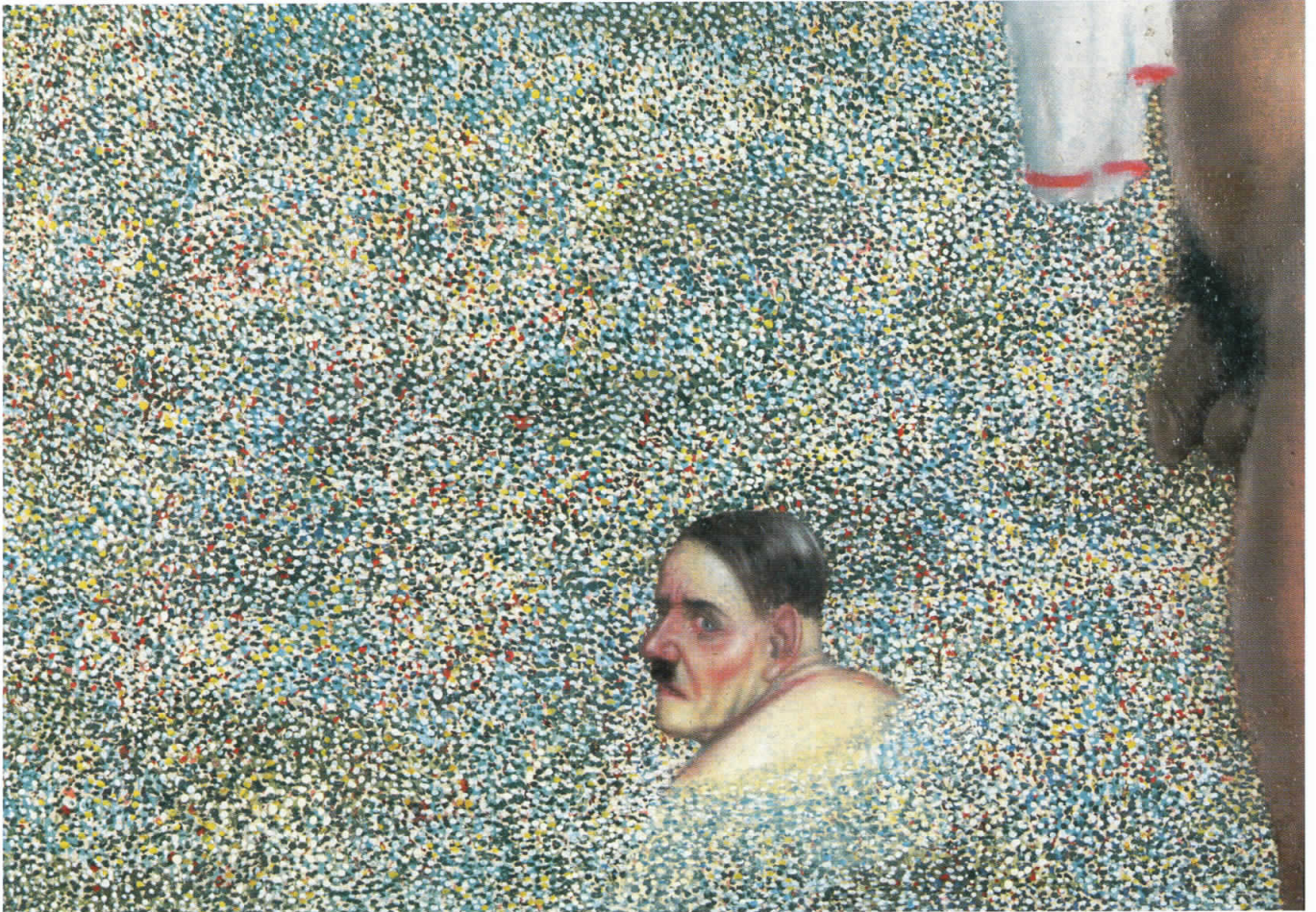
The question of choice of a particular system of representation of the reality is a question of establishing power over the reality itself, which only the most intelligent leaders had realized. It is a crossing-point of the ideological discourses of the Christianity, Nazism and Communism. They all have the painting mythology in common, which is emphasized in the painting *"Hitler with a swine head"* (1993), where the schoolbook anecdote concerning Tito's childhood is used for such an analogy.



ПОСЛЕДНА ЕКСПЕДИЦИЈА, 1992, масло на картон
THE LAST EXPEDITION, 1992, oil on cardboard

ПСИХОАНАЛИЗА НА СОНИШТАТА НА ЕДЕН КОПРОФИЛ, СИФИЛИЧАР И ЗАВИСНИК ОД МОРФИУМ

"*Последната експедиција*" (1993) и "*Изненадување*" (1993) функционираат како еден диптих посветен на лошата совест. Претпоставената психоделична халуцинација на Фирерот на неговиот последен "ириј" всушност претставува една пародична варијација на тема: желбената машина на фашизмот како механизам на потиснатото колективно несвесно. Алузијата на хомосексуалноста, копрофилијата, сифилисот, зависноста од морфиум како потенцирање на перверзната структура на фашистичката свест контарапунктирана е со поинтилистички насликаната идилична заднина на сликите: "една пасторала на работи на Лимбо каде итто Хитлер е дочекан од надчовекоит-црнец кој на обалаи на Амазон ионизно му додава криа на Фирероит рушејќи ја неговата ирејистава за надмоќта на ариевската раса" (А. Станковски).



