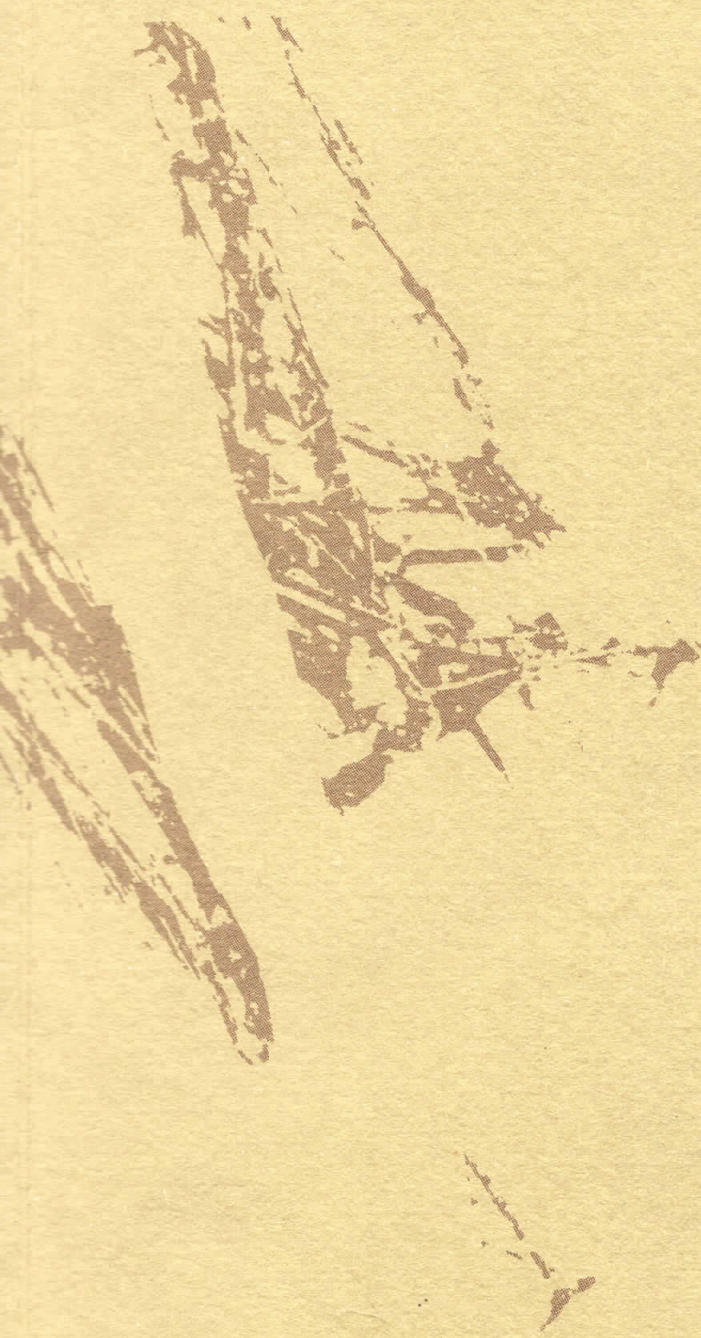


XLV BIENNALE DI VENEZIA, 1993

R E P U B B L I C A M A C E D O N I A



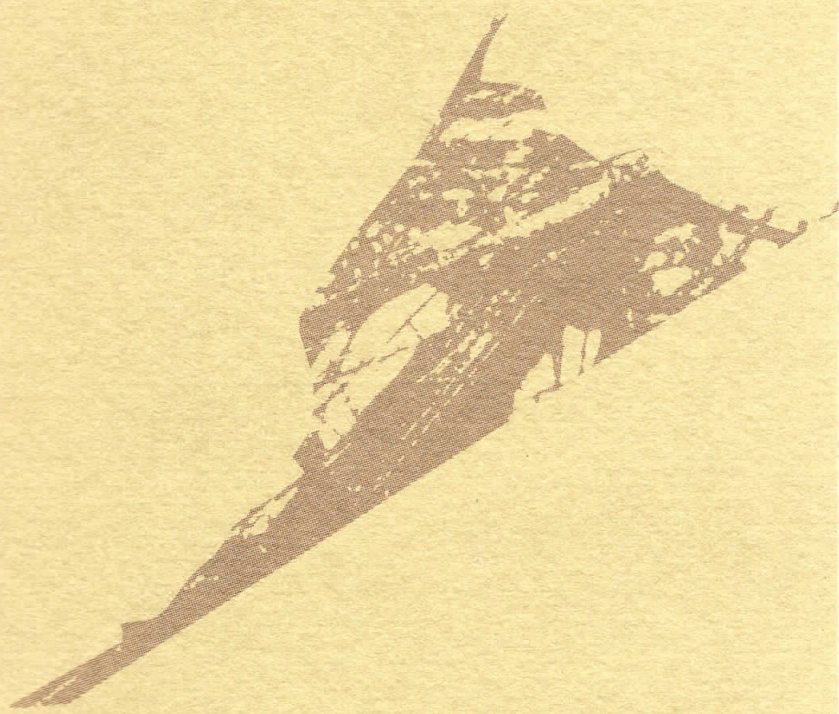
GLIGOR

Stefanov

s c u l t o r i a m b i e n t a l i

Nikoloski

PETRE



Organizzatore
Museo di Arte Contemporanea, Skopje,
Repubblica Macedonia

La partecipazione della Macedonia alla
45. Biennale di Venezia
è organizzata con i mezzi finanziari e la
collaborazione col:
Ministero per la Cultura della
Repubblica Macedonia

*organizer
the museum of contemporary art, skopje,
republic of macedonia*

*the macedonian participation in the 45th
venice biennale has
been supported by and organized in
cooperation with
the ministry of culture of the republic of
macedonia*

Il catalogo è patrocinato da:

The catalogue was sponsored by:

OPEN
SOCIETY
FUND
OF MACEDONIA



ФОНД
ОТВОРЕНО
ОПШТЕСТВО
НА МАКЕДОНИЈА

REPUBBLICA MACEDONIA

GLIGOR STEFANOV

GLIGOR STEFANOV
PETRE NIKOLOSKI

STEFANOV-NIKOLOSKI

MACEDONIA

XLV BIENNALE DI VENEZIA 1993

editore
museo di arte contemporanea, skopje

redattore responsabile
zoran petrovski

commissario
zoran petrovski

collaboratori
sonja abadzieva
liljana nedelkovska-dimitrovska

traduzioni
maria grazia cvetkovska (italiano)
filip korzenski (inglese)

esecuzione grafica (affisso e catalogo)
stefan georgievski

tipografia
nova makedonija, skopje

publisher
museum of contemporary art, skopje
editor-in-chief
zoran petrovski

commissioner of the exhibition
zoran petrovski
collaborators
sonja abadzieva
and liljana nedelkovska dimitrovska

translated into english by
filip korzenski
translated into italian by
maria grazia cvetkovska

layout (catalogue and poster)
stefan georgievski

printed by
„nova makedonija“, skopje

R E P U B B L I C A M A C E D O N I A

GLIGOR

STEFANOV-NIKOLOSKI

PETRE

s c u l t o r i a m b i e n t a l i

XLV BIENNALE DI VENEZIA 13.VI – 10.X 1993

I N T R O D U Z I O N E

6

L'occasione di partecipare al mondo artistico globale – possibilità offertaci dalla 45. Biennale veneziana – per la cultura di un piccolo, e solo da poco tempo indipendente, paese europeo com'è la Repubblica Macedonia, rappresenta in questi attimi un fatto di grande importanza. Guardando dall'interno, questa è un'occasione che apre le vie di circonvallazione della maledizione balcanica di isolamento in un'autodedizione anacrona e fuori dalla storia, e di identificazione così con altri e differenti valori spirituali. Nello stesso tempo, guardando dall'esterno, è un'occasione dove un frammento del continente europeo – che in un passato non tanto lontano era chiamato “terra incognita” – può scambiare i valori della propria identità in qualcosa di presente e riconoscibile.

Ponendo il problema dell'identificazione e dell'identità – rilevante non solo per il nostro senso per l'attualità che ci circonda, ma anche per l'arte in generale – nel centro delle nostre proposte per la 45. Biennale veneziana, abbiamo deciso di inviare come partecipanti due scultori macedoni, Gligor Stefanov e Petre Nikoloski i quali da artisti-profughi vivono e producono in Inghilterra sin dal 1989.

Stefanov e Nikoloski creano installazioni contestuali, ambientali, che entrano nell'ambito di ciò che Rosalind Krauss generalmente definisce “il campo esteso dell'attività scultorea” o come altrimenti si denomina, scultura “site specific”. Quanto a loro, le sculture vengono eseguite con materiali naturali indicativi per la peculiarità del luogo dove vengono fatte, ovvero dell'ambiente circostante che con la propria energia influisce sulle loro caratteristiche.

Per i suoi oggetti pittorico-scultorei, spesso bidimensionali, Gligor Stefanov usa la paglia nella quale imprime l'essenza del colorito locale. Ma come l'oro delle icone bizantine, la paglia è, per lui, allo stesso tempo, anche la metafora della luce (del sole) e della formula alchimica per liberarsi da ciò che è materiale. I suoi oggetti alati che si librano innalzandosi verso il cielo o che nella loro diafaneità quasi non toccano il suolo, sono segni-simboli dell'aspirazione verso l'assolutezza dello spazio; essi lo definiscono, cioè, come sfera, volta, o cupola la quale rappresenta il centro dell'unità metafisica. Introdursi nell'ambiente vuol dire diventare consci dell'accumulamento delle energie materiali e spirituali che ci sono in esso. Stando a Stefanov, ciò si può identificare con il rito liturgico, con l'atto di costruzione di un tempio.

I N T R O D U C T I O N

The opportunity to take part in the Venice Biennale at this moment is an event of extreme importance for the culture of a small and newly-independent European country such as the Republic of Macedonia. Observed from the inside, this is an opportunity which opens up ways to avoid the Balkan damnation of isolation and anachronistic and non-historical selfabsorption, and accordingly means for comparison with other and different spiritual values. On the other hand, seen from the outside, this is an opportunity for a fragment of the European continent – which until recently was called a terra incognita -- to turn the values of its own identity into something which is actual and recognizable.

We have placed at the centre of our proposal for the 45th Venice Biennale the problem of identification and identity -- which is relevant not only for our feeling of the contemporary moment around us, but for art in general; thus we have decided to invite the Macedonian sculptors Gligor Stefanov and Petre Nikoloski, who as art emigrès have since 1988 been living and working in the United Kingdom.

Stefanov and Nikoloski create contextual, environmental installations which may be included in what Rosalind Krauss generally refers to as a extended field of sculpture's action, or as it is elsewhere called a site-specific sculpture. In their case, it is sculpture derived from natural materials pointing to the unique features of the place where they are created or to the broader environment which influences their characteristics by its total energy.

In his usually two-dimensional painting/sculpture objects, Gligor Stefanov uses straw which is immersed in the essence of the local colour. But, as with gold in Byzantine icons, straw is for him also a metaphor of (sun) light and an alchemic formula for the liberation of things material. His winged objects hovering and rising towards the sky, or hardly touching the ground in their transparency, are symbolic signs of the striving towards absolute space; they denote space as a sphere, as a dome or firmament which is the centre of metaphysical unity. To enter his environment is to come to know the accumulation of material and spiritual energy inside it. According to Stefanov, it is equivalent to a liturgical ritual, to the act of building a temple.

