

▶ ЗРАЧЕЊА Рецентна македонска ликовна уметност

RADIATIONS Recent Macedonian Fine Art



Зрачења  
Рецентна македонска ликовна уметност

Radiations  
Recent Macedonian Fine ar

**Автори:**

Аврамовска

Арсовска

Вангели

Димитрова

Мазневски

Маневски

Мотеска

Павлески

Шумковски

Музеј на современата уметност, Скопје

7. јули - 15. август 1998

Зречна  
Репентна македонска писковна уметност  
Radations  
Recent Macedonian Fine Art

- Андреев
- Андреевски
- Арсенивски
- Ванев
- Димитров
- Манаевски
- Манаевски
- Мотевски
- Павлевски
- Шумковски

Изложбата е реализирана со средства на Министерството за култура на Република Македонија и беше претходно претставена во Минхен, Bayerische Landesbank Galerie (2 април-8 мај 1998) и во Белград, Центар за културна деконтаминација, Павилјон Вељковиќ (23 мај-11 јуни 1998)

Концепција: Соња Абаџиева

## З РА Ч Е Њ А<sup>1</sup>

*(Richard) Prince manipulates the surrealistic  
look of these ads  
in several images a man thrusts a woman  
out of the water, but the flesh of each appears burned-  
as if in an erotic passion that is also a  
fatal irradiation. Here the imaginary pleasure  
of the vacation scenes goes bad, becomes obscene,  
displaced by a real ecstasy of desire shot through with death,  
a jouissance that lurks behind the pleasure principle  
of the image...*

Hal Foster

Доминантниот штимунг на човековиот амбиентален простор во самракот на веков го дефинираат поимите: траума, шок, шизма, ентропија, еклипса. Одблесокот на оваа катастрофично означена состојба е глобален на сите нивоа, од националното до географското и етичкото. Перманентната размена на искуства меѓу личните потреси и колективните психози резултира во нивна хомогенизација, до ниво на непознаватливост.

Стереотипите со антиномичен карактер (живот-смрт, национално-универзално, позитивно-негативно, оптимистичко-песимистичко) - епски широки и временски перзистентни - во последнава деценија се релативизираат и, сè почесто, се во синхронија (или се заменуваат) со запрашаноста за сопствениот идентитет или за контактот на единката со општеството. Позицијата на уметникот, поставена како сомнителна *vis á vis* колективот или *vis á vis* самиот него, ја разголува едновремено и личната и опшатата скептичност. Неартикулираната улога на уметникот во релевантната средина или време, произлегува меѓу другото и од процепот создаден меѓу творецот и заедницата. На едната страна е, сè уште, заведувачката енергија на феноменолошките категории, кои завршуваат во зоната на осаменоста. На спротивната страна се апелите на околината која си го посакува уметникот, дури го чувствува како неопходност неговото вклучување во различните системи на нејзиното функционирање (политички, социјални, економски, етички, еколошки, културни). Ехото на овие сигнали на различни начини е во допир со сензибилитетот на творецот. Неговата одлука за вклучување во односните содржини на времето, обично се конкретизира низ синкретичките форми на инсталацијата, мултимедијалноста, со ре-афирмација на нарацијата, функционалноста и

---

<sup>1</sup> Зборот **зрачење** во македонскиот јазик има едновремено позитивна и негативна означеност, која се одредува согласно контекстот,

интерактивноста. Ако ова го формулираме како прифаќање на одреден ангажман – на еден вид “art with relation”- тој е поинаку конотиран и реализиран, отуѓен од ликовната терминологија на соц.реалистичка естетика или други слични форми на уметност “по порачка”, далеку од тврдиот говор на “hammer art” (кованица на Сузи Габлик).