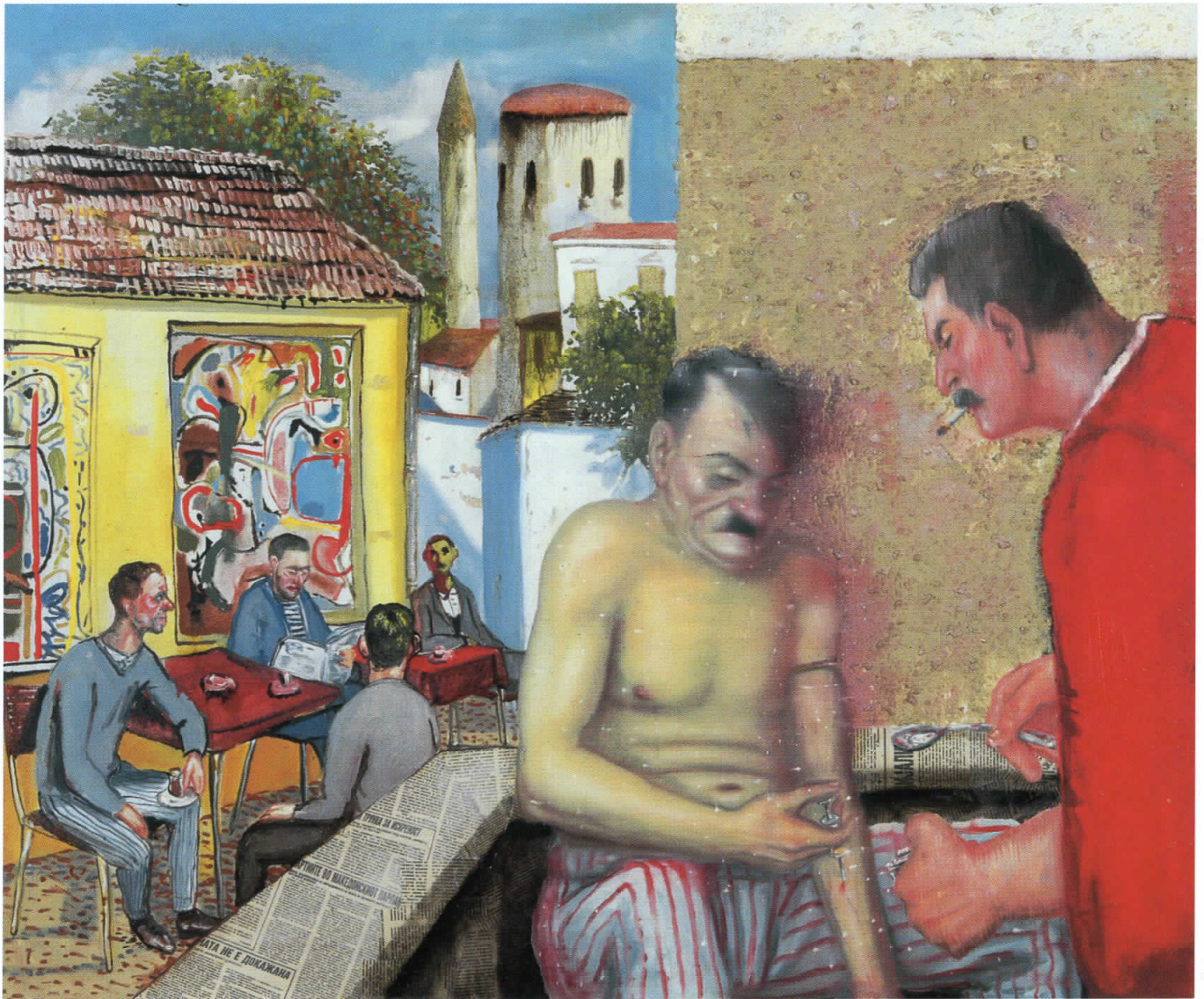
ИЗНЕНАДУВАЊЕ, 1993, масло на картон
SURPRISE, 1993, oil on cardboard

THE PSYCHOANALYSIS OF THE DREAMS OF A COPROPHILIAC, SYPHILISTIC AND A MORPHINE ADDICT

“The last expedition” (1993) and *“Surprise”* (1993) are functioning as the same diptych dedicated to the bed conscience.

The supposed psychodelic hallucination of the Führer on his last “trip” is, in fact, a parodical variation on the theme: the desiring machine of the fascism as a mechanism of suppressed collective subconsciousness.

The allusion on homosexuality, coprophilia, syphilis, the morphine addiction, as an emphasis of the perverse structure of the fascist conscience, is counterpointed by a pointillistic-painted idyllic background of the paintings: *“a pastoral on the edge of Limbo where Hitler was welcomed by the black Übermensch who, by the banks of Amazon humbly passes a towel to the Führer, destroying his image of the superiority of the Aryan race”* (A. Stankovski).