If the quest for the imaginary temple is a paradigm of Stefanov's attitude to the environment, for Petre Nikoloski it is the house. It is a mythical nucleus, a home uniting and dividing Man, landscape and natural

Se la ricerca di un tempio immaginario è il paradigma del rapporto di Stefanov con l'ambiente, per Nikoloski esso è la casa. La casa è il centro mitologico, il focolare domestico che unisce e divide l'uomo, il paesaggio e i fenomeni naturali. Nella sua struttura architettonica, di bricolage, costruito con rami, foglie, sassi, zolle di terra ed altri materiali reperti, onnipresenti nelle installazioni di Nikoloski, questo centro è incapsulato in maniera modulare di connessioni di tutte le peculiarità tattili e morfologiche della materia: si tratta di un modulo-gabbia che costantemente si riedifica in direzione orizzontale e verticale, formando muraglie, torri, paesaggi ed edifici. Per Nikoloski il modulo, cioè, rappresenta la sostituzione del linguaggio, del fissaggio dell'appariscente in tutta la sua fugacità; l'installazione è un'insieme di avvenimenti annotati e fissati nell'ambiente.

Gli Angeli (Cherubini e Serafini) di Gligor Stefanov e il Muro-Paesaggio, solo una parte del progetto decennale denominato Foresta Magica (1989-1999), di Petre Nikoloski sono installazioni intese a nascere e a realizzarsi durante il periodo di 30 giorni di soggiorno dei due artisti a Venezia. In questo avvenimento che rappresenta l'inscenatura della coesistenza degli artisti con l'ambiente, e, allo stesso tempo, l'atto di proiezione del proprio Io nell'ambiente, si fa evidente il desiderio di unificarsi con la totalità dello spazio, con il mondo: una voglia di tempio, di casa che è distinzione essenziale delle opere di Stefanov e Nikoloski. Ricordando nuovamente il significato che ha per noi la partecipazione alla 45. Biennale veneziana, vorremmo esprimere la nostra sincera gratitudine agli organizzatori e in special modo al prof. Achille Bonito Oliva, come pure al Comune di Venezia per la loro comprensione e benevolenza a venirci incontro.

È doveroso da parte nostra esprimere un grazie particolare anche a Gligor Stefanov e a Petre Nikoloski per tutto ciò che hanno impegnato per una buona riuscita della realizzazione del progetto.

Alla fine, per il sostegno e la stretta collaborazione offertaci durante il corso delle attività per la Biennale, esprimiamo la nostra gratitudine anche al Ministero per la Cultura della Repubblica Macedonia e al Console Generale d'Italia in Macedonia, S.E. Faustino Troni.

Zoran Petrovski
direttore

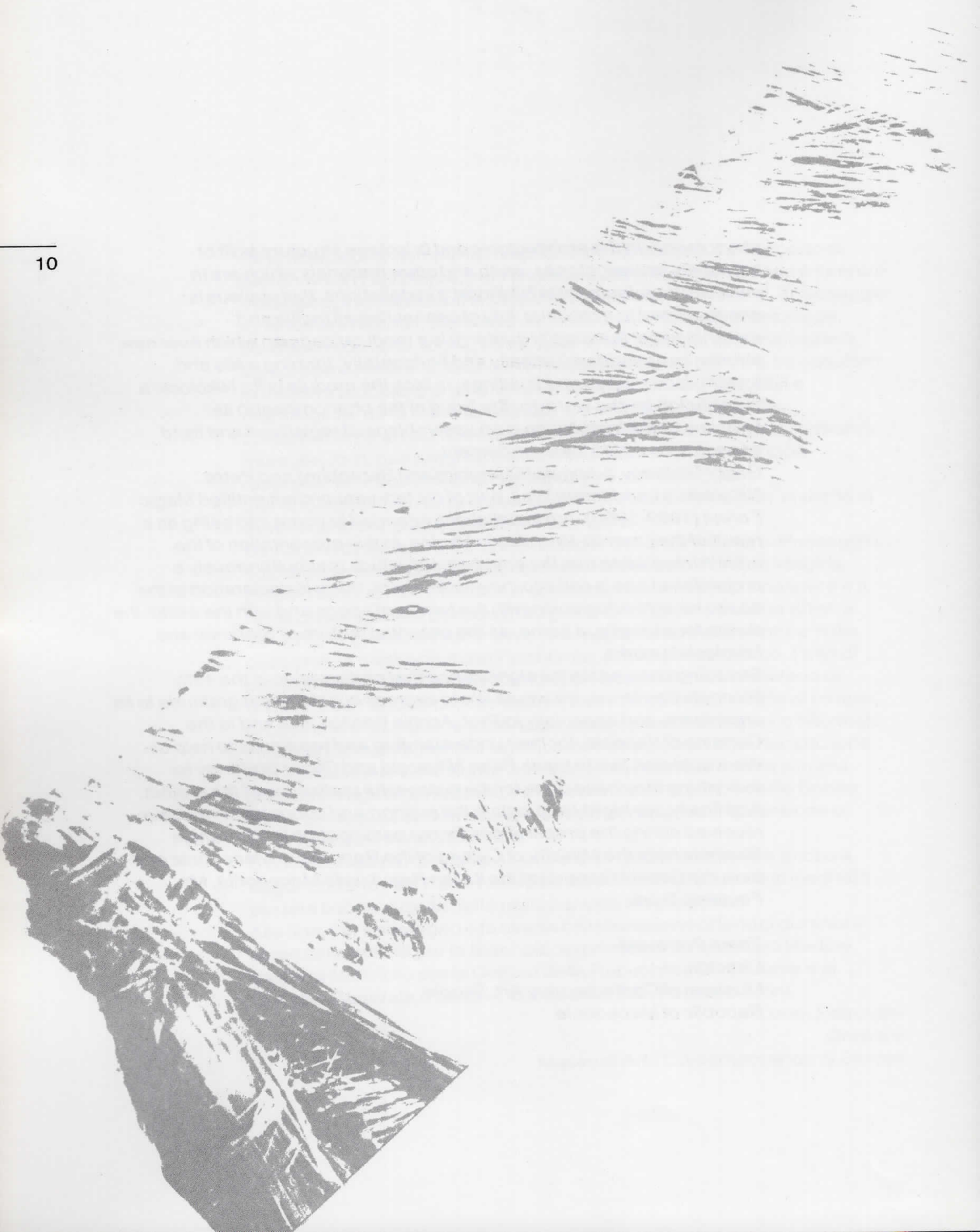
Museo di Arte Contemporanea di Skopje

phenomena. In the architectonic and bricolage structure built of branches, leaves, stones, earth and other materials which are in constant development in Nikoloski's installations, this nucleus is encapsulated in a modular way of connecting all tactile and morphological features of matter; it is a modular cage on which ever new structures are added vertically and horizontally, forming walls and towers, landscapes and buildings. In fact, the module is for Nikoloski a substitution for the word, for the fixing of the phenomenal in its transience; the installation is an assemblage of registered and fixed experiences within the environment.

Gligor Stefanov's Angels (Cherubim and Seraphim) and Petre Nikoloski's Landscape Wall, part of his ten-year project entitled Magic Forest (1989-1999), are installations intended to come into being as a result of their month-long stay in Venice. In this presentation of the artist's integration into the environment, which is simultaneously a projection of one's self into the environment, there is declaration of the desire for achieving union with the totality of space and with the world: the desire for a temple, a home, as the essential feature of Stefanov and Nikoloski's works.

Stressing once again the significance that participation in the 45th Biennale has for us, we would like to express our sincerest gratitude to its organizers, and especially to Prof. Achille Bonito Oliva and to the Comune di Venezia, for their understanding and readiness to help us. We would also like to thank Petre Nikoloski and Gligor Stefanov for everything they have done for the successful realization of the project. And finally, we highly appreciate the support and cooperation we have received during the preparations for our participation in the Venice Biennale from the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia and from the Consul General of the Italian Republic to Macedonia, Mr Faustino Troni.

*Zoran Petrovski
Director
Museum of Contemporary Art, Skopje
Republic of Macedonia*



Gligor Stefanov

ALLEGORIA DELLA LUCE

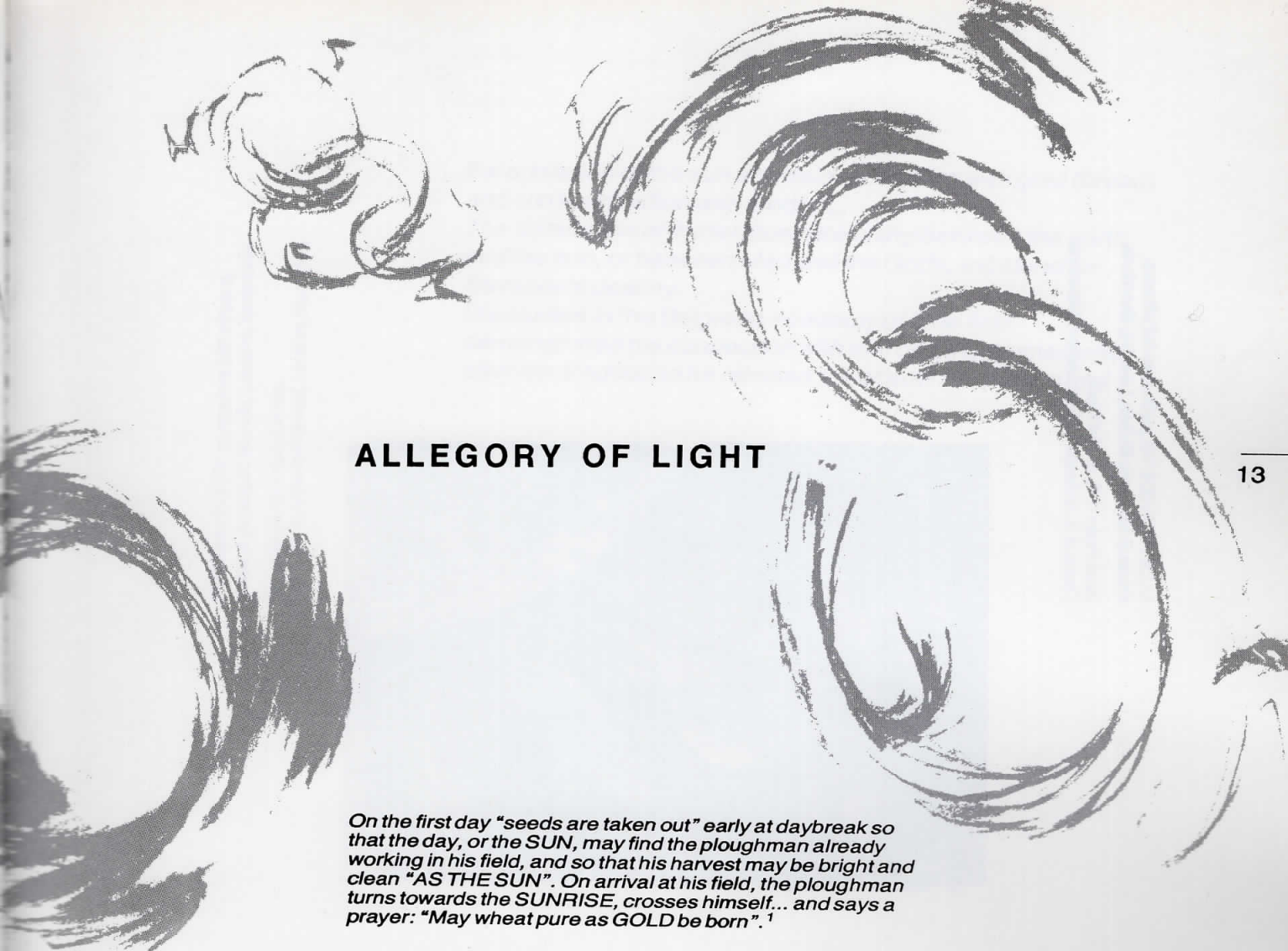
„Il primo giorno 'si trae il seme all 'aperto' mentre è ancora buio, acciocchè il giorno, ovvero il sole, sorprenda l'aratore già al lavoro sul suo campo – affinché la messe sia bianca e pura "COME IL SOLE". Quando l'aratore mette piede sul campo, si volge verso il SOLE nascente, si fa il segno della croce... recita una preghiera ed alla fine dice: "Fa che il grano cresca puro come l'ORO"¹

