

како за
прв пат
фотографијата во манипулација

Станко НЕДЕЛКОВСКИ

Stanko NEDELKOVSKI
As if it were for the first time

photography in the manipulation





Смилковско езеро 1 / Smilkovci Lake 1, 2014

Смилковско езеро 2 / Smilkovci Lake 2, 2014



Каменолом / Quarry, 2014 /

Пат до Говрлево / Road to Govrlevo, 2014





Хоризонти 1 / Horizons 1, 2014

Хоризонти 2 / Horizons 2, 2014



Св. Тројца / St. Trinity, 2014

Забравено кајче / Forgotten Boat, 2014





Пешачки мост, Керамидница, Скопје, 2 / Pedestrian Bridge, Keramidnica, Skopje 2, 2014

Пешачки мост, Керамидница, Скопје, 5 / Pedestrian Bridge, Keramidnica, Skopje 5, 2014



Пешачки мост, Керамидница, Скопје, 3 / Pedestrian Bridge, Keramidnica, Skopje 3, 2014

Пешачки мост, Керамидница, Скопје, 6 / Pedestrian Bridge, Keramidnica, Skopje 6, 2014





Ракотинци 1 / Rakotnici 1, 2014

Ракотинци 2 / Rakotnici 2, 2014



Втора плоча / Second Plate, 2014

Премин / Passage, 2014





Цеваир сити / Dzevair City, 2014

Околу МГС 3 / Near MCS 3, 2014



Вардар / Vardar, 2014

Железничка станица „Рајко Жинзифов“ / Railway Station “Rajko Žinzifov”, 2014



Фотографијата во манипулација: КАКО ЗА ПРВПАТ

Што и да мислиме и како тоа го мислиме, мислиме во рамките на традицијата. Таа владее кога не ослободува од мислењето наназад и не упатува кон мислењето напред кое повеќе не е планирање.

Дури кога, мислејќи, ќе се свртиме кон она за што веќе се мислело, ние ќе можеме да мислиме и за она за што уште треба да се мисли.

(Martin Hajdeger, Načelo identiteta)

За фотографот како фотограф мислењето ја има формата на фотографија односно - односот кон светот има фотографска форма или тој однос кон нештата како концепт е влијателен врз неговата фотографска практика. Фотографирањето кај фотографите како фотографии и не може да биде ништо друго освен мислење – фотографско мислење. Значи, ако направиме некои гротескни промени во последната реченица на Хајдегер (кон која донекаде реферираат желбите на овој проект), може да го прочитаеме следното: Дури кога ... ќе се свртиме кон она што веќе се фотографирало, ние ќе можеме да го фотографираме и она што допрво треба да се фотографира.

Можно е дека идејата на гротеската не упатува кон реалноста на состојбата на фотографијата денес: пожелно е некако ново чекорење по старите траги на патот. Пожелен е некаков активен, авторски, мислечки, фотографски, жив однос кон несвесното фотографско искуство!

Што и да се мисли за побудите и причините за овој проект на Станко Неделковски тоа би било само лесно загребување по проблемот кој тој го отвора. Нив треба да ги оставиме на страна за да можеме нашето внимание да го насочиме кон едноставната констатација дека тој проект е едноставно тука пред нас.

Проектот чија желба и намера е да се видат нештата „Како за првпат“ тој чин го остварува со парадоксот во завтрувањето кон она што веќе било и во неговото комбинирање, или соединување, со денешната реалност на фотографијата. Доведени се во релација „дискретни фактори“ кои се формирани од различни типови искуства во различни времиња. Тоа се искуствата и односите на аналогната фотографија и светот на дигиталните формирања.

За оној кој ги гледа фотографиите за кои сега станува збор не е од пресудна важност да знае како се тие настанати. Тие фотографии се пред него и во односот со нив се формира било каков впечаток за она што се гледа. Но идејата за создавањето на орадија за можната реализација на определена глетка го дава основниот контекст кој заднински го формира „дискретниот фактор“ на самата глетка и времето кога таа се остварува. Значи какво е орадието кое Неделковски го изработува за да може, да дојде до глетките кои се присутни на изложбава?

Само во основни линии: глетката се формира преку еден стар полуаматерски апарат Kodak Junior 620, произведувачки во 30-те години од 20 век, односно преку неговиот објектив Kodak Anastigmat f/6,3. Светлината минува низ него и се проектира врз една особена плоча во малата camera obscura на направата создадена за овој проект. Проекцијата врз плочата се фотографира со дигитален апарат, а целиот запис подоцна се обработува во светлата комора на фото шопот.