СИЕСТА, 1992, масло на платно
 SIESTA, 1992, oil on canvas

МОДЕРНИЗАМ, КОМУНИЗАМ, ФАШИЗАМ

Вообичаената аналогија на тријадата: комунизам, фашизам и либерал-капитализам со тријадата: апстракција, реализам и надреализам од времето на авангардните движења на почетокот на дваесеттиот век, како и воопштеното поистоветување на идеологијата со религијата, претставува насилно бришење на разликите меѓу овие поврзани, а сепак различни феномени. Ваквите аналогии, на пример, не функционираат во контекстот

MODERNISM, COMMUNISM, FASCISM

The usual analogy of the triad: communism, fascism and liberal-capitalism with the triad: abstraction, realism and surrealism applied in the times of the avant-garde movements from the begging of the 20th century, and the general equalization of the ideology with the religion, annuls by force the differences between these related, and, yet, different phenomena. Such analogies do not function in the context of a provincial commu-



КАФЕ "УТОПИЈА", 1992, масло на платно
 CAFFE "UTOPIA", 1992, oil on canvas

на провинцијалната комунистичка интерпретација на модернизмот каде што испразнетиот систем на сигнификација на апстракцијата се дочекува како најадекватна безопасна идеологија.

Од друга страна, наци-реализмот и Kulturbolschewismus (термин на осуда што нацистите го користеле во триесеттите години во Германија кога реферирале на експресионизмот како опасност што доаѓала од левото крило) се појави што зборуваат за уште една нијанса во односите меѓу различните системи на идеологија и репрезентација.

nistic interpretation of the modernism where the emptied system of signification of the abstraction is welcomed as the most adequate harmless ideology.

On the other hand, the nazi-realism and the Kulturbolschewismus (a word of condemnation, used by the Nazis in the 30s in Germany when referring to the expressionism as a danger that came from the left wing) are phenomena that show an other nuance of the relations between the different systems of ideology and representation.



ПОРТРЕТ НА А.ХИТЛЕР, 1991, масло на платно
PORTRAIT OF A. HITLER, 1991, oil on canvas

Затоа, проблемот на уметничката форма како облик на политички ангажман во сликарството на Александар Станковски е нерешлив. Сакајќи да ги избегне прецизните дефиниции на парадигмити со кои манипулира авторот и тоа прашање го подложува на пародиско подигрување со современите трендови во уметничката теорија и пракса. Имено, оградувајќи се од интерпретацијата на неговата уметност како ангажирана, тој автоиронично го именува своето творештво со најтабуизираниот термин: академски, салонски реализам обидувајќи се и на тој начин да ја избегне класификацијата во некој од современите тенденции на сликарството.



ВАМПИРИЗАМ, 1991, масло на картон
VAMPIRIZM, 1991, oil on cardboard

Therefore, the problem of the artistic form as a kind of political engagement in the painting of Aleksandar Stankovski is insoluble. In order to avoid the precise defining of the manipulated paradigms he subjects this question to a parodical deriding of the contemporary trends in the artistic theory and practice. Namely, refraining from the interpretation of his art as socially engaged, he self-ironically names his works after the most tabooed terms: academic or drawing-room realism, thus trying to avoid the classification into some of the contemporary painting tendencies.





ТАЈНА ВЕЧЕРА ВО "БАГДАД КАФЕ", 1990, фотос и масло на панел
THE LAST SUPPER IN "BAGDAD CAFE", 1990, photography and oil on panel

"Small soldier's confessions"

*I was a soldier in the '65, and in the '85... Believe me, it was not any worse in the '91...
My duty was to fight the integrity of the big state
Rather absurd, I must admit.
What is the aim and the duty of such a soldier?
I must admit, it is hard to answer this question
But, however, I shall try, I am Mr. Nobody - or M. A. of Soc. Sci. if You like.
My neighborhood was always the least elite. I am familiar with all the strata of the society.
I have countless combinations of games in my head
An ordinary man could hide no secret from me
I am always ready for a new type of game
I am one of the best saboteurs
A soldier that does not know what he wants, but, however, a soldier...
Every day I leave my seed under the bridges, down, by the rebellious and unwanted ones
Down, by the ones that die every day...
MARSO



ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1989, масло на панел
THE LAST SUPPER, 1989, oil on panel

"И кога седеа и јадеа, Исус им рече: Вистина ви велам: еден од вас, што јаде со Мене, ќе Ме предаде."

Марко 14, 18

"And as they sat and did eat, Jesus said, Verily I say unto you, One of you which eateth with me shall betray me."

Mark 14, 18



ТАЈНА ВЕЧЕРА - ИМПРЕСИОНИЗАМ, 1989, масло на панел
THE LAST SUPPER - IMPRESSIONISM, 1989, oil on panel

"И кога јадеа им рече: Вистина ви велам: Еден од вас ќе Ме предаде."

Матеј 26, 21

"And as they did eat, he said, Verily I say unto you, that one of you shall betray me."

Matthew 26, 21



ТАЈНА ВЕЧЕРА НА LSD, 1989, масло на панел
 THE LAST SUPPER ON LSD, 1989, oil on panel

ЕСХАТОЛОГИЈА/ЕВХАРИСТИЈА

Тајната вечера, обед/ритуал, евхаристична претстава подложена на варијации уште во рано христијанската, византиската и ренесансната уметност, во циклусот на Станковски ја нагласува редувантност на содржините токму преку променетата ликовна синтакса, слично на славната Исусова реплика - навестување на предавството.