È un frammento, questo, della micronarrazione etnologica della Repubblica Macedonia la quale, oggi (grazie tra l'altro anche all' ampiezza di spirito del tipo multiculturale com'è Thomas McEvilley) possiede la legittimità di sentirsi lungi dalle mentalità egemonistiche, ovvero più prossima al nomadismo culturale. Riflettendo nello spirito del sopramenzionato teoretico, sono d'opinione che nella storia dell'arte, come su un' affresco ancora incompiuto, alla 45. Biennale veneziana (concepita senza discriminazioni) eccellerà ancor un tratto di questo affresco collettivo che è la storia. "L'altro è altro, perchè sconosciuto"² disse T. McEvilley, offrendo almeno un'occasione teorica allo sconosciuto di diventare noto.

terra – materia

Il moto d'introduzione pretende a definire l'irreale dal quale deriva lo scultore macedone Gligor Stefanov: il culto della vita rurale, le usanze pagane, lo stretto legame con la natura,





ALLEGORY OF LIGHT

13

On the first day "seeds are taken out" early at daybreak so that the day, or the SUN, may find the ploughman already working in his field, and so that his harvest may be bright and clean "AS THE SUN". On arrival at his field, the ploughman turns towards the SUNRISE, crosses himself... and says a prayer: "May wheat pure as GOLD be born".¹

This is a fragment of an ethnological "micro-narration" from the Republic of Macedonia which today (thanks to, among other things, the intellectual breadth of Thomas McEville's type of multiculturalism) can legitimately feel far away from hegemonistic mentality and close to cultural nomadism. Following in the spirit of McEville, I believe that in the history of art, considered as a still unfinished fresco-painting, another stroke will be distinguished in this common fresco-painting of history at the 45th Venice Biennale, with its non-discrimination conception. "The other is other because it is unknown,"² says McEville, offering at least a theoretical opportunity for the unknown to become known.

earth – matter

The motto at the beginning is intended to define the realm from which the Macedonian artist Gligor Stefanov has originated: the cult of agriculture, pagan customs, close links to nature,

SALMO DI DAVIDE 148, particolare dell'affresco, chiesa di Arcangelo Michele, Lesnovo, Macedonia
 David Psalm 1948, detail of fresco, Church of St. Archangel Michael, Lesnovo, Macedonia



l'adorazione del sole e la sua identificazione con l'oro (il pane), il rapporto verso Dio (dei)... La maledizione dell'area espansa tra la terra e il sole, ovvero tra l'uomo e gli dei diverrà anche il destino di Stefanov.

Gli studi all'Accademia di Belle Arti di Belgrado dimostrano come codesto destino gli sia strettamente legato. Appena finiti gli studi egli ripudia i cannoni accademici e ritorna alle sorgenti: nel suo luogo natio, il vinifero Kavadarci. E qui il vino ed il sole danno alla testa.

Le sue prime opere – installazioni ed esecuzioni in spazio libero (denominate come fardelli, gugliate, gabbie) sono realizzate con l'iconografia e con i materiali propri di quello spazio ambientale. Ne è inerente la densità delle sensazioni e dei sentimenti dei materiali. Il cotone, l'erba, il legno, la canapa, l'argilla e la PAGLIA adoperati durante il procedimento plastico fanno pensare all'arte povera ed all'informale, ma solamente in apparenza. Essenzialmente,

LITURGIA CELESTE, particolare dell'affresco,
chiesa di Arcangelo Michele, Lesnovo, Macedonia
Heavenly Liturgy, detail of fresco,
Church of St. Archangel Michael, Lesnovo, Macedonia



returned to his roots -- to his native vine region of Kavadarci, where both wine and the sun strike the head. His first works -- installations and assemblages in open spaces (entitled tobacco bales, tobacco strings, cages) -- are rendered in the iconography and materials of that environment. The sensory and sensual density of materials is inherent in them. The cotton, grass, wood, tow, clay and STRAW which are used remind us of arte povera and informel, but this is a false impression. For the works are essentially different; under their skin lie doses of the sun's energy, hedonism and eudaemonism far too large for their original independence to be threatened by the postulates of arte povera or informel (the ideology of disaster, the rebellion against consumer mentality and the affected status of the work of art). The pious enthusiasm and cultic attitude with which these materials are employed are definitely in opposition to the sensibilities of the two aforementioned art trends.

essi si distaccano da loro: sotto la loro epidermide c'è una quantità troppo forte di energia solare, di edonismo e idemonismo, affinché la loro singolare originalità possa minacciare i postulati sia dell'arte povera sia di quella informale (l'ideologia del deperimento, la rivolta contro la mentalità dei consumi e lo stato straziato dell'opera artistica). L'esaltazione religiosa ed il rapporto di culto con i quali vengono usati questi materiali sono decisamente in confronto con la sensibilità delle due sumenzionate correnti figurative.

spazio

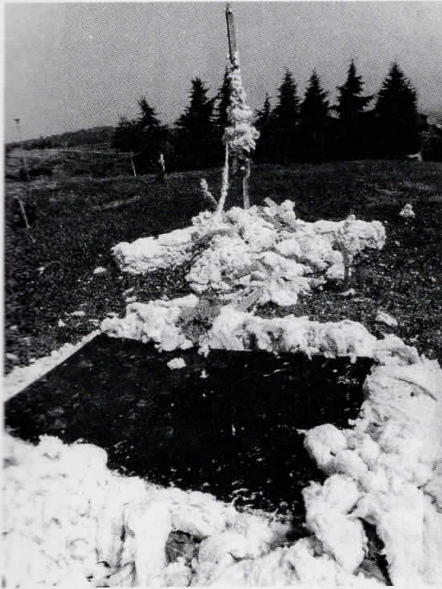
L'accentuazione delle particolarità visuali, olfattive e tattili dei diversi materiali scultorei innalzati ad un livello di puro atto esistenziale, nella seconda fase di sviluppo di Stefanov (1983-1984) perde della propria intensità. Viene eseguita una sostituzione in favore della modellazione figurativa e creativa degli spazii nelle Gallerie (a Skopje, Belgrado, Zagabria). Le impronte plastiche, sotto il controllo della sua inverosimile intuizione, partono dalla superficie dei muri e conquistando/rapendo lo spazio nuovamente si posano sul livello dei muri. Si fa, così, evidente la possibilità di un persistere parallelo dello spaziato (spazio fisico – scultura nello spazio) e dello spaziente (spazio geometrico – spaziosità unica e isotropa).

dragoni

Il ciclo delle installazioni e degli oggetti AQUILONI (1984-1988) annunciò: 1) la saturità dal sperimentare con i materiali e lo spazio; 2) la voglia di invertire la forza centrifuga del suo comportamento antecedente verso l'interno, e di direzionare l'energia verso l'alto; 3) la preferenza decisa per la PAGLIA come materiale unico e più adatto. La prima si trasformò in **strutture semantiche (segno, simbolo, metafora)**. La seconda diede i primi segni di un distacco dalla terra in cerca dell'invisibile. La terza annunciò l'incontro di Gligor Stefanov con Van Gogh e mise in rilievo il suo attaccamento alla tradizione nazionale.

space

The emphasis on the visual, olfactory and tactile characteristics of varied sculptural material, which is itself elevated to the level of a pure form of existence, loses some of its intensity in Stefanov's second phase of development (1983-1984). There is a substitution in favour of an artistic and creative moulding of the gallery space (in Skopje, Belgrade and Zagreb). The plastic marks, under the control of his incredible intuition, seem to move from the wall's surfaces, to lunge out to grab space, then return to lie level again on the wall. In this way, the possibility is indicated of a parallel existence of that which has the quality of space (physical space -- sculpture) and that which creates space (geometrical space -- the unified and isotropic quality of space).



**Gligor Stefanov, Intervenzione con cotone,
Museo di Arte Contemporanea, Skopje 1982**

**Gligor Stefanov, Intervention with Cotton,
Museum of Contemporary Art, Skopje, 1982**

kites

The KITES cycle of installations and objects (1984-1988) declared: 1) his satiation with experimenting with materials and space; 2) his desire to turn the centrifugal force of his action inwards and to direct energy upwards; and 3) his definite preference of STRAW as the only and most suitable material. The first was transformed into a semantic structure (sign, symbol, metaphor). The second offered the first signs of detachment from earth in the quest for the invisible. The third announced Gligor Stefanov's affinity with Van Gogh and emphasized his links with national tradition.

angels

The sun has been the common ideal of both. Van Gogh identified that ideal with the sunflower and the dynamics of the sea of wheat, while Stefanov identifies it with the sun's energy refracted in the straw's body.

When in 1988 Stefanov exchanged his sacred homeland for the uncertainty of a foreign land (England) he became an uprooted person, just like the unusual Dutchman. The further he moved away from his home the greater was his need to be closer to the sun. For Van Gogh in Arles the sun turned into flowing gold, for Stefanov in London it assumed the image of the glowing energy of seraphic and cherubic wings: both shifted the sun into the spheres of the transcendental. And this is not only a matter of something existential or fatal or "the suffering existing even before one's birth" (Georges Bataille). This link can also be discerned at the phenomenological level: in the convulsions of their expression in oil, in straw, in the dynamics and linearity of each stroke.

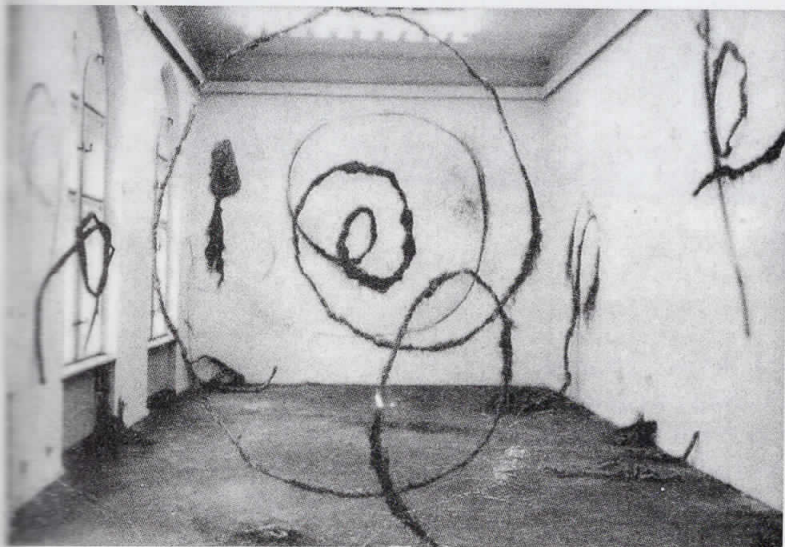
angeli

Il sole è l'ideale comune ad ambedue gli artisti. Van Gogh paragonò questo suo ideale col girasole e con il movimento dinamico del campo di grano maturo, mentre Stefanov lo paragona con l'infrangere dell'energia solare attraverso il corpo di paglia.