Согласно оваа глобална слика на состојбите на Земјата, подразбирајќи ја, се разбира, тука и Македонија, концепцијата на оваа изложба се фокусира врз многузначниот поим -ЗРАЧЕЊА – како метафора на различно означените видови енергии што ги проникнуваат македонските ликовни уметници денес. Без разлика на големите амплитуди во нивните реакции на актуелната проблематика, ова заедничко претставување сугерира интерференција на спротиставените аспекти на зрачењето: физичко/ хемиското со метафизикото; позитивното (озареност, просветленост, одуховеност, раѓање, прочистеност) со негативното (радиоактивна озраченост, контаминација, изгорување, депресија, болест, смрт).

Во основа мазната и сјајна површина на делата (лупа, стакло, метална плоча, плексиглас, силикон, лак) едновременно реферира на топлите одблесоци во природата (сонце, вода, пареа, кристал, огон) и на морничавиот отуѓен сјај на хипер-технолошкиот пулс на урбанизираниот пејзаж (стаклено-метални фасади, екрани и компјутери, вселенски летала).

За да се доближат и амалгамираат значењата на зрачењето означени со плус(+) и минус(-), треба да се има предвид географската локација на Македонија, како место на средби и прекршувања на различни култури и интереси. Карактерот и темпераментот на нејзиниот народ овозможува космополитска отвореност во која се апсорбираат израчувањата на различни култури, менталитети, идеи и проекти, кои заедно со постоечката база на историски и културни артефакти, создаваат еден единствен продукт кој од себе повратно рефлектира нови вредности во околниот простор. Она од што другите зазирале, сакајќи по секоја цена да ја запазат чистотата, Македонците, можеби и по сила на околностите, го сврatile во своја полза, континуирано збогатувајќи го волуменот на својата култура и уметност.

На претставата што ја емитуваат делата претставени на оваа изложба се огледуваат личните трауми (мемориски испишувања, реминисценции, дилеми), преклопени со слојот на негативните аспекти на стварноста. Кај едни автори шокот на времето се регистрира со потешко читлив и длабоко потиснат ракопис “забарикадиран” во доблестите на ликовната феноменологија, а кај други со експлицитност на референтните слики на реалноста. Врзивната линија, во функција на семантичко омекнување на овие навидум спротиставени дискурси, се зраците на возможното чудесно, кое е во релација со онтолошкиот статус на митот за сонцето на Медитеранот, на Балканот, во јужните предели на Европа во коишто е сместена Македонија. Во своето последно интервју Јозеф Бојс изјавува дека го сака Југот поради неговиот дух на катастрофа. Се разбира мислел на Јужна Италија, глорифицирајќи го сонцето на Неапол, кое го доживувал

како ек-стаза , како излегување од себе и влегување во неговото царство. Македонија, која е на иста географска широчина со југот на Италија, е еден вид на Хелиополис (град сонце), кое едновременно ги озарува и избледува човечките лица, симултано зрачи за да стопли/ оплоди, но и за да го исуши плодот , да ја распука земјата. Тогаш, како што пишува македонскиот писател Петре Андреевски,: "тревата се брои на прсти, птиците одат по земја".

Критичноста на пораките на учесниците во овој проект е флексибилно поставена на линијата имперсонално - идиосинкратско. За разлика од многу уметници во ликовните центри денес, македонските не ја бараат вистината само во болното тело на *abject subject* како единствено место на "сведоштвото за вистината и сведочењата за моќта"<sup>2</sup>. Можеби од нивните дела иззрачуваат одредени лични состојби (меланхолија, носталгија, повлекување во себе и припитомен отпор), но нихилизмот, особено оној отугениот и депресивниот за кој зборува Хал Фостер, не е простор во кој тие се препознаваат. Оттука, "травматичното реално", кон кое не се индиферентни, во крајна инстанца се огледува во блескавата површина на делото како можност за учество, желба за промена, како реакција со релација, или потреба од контакт, со тврдоглава решеност да се опстои на територијата на просветлувачката магија на ликовниот феномен. Потресите и стравовите во реалноста ги сметаат за *locus* во кој отпочнува барањето на повисоката смисла, потрагата по латентното значење или почетокот на ЕГЗЕГЕЗАТА.