Парадоксалната игра со системот на разлики при обезбедувањето на знаковна подлога за воспоставување на идентификацијата на Исус, произлегува од христолошката наука за иконата и Светите Троица и од негативната теолошка аргументација. Идентификацијата на Јуда, пак, се остварува преку акцентирање на само еден дел од телото - раката што е дискурзивно потенцирана во сите евангелија од Светото писмо, а ликовно презентирана во фреските и иконите како шифра за раката на целатот /жртва.

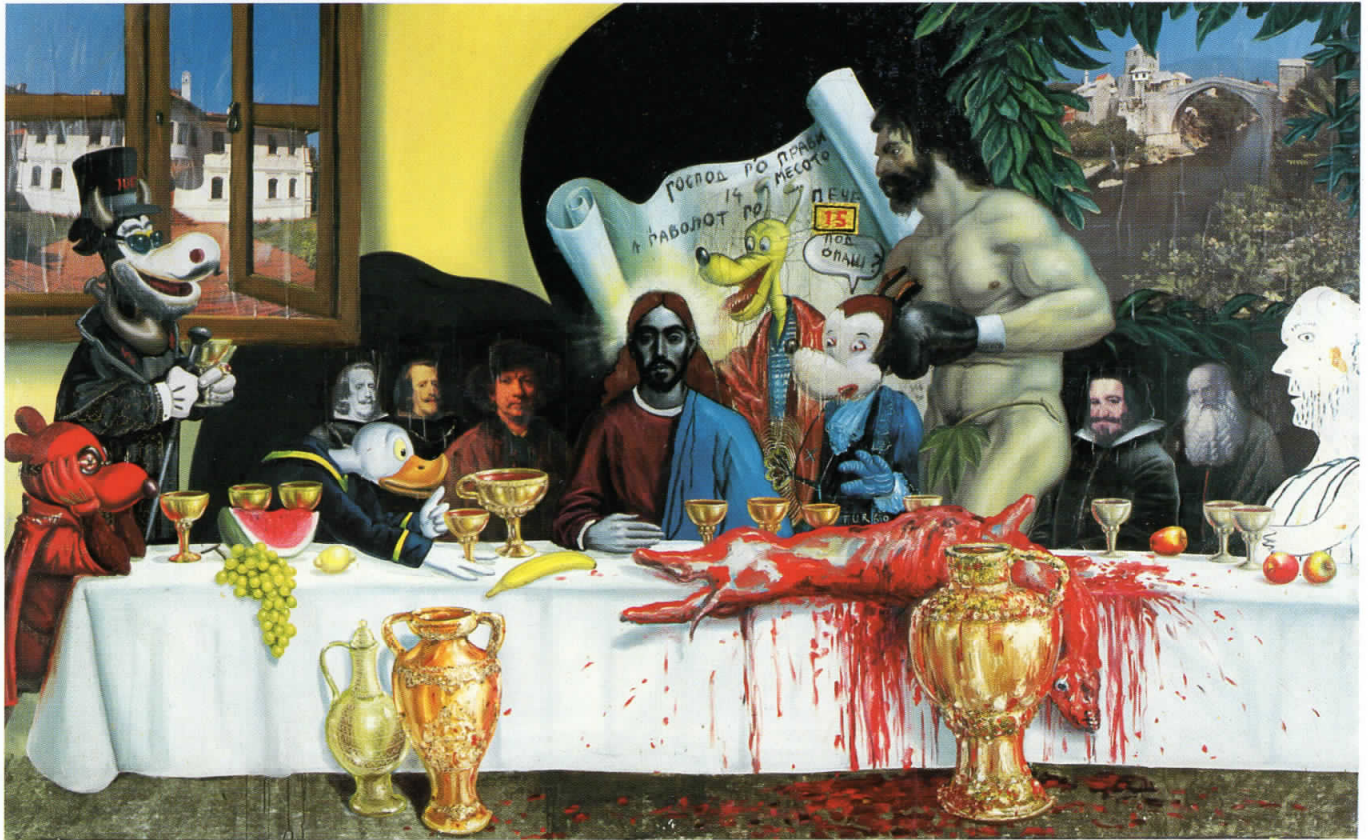


ТАЈНА ВЕЧЕРА-МАНИРИЗАМ, 1988, масло на панел
THE LAST SUPPER - MANNERISM, 1988, oil on panel

ESCHATOLOGY/EUCHARISTICS

The Last Supper, the ritual/rite, the eucharistical presentation subjected to variations since the early Christian, Byzantine and the Renaissance art, in Stankovski's cycles emphasizes the redundancy of the topics through the changed artistic syntax, similar to the famous line of Jesus - the announcement of betrayal.

The paradoxical play with the system of differences when providing the signifying basis for the establishment of the identification of Jesus results from the christological reading of the icon of the Holy Trinity and from the negative theological argumentation. The identification of Judas is achieved through the emphasis of only one part of the body - the hand - that is discursively emphasized in the Gospels of the New Testament, and which is artistically presented in the frescoes and icons as a code for the hand of the executioner/victim.