Во основа тоа е сè што треба да се спомене за методот во работењето со мало надоолнување дека за конечност на изгледот на посакуваната глетка важна е и плочата врз која се врши проектирањето за што авторот потроши завидно количество време експериментирајќи со различни типови подлоги.

Што го поттикнува Неделковски во симулацијата на повторувањето на техниките кои некогаш се практикувале? Одговорот би можел да биде било каков но една реална особеност се наметнува сама по себе независно од свесните побуди на проектот: надеж дека ќе се допре до односот со фотографската случка каков што можел да биде во времето кога тие техники и технологии се практикувале. Можно е дека токму тој однос партиципира во невиноста на погледот кој зачудено се загледува во светот преку системот на аналогната фотографија. Во тој миг на случката на односот сите работи во светот изгледаат онака како за првпат да се гледаат. Намерата, или надежта е да се допре до некои изрази, јазични фотографски изрази, кои ќе говорат од јазикот, или како јазикот, формиран од тие односи.

Желба на авторот е кон објектот или кон мотивот да пристапи со некаков примарен однос. Тоа

најчесто е фронтален минималистички кадар кој објектот сака да го регистрира онаков каков што тој е – тоа е пристап на регистрирање и документирање. Интересно е што во оваа насока фотографот е активно помаган од особеностите на објективот кој сето тоа го „прекршува“ преку сопствените особености: мала длабинска остринa, неможност за близок пристап кон објектот, периферно намалување на светлината итн. Вредностите од објективот едноставно го насочуваат фотографот на нужна редуција во фотографскиот потфат. Со сето ова (во контекстот на споменатата „случка на односот“) се настојува да се надмине разбирањето на фотографот разбран како професија и да се упати кон широките пространства на „фотографија без фотограф“ - вон светот на фотографијата одредена како некаков јазичен или технички израз или процес. Ако можеби овој проект е само навидум таков сепак останува респектот за доблеста да се нурне во недоволно истражените длабочини на фотографијата како однос со светот кој сакаме да го видиме „како за првпат“.

Ваквата насоченост на проектот на Неделковски природно е упатена кон искуствата и сознанијата поттикнути од вернакуларната фотографија (vernacular photography). Вернакуларната фотографија е „... вид на случајна уметност при што тие се често ненамерно уметнички“ односно, после искуството со неа „... од неодамна вернакуларната фотографија стана општо место како уметничка техника и е широко прифатена како жанр на уметничката фотографија“. Она што посакува да се тргне настрана од уметничките конвенции (или од конвенциите на јазикот кој веќе не испорачува вредносни односи со светот) постојано мора повторно да формира некаков жанр – да биде некаква уметничка техника. Но тоа не е безбедна игра. Потрагата по „ненамерно уметнички“ фотографии, фотографии кои треба да не исфрлат од вообичаените сознајни колосеци со својата „уметничка техника“ на „ненамерност“ некако судбински стигнува во местото на фотографијата како случка. А случката во најдобар случај е на самиот раб на било каква „уметничка техника“.

Во секој случај кога светот сака да се види „Како за првпат“ мора да се биде на некој реален раб. Вернакуларната фотографија или она што така се именува во основа се темели во позицијата на погледот упатен кон тој артефакт односно - „вернакуларниот поглед“ си создава вернакуларна фотографија. Таа е производ на рецепцијата која ги пронаоѓа сопствените интереси и фасцинации. Можно е дека во таа динамика на заинтересираност погледот престанува да доминира конвенционалноста на односот кон знакот како договарање и евентуално започнува или се навестува некаква надеж за можен однос со него во насока на покажување кон него. Вернакуларната фотографија сака да покажува кон нешто и во тоа покажување на таа случка (случката на вернакуларната фотографија) да и даде можност да се случи макар како случка на рецепцијата. Вредноста се пермутира во интерес, односно - заинтересираност за нешто што е создадено вон полето, или во процепите, пукнатините на моделите на вредноста. Претпоставка или надежта е дека во тој момент понекогаш може да се најде на некакви индуцирани „невини вредности“, некои вистини.

Формирањето на терминот вернакуларна фотографија е обид на тоа движење на заинтересираност поглед да му се даде некаква мерка, некој правец за неговите толкувачки потреби.