Nel 1988, quando sostituì la luce della patria con l'incertezza dell'esilio (Inghilterra), Stefanov divenne uno "sradicato" come il bizzarro Olandese. La proporzionalità della lontananza da casa era in sincronia con il bisogno di avvicinarsi il più possibile al sole. Per Van Gogh ad Arles il sole si trasformò in oro fluido, per Stefanov a Londra il sole prese l'aspetto di energia scintillante di ali di serafini e cherubini: il sole trasportò nelle sfere del trascendentale tanto l'uno che l'altro. E non si tratta soltanto di qualcosa di esistenziale o fatale o di "sofferenza presente ancor prima della nascita" (George Bataille). Questo legame si può leggere anche sul piano fenomenologico: nello spasmo della sua scrittura ad olio, ovvero nella paglia, nel dinamismo e nel linearismo dei tratti. Partecipe del destino dell'"artista maledetto", separato dal suo ambiente naturale, Stefanov, là in Inghilterra, si mette con maggior impegno alla ricerca dei più occulti geni del proprio essere nazionale. In questa ricerca della propria identità egli connette l'aspetto banale della paglia con la sua semantica pagana e con la spiritualità degli affreschi e delle icone macedoni. I comuni mucchi di fieno sui campi, le note usanze rurali della Macedonia³ e la loro simbiosi con gli angeli dell'ordine supremo della loro gerarchia (serafini, cherubini, troni) sono solo apparentemente atti di un'assurda connessione. Il procedimento che sta nel raccogliere in un'unico punto, in una sola opera, in un solo respiro i livelli di civiltà divisi da millenni, ma generati sullo stesso suolo, viene promosso dall'intento di raggiungere l'unione – l'entità su un livello di testimonianza d'autore. In nome di codesta testimonianza, Stefanov, mettendo piede sul suolo anglosassone, da eretico socialista di un tempo diviene cristiano credente. I suoi sentimenti religiosi sono in armonia

Sharing the destiny of an artiste maudit, separated from his natural environment, there, in England, Stefanov set off much more resolutely in search of the innermost genes of national being. In this search for his own identity, he combined the banal aspect of straw with its pagan semantics and with the spiritual qualities of Macedonian fresco-paintings and icons. The symbiosis of the ordinary haystacks in the fields and the well-know agricultural customs in Macedonia³ with the angels of the highest order in their hierarchy (seraphim, cherubim, throni) is an act of absurd connection only at first glance. The method of collecting, in one place, in one work, in one breath, civilizational levels remote from each other for millennia but created on the same ground, has been a result of his desire to achieve unity/entity at the level of artistic expression. In the name of that expression, upon treading on English soil, Stefanov, once a socialist heretic, became a Christian believer. His religious feelings are in harmony with the metaphysical world of the angels shown in all his environmental sculptures and objects created in England (Broadgate Sculpture Project, Whitechapel Art Gallery, London; Cherubic Wings, Grizedale Forest, Cumbria; Seraphim Objects and Installations, Circencester; Cherubim, Docklands, London; Guardian Angel, Dublin).

Stefanov's memory has preserved the fresco-painted images of cherubim, seraphim and throni (present also in Russian, but chiefly in Macedonian churches)⁴ – a hierarchy described by the famous angelologist Dionysius Areopagite.⁵ At the same time he examines those places in the Bible where this subject is dealt with (especially the visions of the prophets Ezekiel and



**Gligor Stefanov, Intervenzione con erba,
Galleria al Centro culturale studentesco, Belgrado 1984**

**Gligor Stefanov, Intervention with Grass,
Gallery of the Student Cultural Centre, Belgrade, 1984**

**Gligor Stefanov, Ali di cherubino,
Grizedale Forest Sculpture Project,
Cumbria, Inghilterra, 1990**

Gligor Stefanov, Cherubic Wings,
Grizedale Forest, Sculpture Project, Cumbria, England, 1990





Isaiah). Yet his final aim is to render artistically the invisible through an autonomous and personal artistic vision. His artistic procedure is in a way a continuation of fresco-painting in Macedonia, but interpreting the well-known iconographic structure in a unique manner. Aiming also to conquer theological time – immortality – he makes “the body” of those

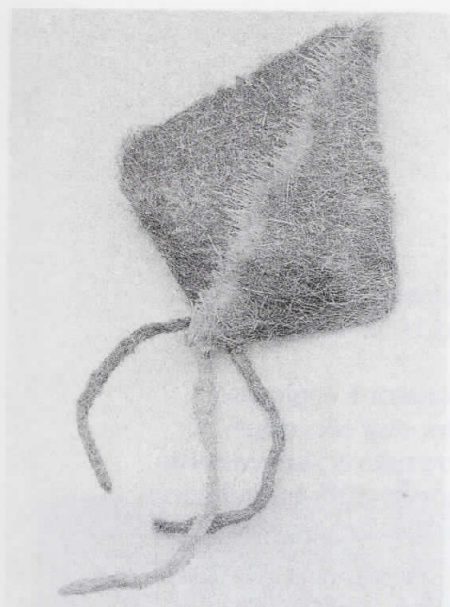
con il mondo metafisico degli angeli, visibile in tutte le sue sculture ambientali e negli oggetti creati in Inghilterra (Progetto scultoreo a Broadgate – Galleria d'Arte Whitechapel, Londra; Ali di cherubini nella Foresta di Grizedale, Cumbria; Oggetti e Installazioni serafiche a Cirencester; Cherubini a Dockland, Londra; Angelo Custode a Dublino).

Nei ricordi di Stefanov sono rimaste custodite le rappresentazioni murali dei cherubini, serafini e troni (dagli affreschi nelle chiese russe, ma specialmente macedoni)⁴ – della gerarchia stabilita dal più famoso angelologo Dionisio Areopagita⁵. Egli, parallelamente, esplora anche quei passi della Bibbia dove si parla su questo tema (specialmente le visioni dei profeti Ezechiele e Isaia). Il suo scopo è, tuttavia, la comunicazione figurativa dell'invisibile, attraverso un'autonoma e solo a lui appartenibile visione artistica. Il procedimento figurativo rappresenta, in un certo senso, la continuità della pittura murale (affreschi) della Macedonia, ma l'interpretazione della struttura iconografica è fatta in maniera totalmente individuale. Volendo conquistarne anche il tempo teologico – l'immortalità – egli fa che i "corpi" di questi alti missionari di Dio – gli angeli – diventino tangibili in senso materiale, ma eterei in senso spirituale. Richiamandosi al modello dell'archetipo, egli tende a ricordarci che Dio creò prima il mondo invisibile e solo più tardi quello visibile. E proprio gli angeli sono "i testimoni... in certo senso al limite tra il visibile e l'invisibile come immagini simboliche di visioni al valico da una cognizione all'altra".⁶ La scultura ambientale di Cirencester tende a suggerire proprio questa sensazione di presenza degli angeli tra gli spettatori raggruppati attorno ad un'unica idea come in un'atto liturgico.

Come si è già visto, lo scopo dell'autore non è la (ri)presentazione e la narrazione (i paradigmi per le ali non li trova tra gli uccelli, gli insetti, gli angeli), bensì il suggerimento del movimento dell'invisibile energia divina nelle ali attraverso la luce che penetra ogni cosa visibile. "Ciò che è meno visibile, quest'energia, appunto, è il più attivo campo di forze".⁷ Le rappresentazioni visuali (l'occhio, il sole, le ali, l'oro ecc.) guidano all'essenzialità semantica degli angeli supremi.

Gligor Stefanov, Aquilone verde con linea gialla, oggetto, 1984

Gligor Stefanov, Green Kite with a Yellow Line, Object, 1984



high missionaries of God, the angels, tangible materially, but unearthly in a spiritual sense. Going back to archetypal levels, he reminds us that God first created the invisible and then the visible world. And it is the angels who are the "witnesses, one could say, of the border between the visible and invisible, as symbolic images of visions in the transition from one kind of knowledge into another."⁶ The environmental sculpture in Cirencester attempts to suggest exactly this feeling of the angels' presence among the observers, grouped around an idea just as in the liturgical act.

The aim of the artist, as we have already seen, is not to (re)present or narrate (he does not find paradigms for wings in birds, insects and angels), but to suggest a movement of invisible divine energy of wings through light, permeating everything visible. "In what is least visible, there energy finds its most active field of power."⁷

Visual images (eye, sun, wings, gold, etc.) point to the semantic essence of the highest angels. The signs move within the sphere of fire, wisdom, spirit, purification and LIGHT as divine emanation.

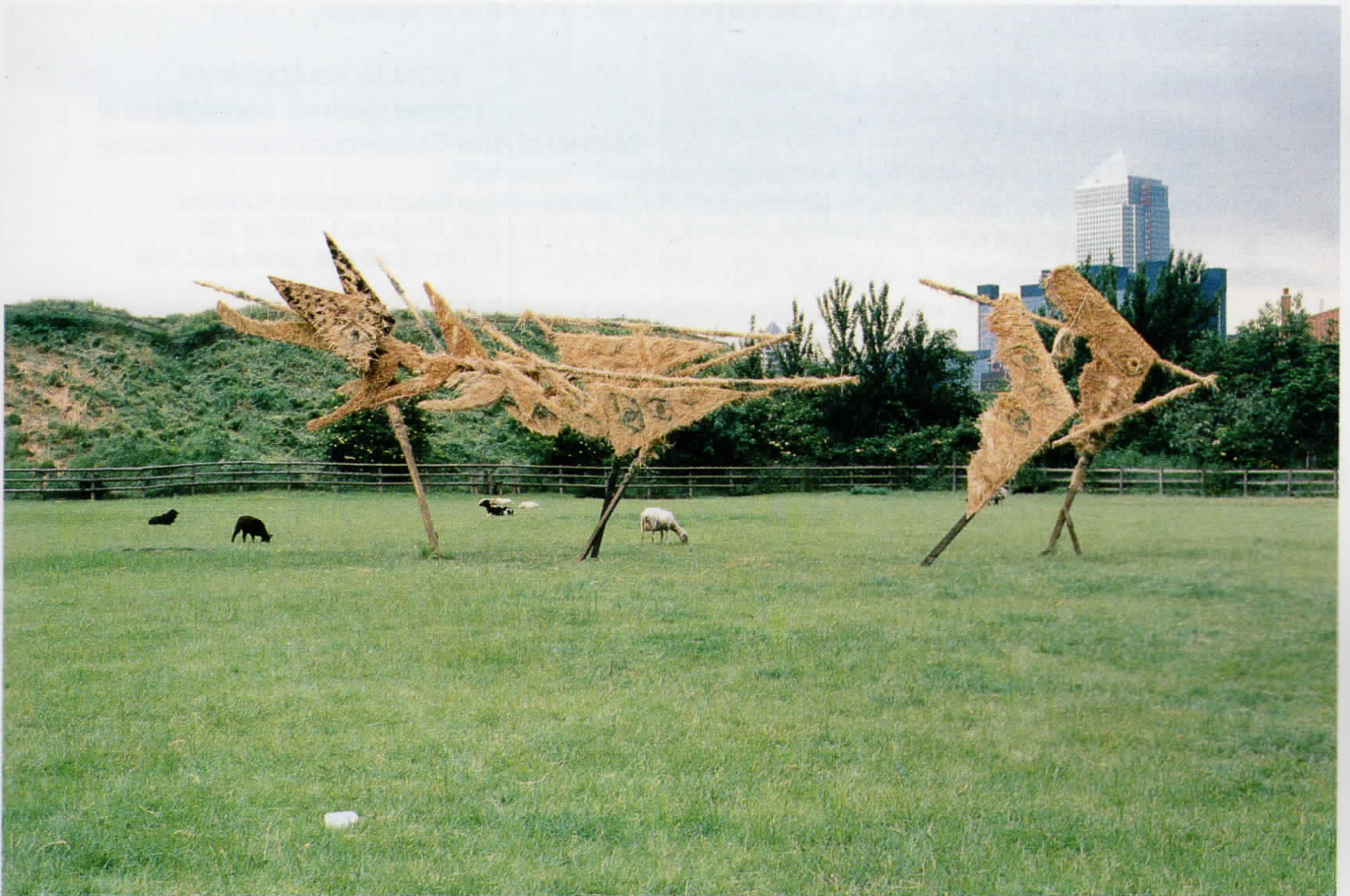
The constant in this opus is the ontological and axiological dimension of light (suggested through the sun, gold and angels). From beginning to end, Stefanov does not present it, but creates/produces from that light: his sculptures-objects installations sprout from light. It is the centre of his obsession, a starting point of artistic hypnosis.