ТАЈНА ВЕЧЕРА - А ЛА ДИЗНИ, 1991, масло на панел и колаж
 THE LAST SUPPER - A LA DISNEY, 1991, oil on panel and collage

Раката на Паја Паторот ("Тајна вечера - Дизни", 1989), раката на Хинки ("Тајна вечера", 1989), огромната црвена продолжена рака во преден план ("Тајна вечера-Пикасо", 1989) е знакот на распознавање на предавникот, знак што го овозможува визуелниот процес на идентификација токму преку разликата во неговото ликовно интерпретирање. Евхаристичната фрагментација на Исусовото тело на леб/тело и вино/крв од композициите на причестување токму во сцената на тајна вечера ја добива својата радикална консеквенца: вистинската фрагментација започнува со предавството.



ТАЈНА ВЕЧЕРА ВО ГАЛЕРИЈА 7, 1990, фотос и масло
THE LAST SUPPER IN GALLERY 7, 1990, photography and oil

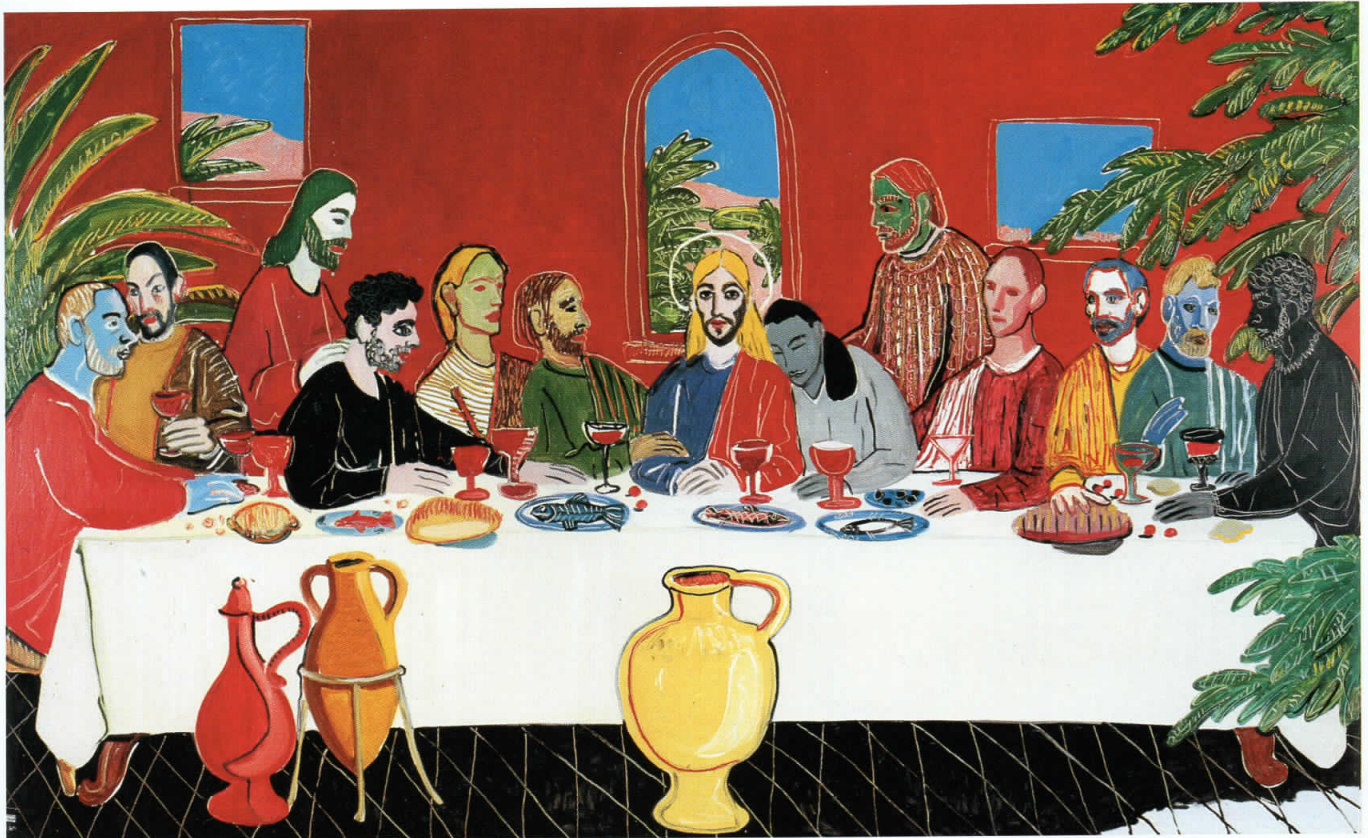
The hand of Donald Duck (*The Last Supper* - Disney, 1989), the hand of Hinki (*The Last Supper*, 1989), the huge red extended hand in the front range (*The Last Supper* - Picasso, 1989) is the identification sign of the betrayer, a sign that provides the visual process of identification through the difference of its artistic interpretation. The Eucharistic fragmentation of the body of Jesus into bread/body and wine/blood shown in the communion compositions acquires its radical consequence in the scene of the Last Supper: the actual fragmentation begins with betrayal.