Ако денес Меклуановите визии за екстензија на медиумите се доведени до точка на вриење, ако ни се сугерира дека нашата слобода е електронската, дека просторот ни е кибернетски, а реалноста виртуелна – ако сето тоа укажува на мултикултурализам и мултинационализам, сметам дека тоа единствено може да опстои ако секој (како поединец, нација или држава) перманентно го вградува својот придонес во универзалното, не губејќи го сопствениот ентитет. Во оваа смисла треба да се разбере и приклучувањето на македонската ликовна уметност во глобалното село на размената на ликовните информации , оставајќи го во сеќавањето- во просторот на минатото - периодот на долгото чекорење зад другите.



---

<sup>2</sup> Види: Hal Foster, *Return of the Real*, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1996

Зад “решетките” на “billboard”-фотографиите на **Елизабета Аврамовска** се насираат дагеротипски пресликувања на општите глетки од секојдневното опкружување, снимени *en passant* од самата авторка. Обработката на темата на четирите основни елементи во природата, симултано прекршени или сплотени со нуз- елементите создадени (a posteriori) како продукт на цивилизациската инфраструктура, сведочи дека “големите нарации”, сè уште, се можни. Фото есејот *Четириите елементи* повторно го иницира незавршеното обмислување на поимот прогрес. Концепциската “игра” со метафори и опозиции, во техничкото проседе подразбира сечење, ре-компонирање и колажирање на фотографиите, подеднакво превземени од природниот и урбаниот пејзаж, кои хармонично коегзистираат. Крајниот впечаток се сведува на еден модуларен систем, на фрактална слика во која се препознава децентрираната, неорганизираната, нерегуларната состојба на денешното постоење. Во фрагментите од непрепознатливата реалност редуцирана на знак со порака, авторката изразува скепса во однос на технолошкиот прогрес, но и сочувство. Со лоцирањето и отворањето на дијалогот за оваа проблематика, Аврамовска повикува на промени, со спремност за учество.

Инсталацијата *Авџојат* на **Мирна Арсовска** се конкретизира врз битуменска плоха со жолта лента, на која се поставени електромотор, стаклена кутија и стаклен постамент со пластична плоча и “скулптура” од желатин. Тие укажуваат на доминантните компоненти на денешнината: музиката, автопатот/автомобилот и компјутерот. Во статичката положба на електромоторот метафорично се артикулирани динамичните структури на брзината и музиката (конкретно посочување на електронската музика на Kraftwerk од 70-тите). Стаклената кутија е асамблаж-акумулација на еден вид доказен материјал за експертиза на денешното постоење (бар-код, чипови, жилет, килибар, рентгенска снимка, сијалица, букви и сл.). Како современа верзија на некогашните кабинети на реткости (cabinet de merveilles), оваа кутија зборува за енергијата на научната мисла, нејзината незапирлива експанзија и дикатура во животниот простор. Алузидата на исчезнувањето и на непостојаноста се нагласени со блескаво озрачената структура на ready-made примероците, вградени во стаклото и зголемени со лупи. Иницираните прашања од физички и метафизички, визуелен и мисловен ред се доведени во слободни содејствија, укажувајќи на невозможноста од постоењето на некогашниот идеал за единството, поради наметнатиот модел на живот во парцијализираното општеството.

Своето перформирачко тело **Искра Димитрова**, во последниве неколку години, го заменува со двојник: со одливка од сопственото тело. Како резултат на самонабљудувањето, во инсталацијата *Пайочна врвка*, како на стерилизирана операциона маса е положена силиконска одливка на стомачната област од авторката. Од базата на ова откинато парче “месо” струи параа и го материјализира виталниот пулс на преминот од светот на затвореното во надворешниот реалитет. Акватичната симболика (плодова

вода) е сугерирана и со клокотењето на водата во стерилизаторот, а штимунгот целосно се артикулира со гласот на авторката. Структурата на силиконот го вклучува и тактилното (лигавост, аморфност). Символичката реторика е слоевита, но може да се редуцира на прашањето за женското тело распнато меѓу обновувањето и распаѓањето. Онтолошката структура на проблематиката се развива низ скротување на антагонизмите меѓу раѓањето и смртта. Телото, во оваа смисла, не е место од кое се зазира, туку место од кое иззрачуваат таинствени и делумно соблазителни процеси. Или поконкретно, папокот е сведок-знак на латентниот пред-живот (на тело во тело), на чинот на одвојување од утробата на другиот (тело од тело) и на телото-субјект (самостојно тело). Проникнувањата на овие состојби ги подразбираат и поимите за време и простор, навлегувајќи тенденциозно во светот на алхемиското.