Интересно е дека во овие фотографии на Неделковски луѓето се присутни сосема инцидентно. Вернакуларниот поглед е повеќе заинтересиран за малите незабележливи мотиви околу човекот или мотивите кои него го доведуваат во релација со социјалната слика на моментот. Пред сè, се гледаат трагите од случувањата отколку самите случки. Тоа се фотографии заинтересирани за создавање на поетика за мотивите кои луѓето не ги забележуваат - на баналните мотиви: напуштени урбани, скопски простори кои немаат јасна намена, локви од вода која не ја упила земјата, патишта, напуштени градби, капки вода на грмушести растенија, стари мостови во функција ... сите визуелно крајно возбудливо претставени.

Оваа возбудливост на претсавата не упатува кон вториот „дискретен фактор“ подеднакво влијателен во формирањето на глетките од „Како за првпат“. Тоа е обработката на дигиталниот запис во „светлата комора“. На прв поглед тоа е крајно некомпатибилно со концептот на вернакуларниот поглед кој претпоставува некаква визуелна, фотографска случка со минимални или никакви интервенции во неа. Но глетката го формира впечатокот за некаква случка, а „уметничката техника“ ја формира глетката како впечаток. Основниот работен модел за овој проект, барем за пишувачот на овој текст, може да се забележи веќе во конструкцијата на

споменатата направа, орадието создадено за него – тоа е калемење меѓу дискретниот фактор на верникуларната фотографија и дискретниот фактор на графичката обработка. Калемењето или вкрстувањето подразбира внимателна селекција на определени дискретни фактори поради комбинирањето на нивните својства за да се добие определен посакуван или случаен вариетет.

Во обработката на дигиталните податоци дозволени се сите методи, итрини и трикови кои ги бара посакуваната глетка. Замислата на концептот на глетката ги насочува сите фактори. Применувани се различни постапки на разновидни контрастирања во едно дело, затемнувања и разни „ретуширања“ за подобро дефинирање на плановите во кадарот, тонирање и што ли уште не, сè со цел да се стигне до посакуваниот изглед и атмосфера на делото. „Како за првпат“ е проект свесно определен дека во овој период на „фотографијата во манипулација“ таа метода треба да ја заврти во сопствена креативна полза. Крајниот продукт – фотографиите во дигитален печат – изгледаат „племенито“: поседуваат некаква длабочина во црните тонови која во контрапунктот со сивите и сиво-окерестите тонови предизвикува реално возбудлива игра во текот на гледањето. Во случаите кога мотивот, објектот на снимката е само површински опишан, односно присутни се само определен број траги – елементи или знакови - кои сознајно не упатуваат кон него (што во овој проект многу често се појавува) фотографиите потсетуваат или оддаваат впечаток дека се можеби графики. Во периодот на „фотографијата во манипулација“ фотографијата успева да не потсети на сопствените корени - а нејзините почетоци се во графиката како производ, артефакт кој има „дискретен фактор“ да се умножува и со тоа умножување да создаде дискретни културни подлоги.

Веќе се спомена дека во овој проект, потфатот „Како за првпат“, има релативно мала присутност на луѓе. Најголем број од мотивите се пејзажи, урбани пејзажи, детали од грмушки или локви вода, различни елементи од урбаниот простор итн. Кога сака да гледа како да е првпат, Станко Неделковски нормално го упатува погледот кон она што вообичаено не го ставаме во близина на социјалниот контекст: тоа се мотиви, поточно примарни глетки кои го опкружуваат субјектот. Но општиот впечаток за оваа серија дела е дека тие со сопствената примарност постојано говорат за баналноста на нашето секојдневие и нејзе јазично ја артикулираат. Тоа не се „среќни“ фотографии, тоа не се пејзажи за опуштање. Тие се наокава нова форма на неореалистичка глетка без човечки фигури. Неореализмот е преформулиран во јазична форма на глетката која - со што и да се занимава - постојано испорачува егзистенцијално згрчени социјални контексти. Можно е дека кога се обидуваме да ги отфрлиме менталните навики во перцепцијата таквиот обид да ни го испорача токму она што е пред нас.

Лазо Плавеvски

Photography in the manipulation: AS IF IT WERE FOR THE FIRST TIME

Whatever and however we may try to think, we think within the sphere of tradition. Tradition prevails when it frees us from thinking back to a thinking forward, which is no longer a planning.

Only when we turn thoughtfully toward what has already been thought, will we be turned to use for what must still be thought.