ТАЈНА ВЕЧЕРА-ПИКАСО, 1989, масло на панел
THE LAST SUPPER - PICASSO, 1989, oil on panel

Комплексниот систем на испреплетување на злосторот, казната и спасот својот излезен пункт го наоѓа во Исусовото тело кое во христијанската иконографија се појавува еднаш во улога на принесена жртва (претставата на јагне (μελισμοσ) или мало дете во композициите на причестување), еднаш во улога на оној што жртвува (на истите композиции), еднаш во улога на обвинител (во композициите на тајна вечера).

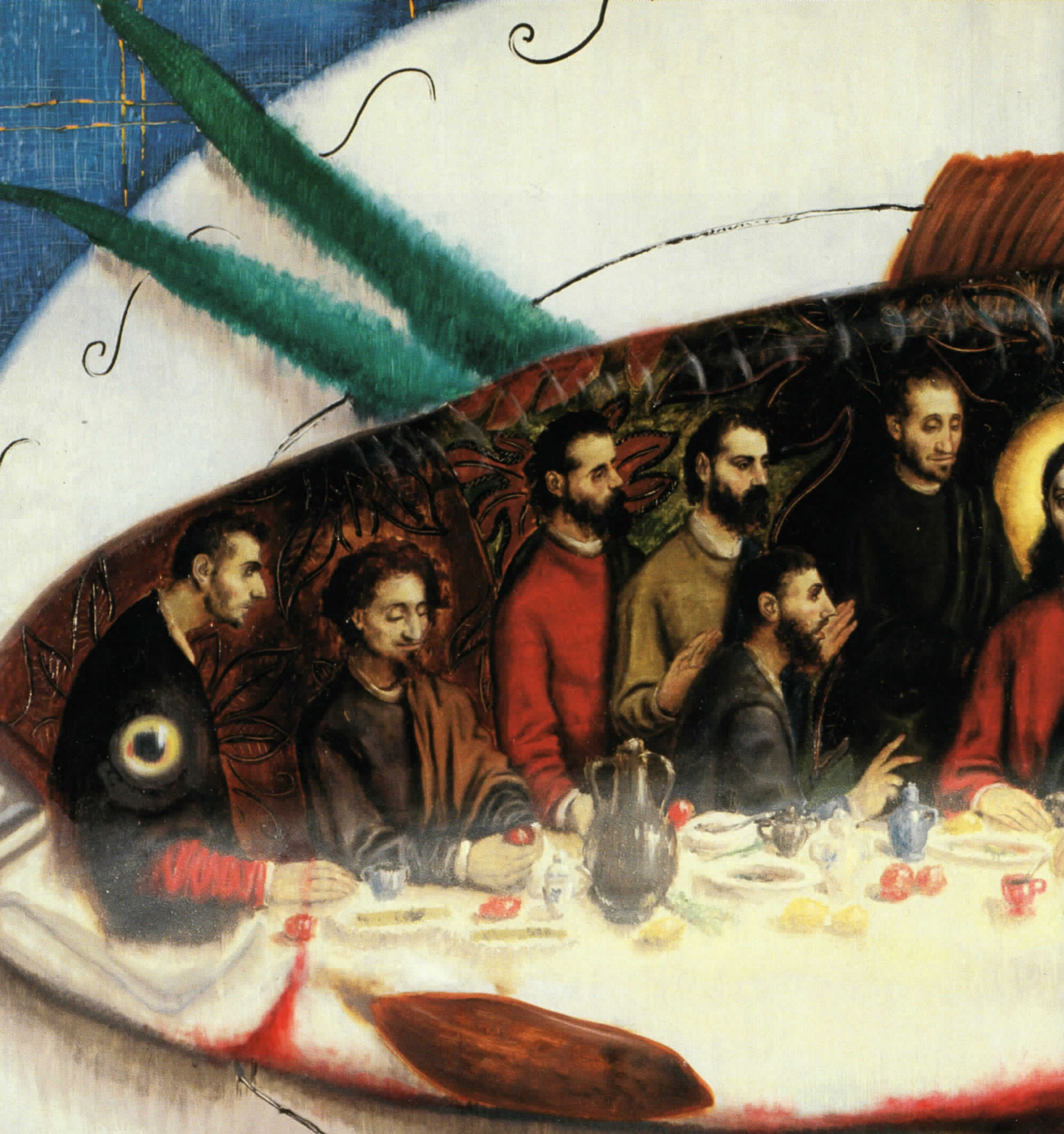
Фаталното обвинување/антиципација однапред ја детерминира идеолошката структура на системот злосторство/казна што претставува граничната точка во која се допираат идеологијата и религијата. Воспоставувањето на законот претставува истовремено конституирање на субјектот/предажник кој е повикан на одговорност уште пред извршеното злодело.



ТАЈНА ВЕЧЕРА - МАТИС, 1990, масло на панел
THE LAST SUPPER - MATISSE, 1990, oil on panel

The complex system of interrelation of crime, punishment and salvation finds its way out in the body of Jesus that in the Christian iconography appears in the role of a sacrifice (the presentation of the lamb or the child in the communion compositions), in the role of the one that makes the sacrifice (in the same compositions) or in the role of a prosecutor (in the compositions of the Last Supper).

The fatal accusation/anticipation determines beforehand the ideological structure of the system crime/punishment that comes as the point where ideology and religion meet. The establishment of the regulation is, actually, the constitution of the subject/betrayer who was accused even before the crime was committed.