Објектите *Каум* и *Чидай* на **Благоја Маневски** навидум не се референца на реалноста, што не значи дека таа не го засегнува. “Во изолација”, пишува Хандке, “добивате ... снажни структури на доживувањето”. Вовлекувањето во себе е заобиколен пат на отпор: намерно недефинирано незадоволство. Она што се случува во просторот на неговата осаменост, никој не може со сигурност да го одгатне. Но она што ни е визуелно понудено е доказ за енергијата вложена во феноменолошката градба, во техничкото мајсторство, (и кога е во прашање кривка хартија, и кога се користи бакар, дрво или железо). “Коаните” низ кои се искажува Маневски зборуваат за духовни и визуелни таложенија на сеќавањата за различни културни ентитети. Матната површина на мемориските складирања не ги отсликува јасно парадигмите, за да може да открие некое друго, скриено постоење што метафорично просјајува меѓу решетките на познатото. Тешката читливост на овие неидентификувачки ликовни објекти има нешто блиско со загадочната исландска поезија, со таканаречените кенинзи, за чие читање е потребен поголем мисловен напор. Во тој контекст, ако во неговото дело *Каум* се јавува блага алузија на ритерски реквизити, служејќи се со јазикот на кенинзите, би рекле дека станува збор за *жезло на главата, огон на шлемовиите* или за *змеј на мечот*. Иззрачувачкото во неговиот говор е од доменот на метафизичкото.

Кога реалноста што ја рефлектираат медиумите ја оневозможува средбата со вистинската реалност, значи кога таа отсутува, нејзиното место го завзема ранетото реално. Кризата на времето во инсталацијата *Меѓувреме* на **Антони Мазневски** се одразува во тишината и темнината на еден особен психо-пејзаж. Интроспекцијата се манифестира како не-субјективен јазик, иако интимата на авторот е длабоко повредена. Една човечка претстава впиена во сопствениот вакуум, чмае во монотониот контекст, во состојба на перманентно глумарење (*permanent vacation*) како во филмовите на Вендерс или на Цармуш. Таа и нејзиното опкружување (звучници и грамофон на кој бесконечно се бркаат две паралелни постоења) ги апсорбирале сите можни зрачења, станале предозирани црна материја со аморфна структура и осојничавата атмосфера. Во оваа огромна темница окоото во ништо не е сигурно, можеби само го насетува меланхоличното движење



на згинатото време, иако во овој автопортрет и времето ја изгубило смислата. *Меѓувреме* е резултат на едногодишна автотерапија – слика на лично исповедување во друштво на музиката и немите објекти. Во психоанализата црното сонце се поврзува со несвесното на кое му се иманентни радоста и среќата. Може ли ова толкување да ја омекне оваа јагленосана состојба во која има повеќе констатација отколку протест?

*Големојто сино* на **Моника Мотеска** е амбиентализација на сликата, откако значењето на нејзиниот поим е проширено и изменето. Направен е обид реално да се влезе во третата димензија на класичното платно: врз формалното тело на сликата со рамка, поставена врз сино обоен сунѓер, се проецира втората ликовна компонента - зрачестиот црн цртеж, исцртан врз плексиглас. Всушност мултиколорната плоха е огледало во кое се огледува нарцисоидниот цртеж кој се движи по линиите што ги трасира невидливо устроена енергија. Светлината што доаѓа од надвор (вештачка или природна) врши дополнителна анимација на потезите, правејќи ги постојано други: поинаку рапределени, осветлени, одразени и интензивирани. Структурата на рефлектираниот цртеж е место на *penumbra*-та, на средбата на светлината и сенката. Ликовното писмо на Мотеска, кое е во соседство со декоративната и колористичка поетика на Анри Матис, ги нагласува на друг начин двата аксиолошки пунктови на големиот мајстор: бојата и цртежот. Организацијата на линиите, согласно кодовите на магнетните полиња, ги материјализира зраците на сончевата топлина излачувајќи дополнителна светлина, потврдувајќи ја мислата, дека “сонцето го свртува вниманието од интелектуалните појави на сетилните” (Thomas Mann). Во ова смисла, и чувството на озареност е безрезервно сугерирано.