The first reproduction in this text – David's Psalm 148, announces this power of divine light repeated three times through: a) the dragon (seraph's prototype), b) the angel, and c) the sun. Part of this blazing density lights up Stefanov's sculptures created in England. In October 1990, he staged a performance with sixty lit torches and candles. Is it a pure coincidence or a stroke of fate that Van Gogh, too, in Arles painted at night with candles stuck in his hat?

Questa distinzione si muove nel circolo tra il fuoco, la sapienza, lo spirito, la purificazione e la LUCE come emanazione divina.

Il costante di queste opere è la dimensione ontologica ed assiologica della luce (suggerita del sole, dall'oro, dagli angeli). Stefanov, dall'inizio alla fine, non solo la rappresenta, ma crea/produce da essa: le sue sculture-oggetti-installazioni emergono dalla luce. Essa è il centro delle sue ossessioni, il punto iniziale dell'ipnosi artistica.

La prima riproduzione in questo testo – Salmo di Davide no. 184 – esprime proprio questa potenza della luce divina, il che si ripete tre volte tramite a) il dragone (prototipo di serafino), b) l'angelo e c) il sole. Parte di tale densità di fuoco accende tutte le sculture di Stefanov realizzate in Inghilterra. Nell'Ottobre 1990 l'autore eseguì una "performance" con 60 fiaccole e candele accese. C'è del casuale nel fatto che anche Van Gogh ad Arles dipingeva al buio con delle candele accese infilate nel cappello?



Gligor Stefanov, Cherubino, Installazione,
Docklands, Londra, 1991

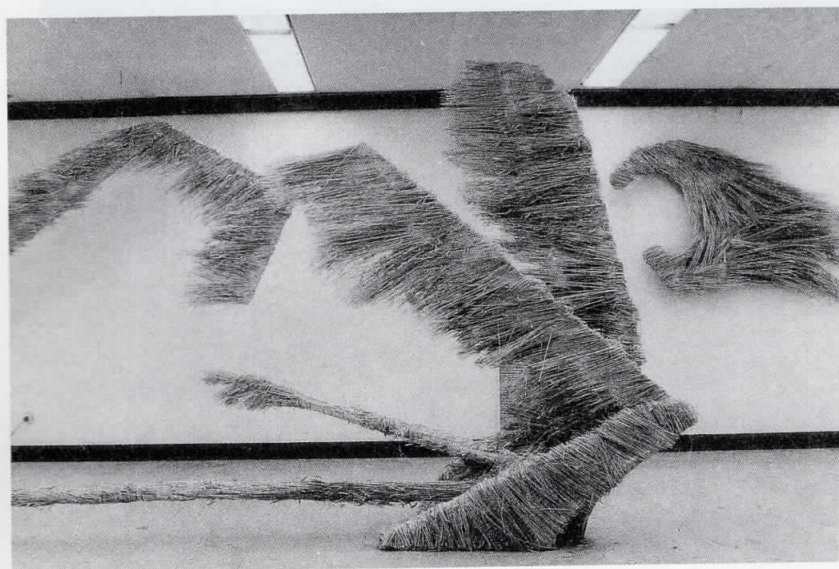
Gligor Stefanov, Cherubim, Installation,
Docklands, London, 1991

Gli angeli-dignitari di Stefanov con il CIELO COME CUPOLA, presentati ai Giardini Pubblici di Sant'Elena, antestanti l'entrata alla 45. Biennale veneziana, sono in contesto con il sistema circolatorio del sangue dorato-splendente-sacro di Venezia. L'alchemia figurativa di Gligor Stefanov ha divinizzato la paglia con la quale sono fabbricati gli angeli d'oro: gli artisti desiderano porsi al pari con gli sforzi demiurgici di Dio. Soltanto pochi riescono ad accostarvisi.

SONJA ABADZIEVA

conservatore – consigliere al
Museo di Arte Contemporanea di Skopje

1. Velimir Nikolovski, Agricoltura e usanze collegate ai lavori campestri a Kumanovo (Macedonia), Almanacco dell'Istituto di Etnologia, Skopje, no. 1, 1960, pg. 283
2. Thomas McEvilley, Art and Otherness, Crisi dell'identità culturale, Documentext, New York, 1992, pg. 147
3. Nel XVII e XVIII sec. in Macedonia era diffuso l'uso di portare in chiesa oggetti fabbricati di paglia i quali, spesso, venivano poi arsi con lo scopo di ottenere dagli dei una messe più ricca. Questo succedeva nel periodo della mietitura. Ancor oggi in Macedonia, finita la mietitura, si intrecciano "barbe" o "treccie" con le spighe più belle del fascio messo per primo che poi si conservano appese nel granaio, sino alla prossima mietitura.
4. Mi riferisco, concretamente, al monastero di Lesnovo, di S. Marco e ad altre chiese minori nella provincia di Ohrid, Macedonia.
5. Nella sua opera "De coelesti hierarchia" Dionisio Areopagita (VI sec.) descrive la gerarchia degli angeli, dandoci la loro iconografia: "I serafini sono di rosso-fuoco ed hanno sei ali sulle quali si trovano numerosi occhi: due ali servono per volare, due per coprirsi gli occhi e due per coprirsi i piedi. I cherubini sono azzurri come il cielo ed hanno quattro ali. I troni non hanno forme antropomorfe, ma si manifestano come ruote infuocate con numerosi occhi. Su di loro è posto il trono di Dio".
Enciclopedia di iconografia, liturgia e simbolismo del cristianesimo occidentale, Liber, Zagabria, 1985, pg. 115
6. Pavle Florenski, Iconostaso, Niksic, 1990, pgg. 37/38
7. Ibidem, pg. 103



Gligor Stefanov, Aquiloni, oggetti, 1986

Gligor Stefanov, Kites, Objects, 1986

Stefanov's angelic dignitaries, with the SKY AS A DOME, presented in the Santa Elena City Park, in front of the entrance to the 45th Venice Biennale, lie within the tradition of the golden-bright-sacred bloodstream of Venice. Gligor Stefanov's artistic alchemy has made straw, of which his angels are created, divine and turned it into gold. Artists love to imagine themselves paralleling the demiurgical feats of God. Few of them have come anywhere near them.

SONJA ABADŽIEVA
Research Associate Curator

Museum of Contemporary Art, Skopje

¹ Velimir Nikolovski, *Zemjodelstvoto i obiçaita svrzani za zemjodelskite raboti vo Kumanovo (Makedonija)* (Agriculture and Customs Related to Agricultural Works in Kumanovo (Macedonia), "Glasnik na Etnološkiot institut", Skopje, No. 1, 1960, p. 283.

² Thomas McEvelley, *Art and Otherness, Crisis in Cultural Identity*, "Documentext", New York, 1992, p. 147.

³ There were customs in Macedonia in the 17th and 18th centuries of bringing straw objects into church, which were later often set on fire in order to induce mercy in the gods of fertility. This took place at harvest time. Even today in Macedonia, "beards" or "bunches" are made of the best wheat sheaves after harvest, which are then kept in the barn until the next harvest.

⁴ I am referring in particular to the Monastery of Lesnovo, the Monastery of Mark and a few small churches in the Ohrid region, Macedonia.

⁵ In his work *De Coelesti Hierarchia*, Dionysius Areopagite (6th century A.D.) analyses the hierarchy of angels, describing their iconography: "The Seraphim are of a fiery-red colour and have six wings with many eyes on them: they use two wings for flying, two for covering their eyes and two for covering their legs. 2. The Cherubim have a heavenly-blue colour and four wings. 3. The Throni have no anthropomorphous form and are shown as blazing, winged wheels with many eyes. God's Throne rests upon them". Quoted from *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva (A Lexicon of Iconography, Liturgics and Symbolism of Western Christianity)*, Liber, Zagreb, 1985, p. 115.

⁶ Pavle Florenski, *Ikonostasis (Iconostas)*, Nikšić, 1990, pp. 37-38.

⁷ *Ibid.*, p. 103.



Gligor Stefanov, Installation View,
Cirencester, England, 1991



**Gligor Stefanov, Serafino, oggetti e installazioni,
Cirencester, Inghilterra, 1991**

Gligor Stefanov, Seraphim, Objects and Installations,
Cirencester, England, 1991

Nato a Kavadarci, Repubblica Macedonia, nel 1956.
 Diplomato alla Scuola d'Arte Decorativa di Skopje (1971-1976).
 Laureato all'Accademia di Belle Arti di Belgrado (1976-1981).
 Studi post-laurea (1983-1985) alla medesima Accademia.
 (Magistratura in Belle Arti)

Dal 1988 vive in Inghilterra. Indirizzi per contatti:

Macedonian Informative Centre, Kingsway House
 103 Kingsway, London W6 6QX
 tel. 071 404 6704 fax 071 404 6558

Museum of Contemporary Art, Samoilova bb, PP482
 91000 Skopje, Republic of Macedonia
 tel. (38) 91 11 7735

MOSTRE


Mostre personali, installazioni, sculture ambientali ed esterne:

- 1972 - Kavadarci, Centro Culturale (disegni)
- 1974 - Kavadarci, Centro Culturale (quadri)
- 1981 - Kavadarci, Piazzale della città - Installazioni
- 1982 - Pazin - Installazioni con erba nel Parco
 - Skopje, Museo di Arte Contemporanea - Installazioni con cotone
 - Kavadarci, Galleria alla trattoria-bar "Luna" (disegni)
 - Pazin, Centro Culturale - Ritmi ambientali (disegni ed installazioni)
- 1983 - Skopje, Galleria "25 Maggio" - Intervenzioni lineari
- 1984 - Zagabria, Galleria "SC" - Intervenzioni lineari
 - Belgrado, Galleria "SKC" - Intervenzioni lineari
- 1985 - Belgrado, Galleria "FLU" (oggetti)
- 1986 - Skopje, Museo di Arte Contemporanea (oggetti ed installazioni)
- 1989 - Londra, Whitechapel Art Gallery - Broadgate progette scultoreo
- 1990 - Cumbria, Grizedale Forest - Ali di Cherubino (scultura)
- 1991 - Cirencester - Oggetti serafici ed installazioni
- 1991 - Dublino, Temple Bar - Angelo Custode (installazione)
- 1993 - 45. Biennale di Venezia - Rappresentante della Repubblica Macedonia (accanto a P. Nikoloski)

Mostre collettive

Ha partecipato a numerose mostre collettive sin dal 1973 (circa 100), tra le quali le più importanti sono:

- 1977 - Fiume - 9. Biennale di Giovani Artisti Jugoslavia, Galleria Moderna (come pure alla 13. B. nel 1985 ed alla 14. B. nel 1987)
- 1979 - Belgrado - 8. Mostra di disegni degli studenti del FLU, Galleria dei Giovani (come pure alla 9, nel 1980 ed alla 10 nel 1981)
- 1981 - Belgrado - 65. Mostra dell'Associazione degli Artisti al Paviglione d'Arte "Cvijeta Zuzorich"
- 1982 - Skopje, Museo di Arte Contemporanea - "Giovane



Born 1956 in Kavadarci, Republic of Macedonia.
Attended the High School of Applied Art in Skopje, (1971-1976).
Graduated from the Academy of Fine Arts in Belgrade, 1981.
Postgraduate studies (1983-1985) at the Academy of Fine Arts in Belgrade (M.A. in Fine Arts).
Resident in England since 1988.