(Martin Heidegger, The Principle of Identity in: Identity and Difference)

The thinking for the photographer as a photographer acquires the form of photography, that is to say, the relation to the world acquires the photographic form or, more to the point, that very relation to the things as a concept has bearing on the photographic practice itself. Taking photographs for the photographers insofar as they are photographers cannot be anything else but an act of thinking - an act of the photographic thinking. Thus, if some outlandish transformations were to be introduced in the last Heidegger's sentence (to which the aspirations of this project have certain claim) we may read the following: Only when ... we turn toward what has already been photographed, we will be able to photograph that which is yet to be photographed.

It may as well be that this notion of the outlandishness reveals for us the real condition of the photography today: what is needed is to retrace the footsteps all along the old path. What is needed

is to establish an active, creative, reflexive, photographic, living relationship with the unconscious photographic experience!

Whatever one may be thinking of the motives and causes behind this project by Stanko Nedelkovski, it would only leave a superficial scratch over the problem that he is approaching. Putting the motives and causes aside, we should focus to the simple recognition that this project is here before us.

The project is based upon the desires and aims to make visible the things “As if it were for the first time”. This is accomplished within the paradoxical concurrent return towards that which has already been, combined or in conjunction with the present-day reality of the photography. Single relation unites the “discrete factors” which are shaped from different types of experiences at different time frames. It is to do with the relation pertaining to the experiences of the analog photography and of the universe of digital formats.

To the audience in front of the photographs in question, the knowledge of the ways in which they were made is of little importance. Those photographs are before the viewer and the impression about that which is observed takes shape in the very act of establishing a relation with the works. Nevertheless, it is the very idea of creating tools - which serve the purpose of capturing the sight - that is providing the basic context and shaping in the background the “discrete factor” of the sight itself and of its time of realization. Thus, what kind of tool is Nedelkovski assembling that would allow him to approach the sights which are on display?

In brief - the sight takes shape by way of an old semi-amateur Kodak Junior 620 camera, which was in production during the 1930s, that is, it is captured by its Kodak-Anastigmat f/6,3 lens. The light passing through the lens system is projected over some very special ground glass viewer positioned in the small camera obscura constructed especially for the purpose of this project. The projected image on the ground glass viewer is subsequently photographed with a digital camera, while the resulting file is processed in the light chamber of the photo shop software.

This is, basically, all that needs to be mentioned as far as the working method is concerned. There is only this additional remark: the final appearance of the desired sight is decisively influenced by the type of the ground glass viewer used - something that required special attention from the artist in the experimentation and selection of the proper surface of projection.

What is pushing Nedelkovski to simulate, to revert to those, once widely used and now historical techniques? The answers may vary, and yet, there is a real specificity which is imposing itself, regardless of the intentions of the project: there is this hope that in this way one may revive the relation with the photographic event the way it was established in the times when these techniques and technologies were practiced. It is possible that this very relation participates in the innocence of the look that is wondering at the world through the system of the analog photography. In that moment, when the event of relation emerges, all the things in the world are appearing as if they were seen for the first time. There is this intention or aspiration to reach certain expressions - linguistic and photographic expressions - that would speak from within the language, or as the language itself as it has been formatted by those relations.

Artist's aspiration is to approach the object or the motif by establishing a kind of primary relation. It is mostly to do with a frontal, minimalist framing of the object the way it exists in the reality - this is the approach of registration and documentation. It is rather curious that in this sense, the photographer is actively assisted by the particularities of the lens system which is refracting everything through its proper technical limitations: the narrow depth of the field, the restricted near-field sharpness, the peripheral light falloff, etc. The values created by the lens are simply guiding the photographer to that necessary reduction of the photographic contents. By all this (in the context of the previously mentioned “event of relation”) one is striving to surpass the concept of the photographer in terms of a profession and to enter the vast open spaces of the photography without a photographer - which are external to the world of photography defined as a particular linguistic or technical expression or process. If it transpires that this is not entirely true, there still remains that due respect for the virtuous aimed to dive into the insufficiently explored depths of the photography as a relation to the world which we want to see “as if it were for the first time”.

This aim of the Nedelkovski's project is naturally oriented towards the experiences and insights provided by the vernacular photography. The vernacular photography is “... a sort of accidental art, a sort of photographs that are frequently unintentionally artistic”; that is, as an experience one may state that “... since recently the vernacular photography became a commonplace as artistic technique and

is widely accepted as a genre of art photography". That which wants to evade the artistic conventions (or, for that matter, the linguistic conventions which no longer deliver value relations with the world) must perpetually form certain genre - become an artistic technique. However, this is not a safe game. The search for "unintentionally artistic" photographs, for photographs that are supposed to derail us from the commonly accepted perceptual direction with their "artistic technique" of "un-intentionality", is somehow predestined to arrive at the place of the photography as an event. And the event itself, at best, is on the very edge of every and any "artistic technique".