Во двете подни композиции на **Станко Павлески** јасно се чита страста за одбир и мајсторисување со материјалите. Истражувањето и комбинирањето на граѓата се синхрони на ликовното овоплотување на идеите. Меѓутоа, феноменолошкиот ентитет на делото авторот го оценил како недоволен и затоа во него експлицитно ги исцизелирал своите размисли за времето, реакциите на состојбите, творечките дилеми и ламентации. Текстуалното претставување на најинтимните слоеви како зрачења споени со надворешните влијанија, повратно се рефлектираат кон гледачот. Желбата пораките да допрат по секоја цена до него се нагласува со сјајната површина на деликатно брусената метална плоча. Наместо да се огледа во мазната површина, гледачот се соочува со уметниковото де-конструирани писмо во кое може, но не мора, да се препознае. Есхатолошката димензија повеќе од една деценија е присутна во ликовниот дискурс на Павлески. Овој пат, начинот на подното инсталирање, форматот на делата и летризмот алудираат на епиграмите. Кусите лирски пораки на некогашните надгробни плочи, сега се заменети со раскинатата структура на современите балади. “Епиграмот во себе содржи очекување и објаснување (*Erwartung und Aufschluss*)”, запишал Лесинг во 1771, но овој запис е компатибилен и со денешниот исказ на авторот.

Инсталацијата *Зайворено ехо* на **Јован Шумковски** е кружно поставување на десет “слики” на држачи (комбинирана техника - епоксидна

смола). Во средината на композицијата, на подот, се положени метални синџири. Визуелната шема на инсталацијата потсетува на *ad solarium* - местото на сончевиот часовник на Форумот. Времето што го покажува оваа своевидна парафраза на некогашниот солариум е збир на минато и сегашност: акумулација на лични сознанија, незадоволства и отпори. Меѓутоа, јазикот со кој се изговорени е интровертен. Уметникот се определува за ликовна структура крајно дистанцирана од визуелната реалност, за претстава усредоточена на продуховеното зрачење. На тој начин, директниот допир со вистината се избегнува, а се воспоставува дијалог со просветленото и невидливото. Во духот на оваа христијанска етика се сугерираат апстрактните зрачења на иконите, карактеристични за македонскиот ареал, повикувањата на митологијата, на не помалку метафизичката аура на гласот на нимфата Ехо, односно на есхатолошката особеност на "космичкиот нарцизам" (Bachelard). Во оваа смисла, *Зайвореношо ехо* на Шумковски се доживува како простор во кој се огледува целокупниот контекст, но не може да се види сопственото лице.

Во нашето време на бестелесни слики и ефемерности **Жанета Вангели** ни предлага плотерски фотографии на *Посвојаната желба за вечност*. Свесна за супериорната моќ на медиумските слики, таа ги презема од нив отворените визуелни претстави на настаните од непосредната животна реалност. Потоа ги зголемува, компјутерски интервенира со боја, текст и изместување на фокусот. Иако фотографиите на Дајана или на соцреалистичкиот споменик, на прв поглед, блескаат во својата разголеност, впечатокот на буквалност се припитомува со внесување на симболични значења и елементи на блага пародија. Кога ја има предвид идејата за вечноста, авторката бездруго ја подразбира и емоционалната компонента (трагичното, фатумското, носталгичното). Сите тие претставени личности си го посакуваат херојското за да го освојат безвременото, не сметајќи дека смртта на херојот е предуслов за неговата бесмртност. Надвор од трагичниот контекст Дајана имала мали шанси да стане денешен идол No 1, а уште помали за да претендира за светица од типот на мајка Тереза (според укажувањата на некои гласила). Концептот на Вангели алудира на постојаните израчувања од идеолошките системи на моќ, кои некритично лесно лансираат ѕвезди, херои и топ личности, чија перзистентност наместо во вечноста, најчесто завршува во полето на *blur* ефектот.