Contact addresses:

Macedonian Information Centre, Kingsway House
103 Kingsway, London W2 6QX
tel. 071 404 6704 fax 071 404 6558

Museum of Contemporary Art, Samoilova bb, POB 482
Skopje, Republic of Macedonia
tel. (+39)91 11 77 35

Exhibitions

One-Man Exhibitions, Installations, Environments and Outside Sculptures

- 1972 – Kavadarci, Cultural Centre (drawings)
- 1974 – Kavadarci, Cultural Centre (paintings)
- 1981 – Kavadarci, Town Square – Installations
- 1982 – Pazin – Installation with Grass in the Park
 - Skopje, Museum of Contemporary Art – Installation with Cotton
 - Kavadarci, Luna Gallery (drawings)
 - Pazin, Cultural Centre, Environment's Rhythms (drawings and installation)
- 1983 – Skopje, 25th May Gallery – Linear Intervention
- 1984 – Zagreb, SC Gallery – Linear Intervention
 - Belgrade, SKC Gallery – Linear Intervention
- 1985 – Belgrade, FLU Gallery (objects)
- 1986 – Skopje, Museum of Contemporary Art (objects and installations)
- 1989 – London, Whitechapel Art Gallery – Broadgate sculpture project
- 1990 – Grizedale Forest, Cumbria – Cherubic Wings (sculpture)
- 1991 – Cirencester – Seraphim (objects and installations)
- 1991 – London, Docklands – Cherubim (sculpture)
- 1991 – Dublin, Temple Bar – Guardian Angel (installation)
- 1993 – Venice, 45th Biennale – Representative of Macedonia (with Petre Nikoloski)

Group Exhibitions

Participation in many (approximately 100) group exhibitions since 1973. These include:

- 1977 – Rijeka – 9th Biennial of Yugoslav Young Artists' Modern Gallery (also 13th, 1985, and 14th Biennial, 1987)

- Generazione"
- 1983 – Skopje, Galleria "25 Maggio" – „A scelta dei critici"
 – Skopje, Museo di Arte Contemporanea – "20. Anniversario del Museo"
- 1984 – Skopje, Galleria "25 Maggio" – „Nuove tendenze nell'Arte Macedone dell'ultimo Decennio"
 1 – Skopje, Museo di Arte Contemporanea – "40 Anni d'Arte Macedone"
 – Belgrado, Paviglione d'Arte "Cvijeta Zuzorich" – disegni e sculture
 – Sombor – 8. Triennale del Disegno Jugoslavo, Museo Comunale (come pure al 9. Triennale nel 1987)
 Zrenjanin – 2. Biennale d'Arte Jugoslava, Museo Nazionale
- 1985 – Sarajevo, Collegio Artistico – "Sguardo agli anni 80"
 – Pancevo – 3. Mostra della scultura Jugoslava, Galleria d'Arte Contemporanea (come pure alla 4. nel 1987 ed alla 5. nel 1989)
 – Belgrado, Paviglione d'Arte "Cvijeta Zuzorich" – "Nel Frattempo"
 – Banja Luka, Galleria d'Arte – "Il materiale come sfida"
 – Murska Sobota, Lubiana, DE Galleria – Casa di Cankar
 – Pirano, Galleria al Molo – 8. Biennale della Scultura Jugoslava (come pure alla 9, B. nel 1987)
- 1986 – Zagabria, Galleria d'Arte Contemporanea;
 Belgrado, Museo d'Arte Contemporanea; Skopje, Museo d'Arte Contemporanea – "Sei Artisti Macedoni" – "Dal Miracolo del Prato alla Gioia di Vivere"
 – Sarajevo, – Collegio Artistico – "Arte e Criticismo alla Metà degli 80"
 – Skopje, Museo della Macedonia – "Gli 80 nell'Arte Contemporanea Macedone"
 – Vienna, Scuola Superiore d'Arte Applicata; Graz, Kunsterhaus und Neue Gallerie
 – Klagenfurt, Kunsterhaus – "Arte di Giovani Jugoslavi"
- 1987 – Banja Luka, Galleria d'Arte – "Il più Solitario"
 – Skopje, Museo di Arte Contemporanea – Prima Biennale di Giovani Artisti
 – Sarajevo, Collegio Artistico – Documenti Jugoslavi
 – Atene, Pinacoteca Nazionale – Arte Jugoslava Contemporanea
 – Salisburgo, Associazione degli Artisti di Salisburgo; Dubrovnik, Galleria d'Arte;
 – Bratislava, Galleria Nazionale Slovacca
 – Lubiana, Galleria Moderna
 – Praga, U Hubernu; Belgrado, Museo d'Arte Contemporanea
 – Zagabria, Galleria d'Arte Contemporanea
- 1988 – Belgrado, Salone delle Mostre – 6. Triennale d'Arte Jugoslava
 – Skopje, Galleria "25 Maggio" – "Disegni di Giovani Artisti Jugoslavi"
 – Zagabria, Paviglione d'Arte e Galleria PM – "Selezione di giovani"
 – Skopje, Galleria "25 Maggio" – "Scultura ambientale"
- 1989 – Londra, Galleria Whitechapel – Broadgate progetto

- 1977 – Belgrade – 8th Exhibition of drawings by the students of FLU, Gallery of the Young (also 9th, 1980, and 10th Exhibition, 1981)
- 1981 – Belgrade – 65th Exhibition of the Society of Artists at the Cvijeta Zuzorić Art Pavilion
- 1982 – Skopje, Museum of Contemporary Art – “Young Generation”
- 1983 – Skopje, 25th May Gallery – “Critics’ Choice”
– Skopje, Museum of Contemporary Art – “20 Years of the Museum”
- 1984 – Skopje, 25th May Gallery – “New Tendencies in Macedonian Art in the Last Decade”
– Skopje, Museum of Contemporary Art – “40 Years of Macedonian Art”
– Belgrade, Cvijeta Zuzorić Art Pavilion (drawing and sculptures)
– Sombor – 8th Triennial of Yugoslav Drawings, City Museum (also 9th Triennial, 1987)
– Zrenjanin – 2nd Biennial of Yugoslav Art, National Museum
- 1985 – Sarajevo, Collegium Artisticum – “View of the 80s”
– Pančevo – 3rd Exhibition of Yugoslav Sculpture, Contemporary Art Gallery (also 4th, 1987, and 5th Exhibition, 1989)
– Belgrade, Cvijeta Zuzorić Art Pavilion – “In the Meantime”
– Banja Luka, Art Gallery – „Material as a Challenge”
– Murska Sobota; Ljubljana, DE Gallery, Cankar’s House
– Piran, Embankment Gallery – 8th Biennial of Yugoslav Sculpture (also 9th Biennial, 1987)
- 1986 – Zagreb, Gallery of Contemporary Art; Belgrade, Museum of Contemporary Art; Skopje, Museum of Contemporary Art – “Six Macedonian Artists – From the Miraculousness of the Meadow to the Joy of Living”
– Sarajevo, Collegium Artisticum – Art and Criticism in the Mid-80s
– Skopje, Museum of Macedonia – The 80s in Macedonian Contemporary Art
– Vienna, Hochschule für Angewandte Kunst; Graz, Künstlerhaus und Neue Galerie
– Klagenfurt, Künstlerhaus – “Young Yugoslav Art”
- 1987 – Banja Luka, Art Gallery – “The Loneliest”
– Skopje – First Biennial of Young Artists, Museum of Contemporary Art
– Sarajevo, Collegium Artisticum – “Yugoslav Documenta”
– Athens, National Pinacotheca – “Contemporary Yugoslav Art”
– Salzburg, Salzburger Kunstverein; Dubrovnik, Art Gallery
– Bratislava, Slovenska Narodna Galerija; Ljubljana, Modern Gallery
– Prague, U Hubernu; Belgrade, Museum of Contemporary Art
– Zagreb, Gallery of Contemporary Art
- 1988 – Belgrade, 6th Triennial of Yugoslav Art, Exhibition Hall
– Skopje, 25th May Gallery – “Drawings of Young Macedonian Artists”
– Zagreb, PM Art Pavilion and Gallery – “Young Selection”
– Skopje, 25th May Gallery – “Environmental Sculptures” 1989 – London, Whitechapel Gallery – Broadgate Sculpture Project
– Sarajevo, Skenderija – “Yugoslav Documenta”
– Pančevo, Biennial of Yugoslav Sculpture
– Carcassonne, Musée des Beaux Arts – “Avant-Gardes Yougoslaves”
– Les Sables d’Olonne Musée de l’Abbaye Sainte-Croix,
- 1990 – Toukon, Musée d’Art
– London, Grizedale Sculpture Project
- 1991 – Dublin, Sculpture Trail
– London, Outside Art, Docklands

- scultoreo
- Sarajevo, Skenderija - "Documenti Jugoslavi"
- Pancevo, Biennale di Scultura Jugoslava
- Carcassonne, Museo di Belle Arti - "L'Avanguardia Jugoslava"
- Museo all'Abbazia di Santa Croce, Francia - "Le Sabbie d'Olonne"
- 1990 - Toulon, Museo d'Arte
- Londra, Grizedale progetto scultoreo
- 1991 - Dublino - Impronta scultorea
- Londra, Arte Esterna, Docklands
- Leicester, Parco dell'Abbazia

Soggiorni e Colonie Artistiche

- 1979 - Vrnjacka Banja, Studio Estivo di Scultura
- Ohrid, Colonia di Giovani Artisti
- 1980 - Rab, Colonia d'Arte
- 1981 - Rzanovo, Colonia d'Arte "FENI"
- 1982 - Prilep, Azione Artistica
- 1983 - Krusevo, Bottega d'Arte
- 1984 - Prilep, Studio Internazionale di Scultura
- Danilovgrad, Simposio Internazionale di Scultura
- 1987 - Skopje, Colonia d'Arte "Komuna"
- 1988 - Skopje, Interventi nello Spazio
- 1990 - Grizedale, Progetto Scultoreo nella Foresta

Video, Proiezioni di Diapositive, Discorsi

- 22.07.82 Skopje, Museo d'Arte Contemporanea
- 12.05.83 Skopje, Centro Culturale dei Giovani "25 Maggio"
- 09.03.84 Zagabria, Galleria del Centro Studentesco
- 11.06.84 Belgrado, Galleria del Centro Culturale Studentesco
- 28.10.84 Zrenjanin, Museo Nazionale
- 17.06.85 Skopje, Accademia di Belle Arti
- 21.04.87 Kavadarci, Centro Culturale dei Giovani "Jasmin"
- 16.03.91 Bottega di Leicester

Premi

- 1981 - Premio per disegno da ULUS, Belgrado
- Premio per scultura da FLU (Accademia di Belle Arti), Belgrado
- 1982 - Premio da MSU (Museo di Arte Contemporanea), Skopje
- 1983 - Premio annuale macedone da "Mlad Borec", Skopje
- Premio annuale jugoslavo "7 segretari del SKOJ", Zagabria
- 1986 - Premio annuale "7 Settembre", Kavadarci
- Premio per disegno da MSU, Skopje
- 1987 - Premio per scultura da MSU, Skopje

Invitato a partecipare:

- 1989 - Concorso per il progetto scultoreo all'Arena di Broadgate, Galleria d'Arte Whitechapel, Londra
- 1990 - Concorso per il progetto scultoreo alla Foresta di Grizedale (Cumbria), organizzato dalle Arti Settentrionali (Northern Arts)
- 1990 - Premio per installazione, Leicester

Progetto veneziano '93

SERAFINI E CHERUBINI, 1993

Installazione ambientale, paglia, cotone, fieno

– *Leicester, Abbey Park*

Residencies and Art Colonies

- 1979 – *Vrnjačka Banja, Summer Sculpture Studio*
– *Ohrid, Colony of Young Artists*
1980 – *Rab, Art Colony*
1981 – *Ržanovo, FENI Art Colony*
1982 – *Prilep, Art Action*
1983 – *Kruševo, Art Workshop*
1984 – *Prilep, International Studio of Sculpture*
– *Danilovgrad, International Symposium of Sculpture*
1987 – *Skopje, Komuna Art Colony*
1988 – *Skopje, Intervention in Space*
1990 – *Cumbria, Grizedale Forest Sculpture Project*