At any rate, when one wants to see the world "as if it were for the first time" one must be positioned on a real edge.

The vernacular photography or that which is identified as such, is simply grounded in the position of the look directed to that particular photographic artifact. That is to say that "the vernacular look" in itself is constitutive of the vernacular photography. It is the product of the reception which is finding its own interests and fascinations. It is conceivable that within that dynamic of the curious look, the conventionality of the relation to the sign as a negotiation ceases to dominate and eventually certain expectations for a recursive relation within the sign itself may emerge. The vernacular photography wants to point at something and in pointing at that event (the event of the vernacular photography) to provide it with the possibility to unfold at least as an event of the reception. The value is changing its order with the interest, that is to say, with the curiosity about something that was created outside of the field, or within the crevices, the cracks of the models of value. The basic assumption or expectation is that at that moment sometimes one may stumble across certain induced "innocent values", certain truths.

The formation of the notion for the vernacular photography stands as an attempt in providing some measure to that movement of the curious look, that is, in providing certain direction to its interpretative needs.

It is quite curious that these photographs by Nedelkovski only rarely refer to the representation of people. Actually, the vernacular look is more interested in those tiny imperceptible motifs around the man or, motifs that are relating the social picture of the moment. What is, above all, visible are the remnants of the events, rather than the events themselves. It is to do with the photographs which have interest in creating poetics over the motifs that are imperceptible to the people - the banal motifs: some deserted urban spaces of Skopje devoid of any purpose, puddles of water, roads, deserted buildings, droplets of water on leafy bushes, old still functioning bridges ... all of those motifs rendered with excitement.

This exciting rendition opens up toward the second "discrete factor" which is of equal importance in shaping the sights displayed "As if it were for the first time". It is to do with the processing of the digital data in the "light chamber". At first, this appears to be rather incompatible with the notion of the vernacular look which is assuming certain visual, photographic event that is nearly or completely devoid of post-processing interventions. And yet, while the sight gives shape to the impression of some event, the "artistic technique" gives shape to the sight as an impression. The basic working model of this project - at least as I see it - may already be discerned in the construction of the afore mentioned contraption, the tool created for the purpose of the project - it consists of an inoculation of the discrete factor of the vernacular photography with the discrete factor of the graphical processing. The inoculation or the crossbreeding presupposes a careful selection of particular discrete factors in order to combine their properties and to obtain particular - desired or incidental - variety.

In the domain of the digital data processing, every method and every devious trick is legitimized by the demands of the desired representation of the sight. The idea of the sight as a notion is setting the direction to all factors. The artist resorted to different methods contrasting each other in a single work: dodging and burning, retouching in order to better define the distinct planes of the image, toning and what not - all this for the purpose of achieving the desired appearance and atmosphere of the work. "As if it were for the first time" - as a project from this era of the "photography in the manipulation" - stands consciously determined to reverse those methods in its own creative benefit. The end product - the digitally printed photographs - appear "noble": they possess certain deepness in the blackened areas which, forming a counterpoint with the gray and gray-ocher tones, results in a truly exciting play of observation. When the motif, the object of the picture, is only superficially described, that is,

outlined in traces of elements or signs - traces providing cognitive directions (which is frequently the case with this project) - the photographs remind us of, or appear to be, graphic art objects. The important thing is that in this age of the "photography in manipulation", the photography itself is successfully reminding us to its proper roots - its beginnings lay in the graphic arts as a product, as an artifact having "discrete factor" in the multiplication which, in its own turn, creates discrete cultural supports. As it was previously mentioned, this project, the endeavor "As if it were for the first time", is relatively sparsely populated with human figures. Most of the motifs are derived from landscapes, cityscapes, from details of plants or water puddles, from different elements of the urban space, etc. When Stanko Nedelkovski wants to look as if it were for the first time, he normally turns his gaze towards that we usually do not consider to be close to the social context: it is to do with motifs, or more to the point, with primary views which are surrounding the subject. However, the overall impression about this series of works is that they, by the virtue of being vehicles of the primary look, maintain the narrative of the banality in our every day existence providing, thus, a linguistic articulation for it. These are not "happy" photographs, nor are they landscapes of relaxation. It is more to do with some new form of Neorealist scenery devoid of the human figure. Here, the Neorealism is reformulated into the linguistic form of the scene which - whatever its scope may be - persistently delivers existentially convulsive social contexts.