"Но, еїѣ, ракаїѣ на оној шїѣ Ме ѣредава е со мене на ѣрїезава."

Лука 22, 21

"But, behold, the hand of him that betrayeth me is with me on the table."

Luke 22, 21



"Штом го рече ова, Исус се вознемири во душата, ѝсведочи и рече: "Висјина, висјина ви зборувам дека еден од вас ќе
Ме ѝредаде"

Јован 13, 21

"When Jesus had thus said, he was troubled in spirit, and testified, and said, Verily I say unto you, that one of you shall betray me."

John 13, 21

АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ

Роден во Кичево, 1959. Дипломирал на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, 1985. Студиски престој во Њујорк, Чикаго и Сан Франциско, 1988.

Адреса: Јани Лукровски 14/6, 91000 Скопје

тел. 091/264.173

Самостојни изложби:

- 1980 - Скопје, Дом на ЈНА
- 1984 - Подгорица (Југославија), Дом омладине "Будо Томовиќ"
- 1985 - Скопје, Галерија "25 Мај"
- 1986 - Загреб (Хрватска), Галерија "Hronos"
- 1987 - Бреда (Холандија), "Kunst onder de toren"
- 1988 - Монтреј (САД), Hallway Gallery, Peninsula Museum of Art
- 1989 - Келн (Германија), Bank für Verschaft Social
- 1991 - Келн (Германија), Schoulte Gallery
- 1997 - Скопје, Музеј на град Скопје

Групни изложби:

- 1985 - Скопје, Експресија, гест, акција, Музеј на Македонија
- 1986 - Сараево (Босна), Југословенска културна манифестација "Заедно", Уметничка галерија БиХ
- Скопје, 80-те години во македонската ликовна уметност, Музеј на Македонија
- 1987 - Скопје, 1. Биенале на млади, Музеј на современата уметност - Скопје
- 1990 - Келн (Германија), Standpunkt: Mazedonien, Ignis - Ostereuropaisches Kultur und Bildungszentrum
- Скопје, Зеро - Шапти, Музеј на Македонија
- 1992 - Скопје, Ред - Хаос, Музеј на град Скопје
- 1994 - Цетиње (Југославија), Цетињско биенале
- Копенхаген (Данска), Europe Rediscovered, 96 Ferry Kronborg and Turbienhall
- 1994/95 - Скопје, Кутија со слики, Прва годишна изложба на Сорос Центарот за современи уметности - Скопје, Културен центар "Мала Станица"
- 1995 - Скопје, 9 1/2: Нова македонска уметност, Музеј на современата уметност - Скопје

Видео:

- 1987 "Closeness", видео, 6.40 мин, (заедно со Х. Попдучев и З. Трајковски)
- 1992 "Kokino", видео, 93 мин, (заедно со Д. Абјаниќ и З. Трајковски)
- 1994 "Nightary", видео, 124 мин, (заедно со Ж. Вангели)

Перформанси:

- 1983(10 декември) - Скопје, Без наслов (заедно со Милчо Манчевски), Галерија "25 Мај"
- 1983 - Скопје, Како да му се објаснат сликите на мртов зајак, Галерија "25 Мај"
- 1985 - Скопје, Експресија, гест, акција, Музеј на Македонија
- 1986 (март) - Штип, Јавно сликање со група ЗЕРО
- (јуни) - Скопје, Јавно сликање со група ЗЕРО, "Галерија 7"
- 1990(декември) - Скопје, Културно информативен центар (заедно со З. Трајковски и М. Десовски)
- 1990 (27 јули) - Келн (Германија), Burning of Maya, Gallery Am Schlahthoff, (заедно со Nimal Mendis, Nigel Knoblaut, Anna Puff)
- 1991 (2 јуни) - Келн (Германија), Burning of Maya, Gallery Am Schlahthoff, (заедно со Nimal Mendis, Nigel Knoblaut, Anna Puff, Reinhardt Munot, Pietro Pellini, видео: Fritz Tefess)
- 1991(2 декември) - Келн (Германија), Burning of Maya, Tanzbrunen, Kunst Messe, (заедно со Нимал Мендис и 20 други уметници, видео: Fritz Tefess)

ALEKSANDAR STANKOVSKI

Born in Kicevo, 1959. Faculty of Fine Arts in Skopje, BFA 1985. Residence in New York, Chicago and San Francisco, 1988.

Address: Jani Lukrovski 14/6, 91000 Skopje, Republic of Macedonia

tel. 389.91.264.173

Solo Exhibitions:

- 1980 - Skopje, House of JNA
- 1984 - Podgorica (Yugoslavia), Youth Cultural Center "Budo Tomovic"
- 1985 - Skopje, Gallery "25 Maj"
- 1986 - Zagreb (Croatia), Gallery "Hronos"
- 1987 - Breda (The Netherlands), Kunst onder de toren
- 1988 - Monterey (USA), Hallway Gallery, Peninsula Museum of Art
- 1989 - Keln (Germany), Bank für Verschaft Social
- 1991 - Keln (Germany), Schoultkke Gallery
- 1997 - Skopje, Museum of the City of Skopje

Group Exhibitions:

- 1985 - Skopje, Expression, Gesture, Action, Museum of Macedonia
- 1986 - Sarajevo (Bosnia), Yugoslav Cultural Manifestation "Together", Art Gallery "BiH"
 - Skopje, The 80's in the Macedonian Fine Arts, Museum of Macedonia
- 1987 - Skopje, 1st Youth Biennial, Skopje Museum of Contemporary Art
- 1990 - Keln (Germany), Standpunkt: Mazedonien, Ignis - Ostereuropaisches Kultur und Bildungszentrum
 - Skopje, Zero - Shakti, Museum of Macedonia
- 1992 - Skopje, Order - Chaos, Museum of the City of Skopje
- 1994 - Cetinje (Yugoslavia), Biennial of Cetinje
 - Copenhagen (Denmark), Europe Rediscovered, 96 Ferry Kronborg and Turbienhall
- 1994/95 - Skopje, Image Box, The First Annual Exhibition of the SCCA - Skopje, Cultural Center "Mala Stanica"
- 1995 - Skopje, 9 1/2: New Macedonian Art, Skopje Museum of Contemporary Art

Video Art:

- 1987 "Closeness", video, 6.40 min, (together with H. Popducev and Z. Trajkovski)
- 1992 "Kokino", video, 93 min, (together with D. Abjanic and Z. Trajkovski)
- 1994 "Nightary", video, 124 min, (together with Z. Vangeli)

Performances:

- 1983(10 December) - Skopje, Without Title (together with Milco Mancevski), Gallery "25 May"
- 1983 - Skopje, How to Explain the Paintings to a Dead Rabbit, Gallery "25 May"
- 1985 - Skopje, Expression, Gesture, Action, Museum of Macedonia
- 1986 (March - Stip, Painting in Public with the group ZERO
(June) - Skopje, Painting in Public with the group ZERO, "Gallery 7"
- 1990 (December) - Skopje, Cultural and Informative Center (together with Z. Trajkovski and M. Desovski)
- 1990 (27 July) - Keln (Germany), Burning of Maya, Gallery Am Schlahthoff, (together with Nimal Mendis, Nigel Knoblaut, Anna Puff)
- 1991 (2 June) - Keln (Germany), Burning of Maya, Gallery Am Schlahthoff, (together with Nimal Mendis, Nigel Knoblaut, Anna Puff, Reinhardt Munot, Pietro Pellini, video: Fritz Tefess)
- 1991(2 December) - Keln (Germany), Burning of Maya, Tanzbrunen, Kunst Messe, (Nimal Mendis with 20 other artists, video: Fritz Tefess)

Издавач	Publisher
Музеј на град Скопје	Museum of the City of Skopje
Одговорен уредник	Editor-in-chief
Климе Коробар	Klime Korobar
Организација на изложбата	Organization of the exhibition
Фросина Зафировска	Frosina Zafirovska
Текст	Text
Сузана Милевска	Suzana Milevska
Биографија, изложби	Biography, exhibitions
Документација на SCCA - Скопје	Documentation of the SCCA - Skopje
Припрема и дизајн	Layout
Фросина Зафировска	Frosina Zafirovska
Фотографии и слајдови	Photographs and slides
Марин Димески	Marin Dimeski
Превод на англиски	Translation
Маја Хаџимитрова Иванова	Maja Hadzimitrova Ivanova
Скенирање и печатење	Prepress and print
Скенпоинт /Лауренс Костер	Skenpoint / Lourens Coster
Музеј на град Скопје	Museum of the City of Skopje
Скопје, септември 1997	Skopje, September 1997

Изложбата и каталогот се реализирани со помош на:
 Министерството за култура на Република Македонија
 Сорос Центарот за современи уметности - Скопје

The exhibition and the catalogue were supported by the
 Ministry of Culture of the Republic of Macedonia
 Soros Center for Contemporary Art - Skopje



Министерство за култура



* Владимир Манчевски - Марсо е една од култните личности на Скопската алтернативна сцена - поет, драматург и актер - БАРД на изоставените, прескокнатите и отфрлените - "трибун на транзиционата дегенерација и нејзините деривати". Познат во андерграундот по: "Трилогијата за господата Тенекиеви", "Неиндетификувано" и "Научно дегенериранот дрогерашки свет на Волчар и Коала"

(A.C.)

*Vladimir Manchevski - Marso is one of the cult persons on the alternative scene of Skopje - poet, dramatist and actor - bard of the omitted, skipped and discarded ones - tribune of the transitional degeneration and its derivatives. Famous in the underground for his "Trilogy of Mr. and Mrs. Tenekiev", "Unidentified" and "Scientifically degenerated tripped-like world of Volchar and Koala".

(A.S.)

страна/page: 24, 25
 ТАЈНА ВЕЧЕРА СО РИБА, 1988, масло на панел
 THE LAST SUPPER WITH FISH, 1988, oil on panel

задна корица/back cover
 НАЦИ КОМИНТЕРНА, 1992, масло на картон
 NAZI COMINTERN, 1992, oil on cardboard

предна корица/front cover
 СОЛИДАРНОСТ, 1990, комбинирана техника
 SOLIDARITY, 1990, comb. technique

CIP - Каталогизација во публикација
 Народна и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје
 ISBN 9989 -612 - 24 - 2
 COBISS_ID 24938762





Музеј на град Скопје
Museum of the City of Skopje