Videos, Slide Demonstrations and Presentations

- July 22, 1982 *Skopje, Museum of Contemporary Art*
May 12, 1983 *Skopje, 25th May Cultural Centre of the Young*
March 9, 1984 *Zagreb, Student Centre Gallery*
June 11, 1984 *Belgrade, Student Cultural Centre Gallery*
October 28, 1984 *Zrenjanin, National Museum*
June 17, 1985, *Skopje, Academy of Fine Arts*
April 21, 1987 *Kavadarci, Jasmin Cultural Centre of the Young*
March 16, 1991 *Leicester, Workshop*

Awards

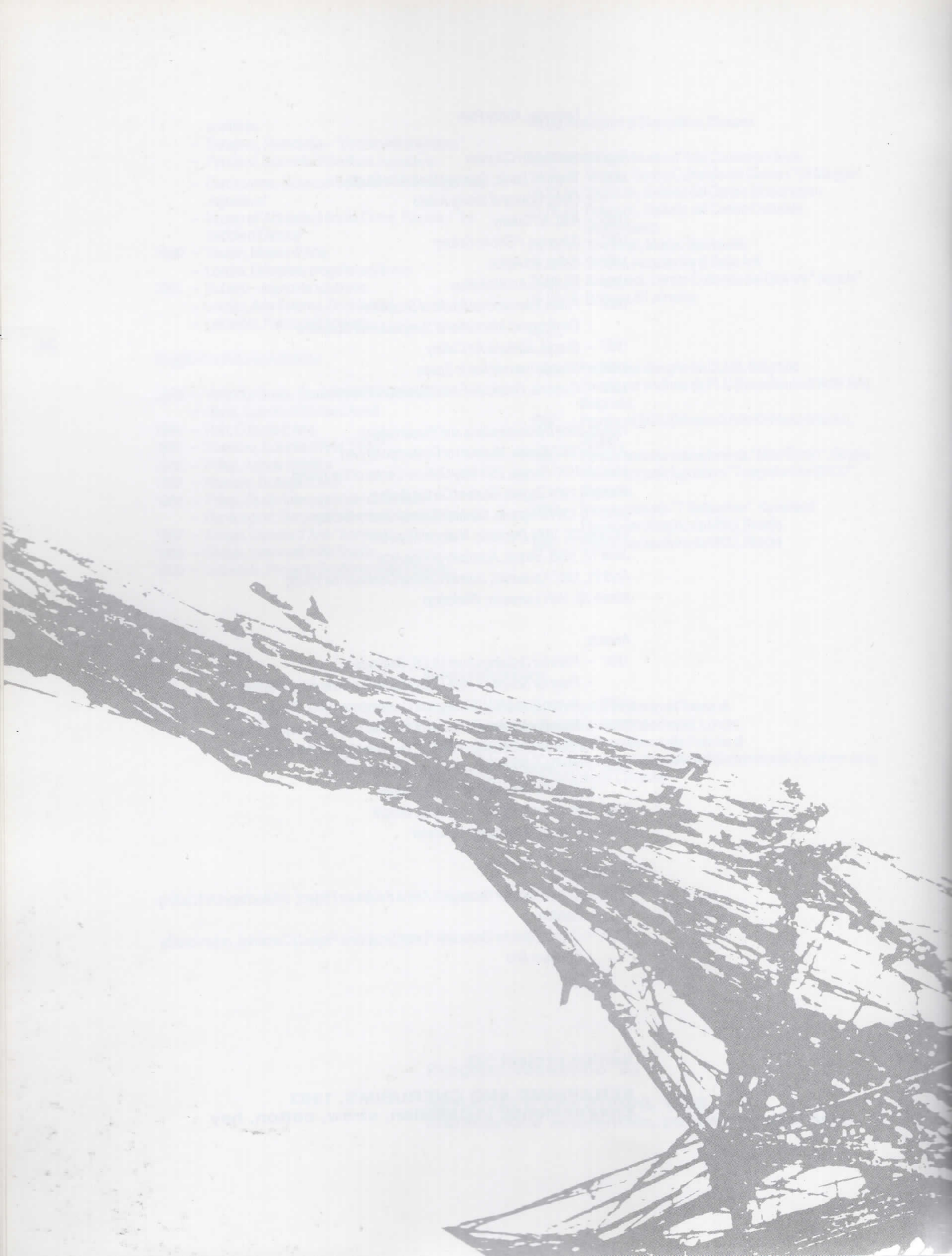
- 1981 – *Prize for Drawings from ULUS, Belgrade*
– *Prize for Sculpture from FLU (Academy of Fine Arts), Belgrade*
1982 – *Award from MSU (Museum of Contemporary Art), Skopje*
1983 – *Macedonian Annual Award of the Mlad borec magazine, Skopje*
– *“Seven Secretaries of SKOJ” Yugoslav Annual Award, Zagreb*
1986 – *7th September Annual Award, Kavadarci*
– *Prize for Drawing from MSU, Skopje*
1987 – *Prize for Sculpture from MSU, Skopje*
1990 – *Prize for Installation, Leicester*

Invited to enter:

- 1989 – *Competition for Broadgate Arena Sculpture Project, Whitechapel Art Gallery, London*
1990 – *Competition for Grizedale Forest Sculpture Project (Cumbria), organized by Northern Arts*

Venice project '93

SERAPHIMS AND CNERUBIMS, 1993
Environmental installation, straw, cotton, hay





Petre Nikolovski

Petre Nikoloski è un'artista che adopera un linguaggio aperto alle possibilità di un'approccio intermediale (intertestuale), dove l'applicazione di mezzi diversi non costituisce opposizione e superamento, bensì un'intrecciarsi di linguaggi, uno spostamento dei confini, un'estensione; Nikoloski usa materiali naturali (pietre, rami, zolle di terra, foglie, erba...) con i quali costruisce gli oggetti e le installazioni ambientali. Spesso, egli collega i materiali naturali con il linguaggio simulato del video e col carattere riproduttivo della fotografia. La rappresentazione nella quale fa uso del linguaggio del corpo è del resto un luogo d'incontro, il luogo dove si incrociano il non-artificiale e l'artificiale, il primordiale e il razionale. Introducendo nelle opere anche i fenomeni naturali, come la luce, l'ombra, il vento, la pioggia, la neve..., Nikoloski giunge sino a quei siti impossibili di valico dove il linguaggio appare infinitamente dilatarsi, aprirsi al libero gioco di incontri e distinzioni.

Nikoloski crea in diversi cicli. Così, negli anni Ottanta, egli creò le opere denominate come "Oggetti" e "Spazii", mentre alla fine degli Ottanta con maggior accento esplora il fenomeno delle installazioni ambientali di alcuni e in anticipo delineati progetti concettuali che si svolgono o dovrebbero svolgersi in un periodo di tempo più ampio (il progetto "Albero 89", il progetto "Spazio - Foresta magica 1989-1990"). Nikoloski si fa partecipe dei seriali e delle "progettività" assieme a Gligor Stefanov, affine a lui per la sensibilità, nel periodo del nono decennio. Ne divide anche le altre caratteristiche, oltretutto l'appartenenza e l'inclinazione globale alla traboccante sensibilità postmodernista:

1. La retorica vitalistica: processo di maturazione organica della matrice figurativa attraverso la costruzione successiva dei suoi elementi. Questa retorica sottolinea le pieghe sensitive, espressive del contesto individuale, come anche del contesto dell'ambiente. È un contesto questo delle attuali correnti figurative e, più ampiamente, culturali e civili, (il caos esistenziale, di mezzi, metalinguale), che si è accumulato sino alla fine di questo secolo, ma derivante anche dal sottoposto storico-artistico della tradizione locale, ossia da quella più



Petre Nikoloski is an artist who uses a form of expression open to the possibilities of a multimedia (intertextual) approach, in which the employment of different media does not result in opposing and competing languages, but rather in their intertwining to transcend and broaden limits... Nikoloski uses natural materials (stone, branches, earth, leaves, grass...) with which he builds objects and environmental installations. He often connects these natural materials with the simulated language of video art and the reproductive character of photography. The performance, in which he uses body talk, is also a place of encounter, a place where the non artificial and artificial, the primordial and rational intersect. With the inclusion of natural phenomena in his works such as light, darkness, wind, rain, snow..., Nikoloski approaches those impossible places of transition where language seems to be endlessly flexible, open to a free play of encounters and differences.

*Nikoloski creates in cycles. In the 1980s he created works entitled *Objectes and Spaces*, and towards the end of the 1980s he explored more deeply the phenomenon of environmental installations in specific and predefined conceptual projects which were developed or are to be developed over a longer period of time (*Tree 89* and *Spaces – Magic Forest 1989-1999* projects). In the 1980s, Nikoloski shared this “seriality” and “projectivity” with Gligor Stefanov, an artist close to him in sensibility. Besides a general affiliation with and commitment to an encompassing postmodernist sensibility, he also shares some other characteristics with this artist:*

1. Vitalistic rhetoric: a process of organic growth of the formative matrix through successive construction of its elements. This rhetoric emphasizes sensitive and expressive wrinkles in the individual context, and also in the context of the environment; that is, in the context of current artistic trends and, more broadly, in contemporary movements in culture and civilization. It engages with questions of existence, media and metalinguistics – in other words, with the accumulated chaos of the end of the century, but also with the historical and artistic models of local or global traditions.

2. Absence of semantic descriptiveness, both in the articulation of actual existent and cultural harmonies as referential paradigms and in the adoption of a definite attitude towards the cultural and historical traditional context.

ampiamente mondiale.

2. L'assenza di descrittività semantica: sia che si tratti di articolazioni di attuali sintonie esistenziali e culturali come paradigmi di riferimento, sia che si tratti di un'atteggiamento determinato verso il contesto culturale-storico-tradizionale.
3. La testimonianza mitologico-poetica-caratterizzata della tecnica del bricolage, il procedimento attraverso il quale si inizia il linguaggio del primario, del primordiale. Qui, tuttavia, non si tratta di una sola, fondamentalmente chiara, simbolicamente articolata retorica, cioè di un linguaggio di tropi, bensì di una retorica implicitamente suggerita attraverso le espressioni plasmate in forme rudimentali.

x x x

L'allontanamento dal modulo iconico modernistico delle opere, emblemizzato ma non esaurito nelle pratiche artistiche degli anni Sessanta e Settanta, per Petre Nikoloski diverrà una spinta per una diversa cognizione del linguaggio scultoreo. Tuttavia, anche l'informale con tutto ciò che definiva come "il porre la materia in evidenza" (Argan) ha avuto un significato essenziale su di lui. Queste due aree d'interesse sono presenti già nelle prime opere di Nikoloski, nel modo di come egli fa trasparire, inanzitutto, il linguaggio della materia. Il materiale usato è organico, effimero (tronco, rami). Da questo materiale, per mezzo di giunture ed allacciamenti (usa canapa e tela), crea costruzioni diafane, "reti", "gabbie", fasci di gesta e movimenti, linee. Non c'è un punto fisso, un centro d'appoggio. Non c'è nulla di duraturo come determinazione ontologica: le opere realizzate in questo materiale pare siano "sul punto" di svanire assieme ad esso. Seguono opere di grandi dimensioni. La scelta del materiale si allarga. Viene usato tutto ciò che si può prelevare dall'ambiente naturale: rami, zolle, foglie, erba, pietre... I punti di congiunzione e di connessione si moltiplicano. Si moltiplicano anche le vedute, gli accostamenti e le direzioni dei movimenti. Da uno spazio isolato di gesta e di segni, ora, Nikoloski passa ad uno spazio attivo dell'evento. Con ciò si allarga anche la ricettività dell'opera: invece di essere