It is quite possible that when we try to cast off the mental habits of perception, this very attempt to deliver us exactly that which is in front of us.

Lazo Plavevski

Пешачки мост, Керамидница, Скопје 1, 2014
Pedestrian Bridge, Keramidnica, Skopje 1, 2014





Станимир Неделковски-Станко роден на 02. 05. 1969. во Скопје. Дипломирал на Факултет за драмски уметности во Скопје, одел за Филмска и ТВ камера во 2012. Работи како фотограф во Музејот на град Скопје.

Самостојни изложби

2001 Скопје, Фото роман за една изложба, Музеј на град Скопје (ОГС)
2004 Скопје, Скопје - денес како некогаш, Музеј на град Скопје
2007 Сараево, Скопје - денес како...., Сараевска зима
2011 Скопје, Разменување погледи, Музеј на град Скопје
2014 Скопје, Како за првпат, Музеј на град Скопје

Поважни групни изложби

1995 Струга, Меѓународна изложба на уметничка фотографија "Мостови"
1996 Скопје, Меѓународна изложба на уметничка фотографија "Фотомедија"
1998 Скопје, Меѓународна изложба на уметничка фотографија "Фотомедија"
2002 Скопје, Големото врамување, Музеј на современата уметност
2011 Скопје, Невидливиот пејсаж, Музеј на современа уметност
2011 Марибор, Р.Словенија "Македонски фотографи", галерија Столп
2011 Софија, Р.Бугарија "Невидимият пејзаж" Културен центар на Р.Македонија

Stanimir Nedelkovski-Stanko was born on the 2nd of May 1969 in Skopje. He completed the Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Faculty of Dramatic Arts, Department of Camera, BA 2012., He works as a photographer at the Museum of the City of Skopje.

e-mail: s.nedelkovski@gmail.com tel: +389 70 217975

Solo Exhibitions

2001 Skopje, Photo Novel about an Exhibition, Museum of the City of Skopje (OGS)
2004 Skopje, "Skopje – Today as Once", Museum of the City of Skopje
2007 Sarajevo- XXIII International Festival - "Sarajevo Winter"
2011 Skopje, "Exchanging views", Museum of the City of Skopje
2014 Skopje, "As for the first time", Museum of the City of Skopje

More Important Group Exhibitions

1995 Struga, International Exhibition of Art Photography "Bridges"
1996 Skopje, International Exhibition of Art Photography "Photomedia"
1998 Skopje, International Exhibition of Art Photography "Photomedia"
2002 Skopje, The Large Framing, Museum of Contemporary Art
2011 Skopje, "Invisible Landscape", Museum of Contemporary Art
2011 Maribor, R.Slovenia "Macedonian photographers", Galery STOLP
2011 Sofija, R.Bulgaria "Невидимият пејзаж" Cultural Information Center of R.Macedonia.



Како за првпат / As if it were for the first time, 2014

Изложени се 43 фотографии во дигитален печат, сите во формат 40 x 60 см.
43 photographs are at display, digitally printed, with dimensions 40 x 60 cm

Корица / Cover:

Смилковско езеро 3, 2014
Smilkovci Lake 3, 2014

Задна корица / Back cover:

Од сокак, 2014
From an Alley, 2014

Издавач: Музеј на град Скопје

Одговорен уредник: Љубица Саздова Кондијанова

Организација и текст: Лазо Плавеvски

Дизајн на каталогот: Неделковски / Плавеvски

Превод на англиски: Маја Хаџимитрова Иванова

Печати: Винсент графика, Скопје

Реализација: Музеј на град Скопје, декември, 2014

Publisher: Museum of the City of Skopje

Editir-in-chief: Ljubica Sazdova Kondijanova

Organization of the exhibition and text: Lazo Plavevski

Layout: Nedelkovski / Plavevski

Translated into English by: Maja Hadzimitrova Ivanova

Printed by: Vinsent Graphics, Skopje

Realisation: Museum of the City of Skopje, December, 2014



Изложбата и каталогот се реализирани со поддршка на Министерството за култура на Република Македонија
The exhibition and the catalogue are supported by the Ministry of Culture of Republic of Macedonia



ISBN 978-608-233-040-2