14. *Безвредност* (Гласови на сирот), 1996, масло на платно, саркофаг во Локоскопце, 130x120cm  
15. *Безвредност* (Гласови на сирот), 1996, масло на платно, саркофаг во Локоскопце, 130x120cm

Станко Павловски

16. *Метална инсталација или на љубовица - Звезда - Пилана - Куча*, 1999/97, инсталација (метал, стакло, црвена, црна боја, текст), 200x170  
17. *Светица со локот на востанување - Енергетска Пилана - Јер - Св. Тереза - Св. Протриво*, 1998/97, инсталација (метал, црвена, стакло), 200x120

Јован Шумковски

18. *Зайвореношо ехо*, 1996, инсталација (метал, стакло, смола, релјефотера)

## Каталог на изложените дела:

### Елизабета Аврамовска

Фото-есеј: 4 елементи

1. *Елементи Воздух*, 1997, фотографија во боја, 220/160
2. *Елементи Огон*, 1997, фотографија во боја, 220/160
3. *Елементи Земја*, 1997, фотографија во боја, 120/300
4. *Елементи Вода*, 1997, фотографија во боја, 120/300

### Мирна Арсовска

5. *Автоматски*, 1998, инсталација (стакло, ready made предмети, лупа, неонки, битумен...), должина 3 м.

### Жанета Вангели

Од циклусот: *Постојана желба за вечност*

фотографија во боја со компјутерска интервенција, плотерска изведба спонзорирана од CefCA SCCA, Скопје

6. *Во чест на Ј.Ф. Кенеди, или Најголемиот нејријател на веснинаа не е лагата туку митот*, 1998, 90/68
7. *Entkunstung или They Shot the Sheriff but They didn't Shoot the Deputy*, 1998, 90/270
8. *Noli me tangere или Господин кој се симнува по скали (дигитал)*, 1998, 138/180
9. *Сиринијелна Македонија*, 1998, 68/90

### Искра Димитрова

10. *Пајочна врвка (Funiculus umbilicalis)*, 1998, инсталација (силиконска одливка, пареа, плексиглас, маса, звук), 2/3м.

### Антони Мазневски

11. *Меѓувреме*, 1997, инсталација (ready made предмети, акрилик и јаглен)

### Благоја Маневски

12. *Чидати*, 1995, објект (бакар, PVC, железо), дијаметар 50/250
13. *Каум*, 1995, инсталација (метал, хартија, стакло), 240/170/62

### Моника Мотеска

14. *Без наслов (Големојо сино)*, 1996, масло на платно/акрилик на плексиглас, 130/120/8
15. *Без наслов (Големојо сино)*, 1996, масло на платно/акрилик на плексиглас, 130/120/8

### Станко Павлески

16. *Метална анајомија или за љубовта- Свезда-Пишца-Куќа*, 1995/97, инсталација (месинг, завртки, лиено олово, текст), 260/175
17. *Светот во коцка или во круг- Енергетски трансфер- Се е парче- Се е просирно*, 1996/97, инсталација (месинг, кожа, завртки), 200/120

### Јован Шумковски

18. *Заворено ехо*, 1996, инсталација (метал, епоксидна смола, рефлектори)

КАТАЛОГ НА ИЗЛОЖЕНИТЕ ДЕЛА

- 1. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 2. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 3. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 130x200
- 4. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 130x200
- 5. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 6. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 7. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 8. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 9. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 10. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 11. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 12. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 13. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 14. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 15. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 16. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 17. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160
- 18. Е. Јасенин Ђокиќ, 1997, фотографија во боја, 220x160