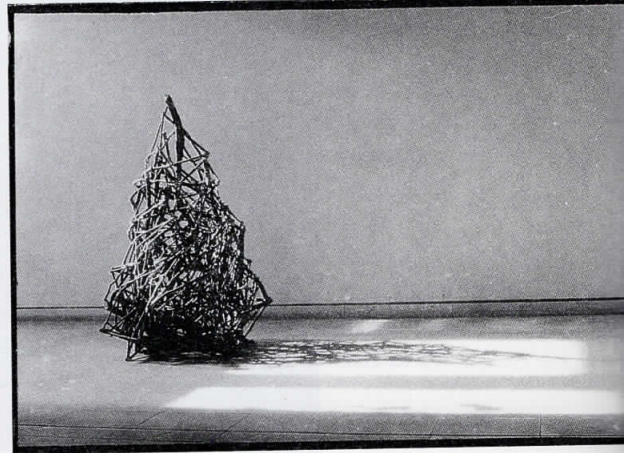


"Spazio vitale 1, XXXI 90", Grizedale Forest, 1990

Living Space 1, XXXI, '90, Grizedale Forest, Cumbria, 1990

Oggetto (Vento d'Autunno), 1987

Object (Autumn Wind), 1987



un'opera esistente "sui generis", essa, parallelamente, si rivive come procedimento, opera artistica e la sua abolizione. E questo è maggiormente visibile nella personale di Nikoloski al Museo di Arte Contemporanea di Skopje, nel 1989. A differenza di alcune opere portate già pronte per la mostra, le rimanenti opere furono fatte "in situ". Si trattava di opere monumentali, con accentuata componente spaziale. Accanto alla problematizzazione peculiare del loro stato ontologico come sculture (il carattere del materiale e del procedimento costruttivo contengono la loro durevolezza relativa e la loro abolizione), in esse, tuttavia, governa il principio della portata di costruzione e di composizione, come pure la specifica plasticità la quale, a parte l'estrema singolarità e la non-artificialità del materiale, risulta nelle classiche oggetti-sculture.

A differenza di questo tipo di opere, all'inizio degli anni Novanta, l'artista opta per le installazioni plurimediali e ambientali, anche se simili mezzi aveva già usato nel periodo antecedente. Nikoloski usa i progetti video e le

3. *Emphasis on mythical and poetic expression, characteristic of the technique of bricolage, the procedure through which a statement of the primordial is initiated. Yet there is no generally clear and symbolically articulated rhetoric in the sense of a language of tropes; instead it is implicitly suggested through the objects' expressions, which take a rudimentary form.*

* * *

In moving away from the modernist iconic mode of art, symbolized but not exhausted by the art practice of the 1960s and 1970s, Petre Nikoloski finds a stimulus for a different stance towards the language of sculpture. Informel, in the sense of the "bringing of matter to light" (Argan), was also very important to him. These two spheres of interest are apparent even in Nikoloski's first works in the way in which, above all, the speech of matter is suggested. The material he uses is organic and ephemeral (wood, branches), and from it, by means of links and fastenings (he uses rope, canvas), he creates transparent structures, nets, "cages", sheaves of gestures, movements and lines. There is no fixed point nor any limits to veiwing. There is no fixet basis or focus. There is no permanence as an ontological feature: the works executed in this material seem to be "ready" to disappear along with it.

Works with huge dimensions followed. There is a wider selection of materials. Everything that can be taken from the natural environment is used – branches, leaves, grass, stone – and the points of connection and fastening multiply, as do perspectives, approaches and directions of movement. From an isolated space of gestures and signs, Nikoloski now moves into an operative space of happening. The reception of the work is thus broadened: instead of existing sui generis, it is simultaneously experienced as a process, a work of art and its termination. This could be best seen in Nikoloski's one-man exhibition in the Museum of Contemporary Art, Skopje, in 1989. Aside from a few completed works brought to the



"Entrata 1, XXXII 91"

Enter in 1, XXXII, '91, Cambridge, 1991



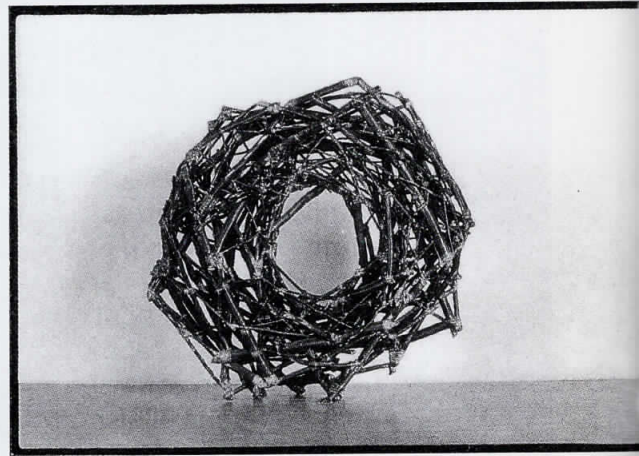
**"Oggetto 2, XXXII 92" (Vento d'Autunno),
Harlow Carr Botanical Gardens, Harrogate, 1991**

**Object 2, XXXII, '91 (Autumn Wind),
Harlow Carr Botanical Gardens, Harrogate, 1991**

Oggetto III, 1988

Object III, 1988

46



rappresentazioni sin dal 1984, anche se il loro uso venne inteso più come una messa in scena di un evento concreto che una parte dell'evento stesso.

Se negli Ottanta Nikoloski suggeriva l'ambiente come il contesto dell'opera, nei Novanta l'ambiente naturale assorbe le sue opere, ora già chiare installazioni ambientali. Le creazioni degli Ottanta sono opere, sculture, nella cui "chiusura" si articola un'unica idea, un'attività, un'energia, mentre le installazioni nello spazio degli anni Novanta sono "aperte", sono ambienti ed eventi spazianti dove ha luogo l'animazione sinergica del linguaggio non-artificiale della natura ed il discorso della retorica organicistica dell'artista – una sensibilità essenzialmente post-modernistica. I termini condizionati "apertura" e "chiusura" tendono a portarci globalmente verso due accessi: l'accesso alla plasmazione

exhibition, all other works were made in situ. They were monumental works with an emphasized spatial component. Apart from the posing of the question of their ontological status as sculptures (their relative duration and termination was dictated by the character of the material and building procedure), the predominant principle is that of constructive support and composition, and there is also a characteristic plastic quality, which, in spite of the uniqueness and non-artificiality of the material, results in classical object-sculptures.

In the early 1990s, in contrast to this kind of work, he opted for more media-driven and environmental installations. He had, however, used similar media in the preceding period, employing video projects and performance as early as 1984, although their application was seen as the staging of a certain event rather than as part of the event itself.

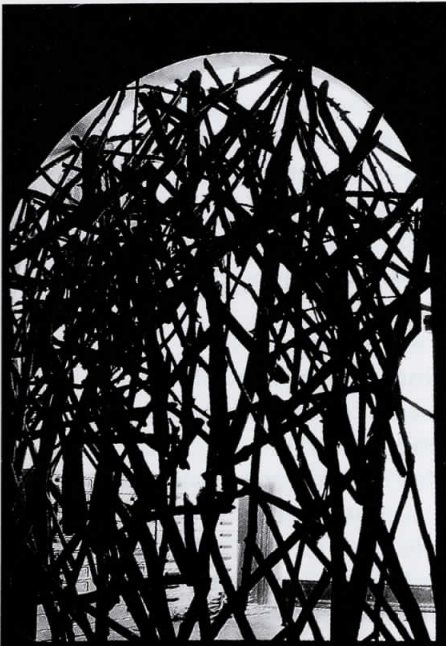
While in the 1980s Nikoloski conceived of the environment as a context of his works, in the 1990s the natural environment absorbs his creations, now environmental installations. Whereas his 1980s works were sculptures in whose "closedness" a thought, an activity or energy was articulated, the installations of 1990s are "open", space-dominated environments and events in which a synergetic animation is achieved of the non-artificial language of nature and the discourse of the artist's organicistic rhetoric – an essentially postmodernist sensibility. The conditional terms "closed" and "open" generally imply two approaches: an approach of plastic moulding and an approach of dispersion, spillover or dissociation. The works realized within the framework of this second approach are works representing a kind of ontological absence of sculpture as an artistic discipline. This ontological absence of the basic plastic form implies nothing other than emptiness, an empty place, a place of pure discernment around which hover differentiated elements of the built and unbuilt, of the cultural and natural. This empty place, this crossroads of differentiations is what makes possible the

Oggetto V, 1989
Object V, 1989



Oggetto V, 1989

Object V, 1989



plastica e l'accesso alla dispersione, all'espansione, al deperimento. Le opere create nel quadro di questo secondo accesso sono quelle che presentano una peculiare assenza ontologica della scultura come disciplina figurativa.

Quest'assenza ontologica della forma plastica di base non significa nient'altro che un vuoto, un luogo vacuo, un punto di chiara distinzione attorno al quale sono sospesi gli elementi differenzializzati del costruito e del non-costruito, del culturale e del naturale. Questo luogo vacuo, quest'incrocio di differenziazioni è ciò che dà la possibilità di un più ampio campo per la scultura nello spirito del paradigma post-moderno. (Rosalind E. Krauss)

Allo stesso tempo, questo ampliamento del campo di articolazione figurativa come determinante fenomenologico di tale attività artistica, logicamente richiede un'ambientazione dei propri procedimenti ed elementi che, in altri tempi, portano, di conseguenza, verso un determinato radicamento spaziale, ma anche spirituale: un radicamento nell'ambiente dove si esegue l'installazione che è essenziale per l'ispirazione e da cui si estraggono i materiali autentici e le energie nascoste. La scultura, ora, non è più articolata modernisticamente nel suo sradicamento nomade e universale (R. Krauss), ma ogni opera singola, ogni creazione rappresenta un'indispensabile, specifico "genius loci" come premessa meta-linguale. Con ciò in queste opere scintilla una sensibilità vitalistica, dionisiaca, che nella sua lotta con il materiale applica il modello del tattile, del corrapporto captico. Nikoloski non solo non coltiva la materia con la quale plasma, ma la spoglia anche della forma che costruisce, del principio stesso di costruzione. Si pensa a quel modello specifico di costruzione che è direttamente tattile, corporeo e percepibile nella comunicazione artistica. Nelle prossime vicinanze si percepisce la gestualità e l'energia corporea che l'autore consuma come in un'atto iniziatorio e mistico della creazione.

Partendo dalla natura come totalità, attraverso le note autenticità dell'ambiente locale e dei materiali non-artificiali, le produzioni si completano con un linguaggio sofisticato nel

extended field of sculpture in the spirit of the postmodernist paradigm (Rosalind E. Krauss).

At the same time, this extension of the field of artistic articulation as a phenomenological characteristic of this kind of artistic practice logically requires the environmentalization of its procedures and elements which, in turn, consistently demands a certain spatial and also spiritual rootedness. This rootedness of the installation in the environment is essential, providing both inspiration and a source for authentic materials and hidden energy. Today, sculpture is not modernistically articulated in its nomadic and universalist uprootedness (R. Krauss), but when each work, each achievement, presupposes an indispensable and proper genius loci as a metalinguistic model. Simultaneously, in these works shines a vitalistic, Dionysian sensibility, which in a struggle with the material exercises the model of tactile correlation.

In Nikoloski's case, the matter with which he builds is not only undomesticated, but the very object he builds remains entirely bare, as does the very principle of building. It is that unique model of building which may be felt immediately, bodily, in artistic communication. The corporeal gestures and energy which the artist has spent in the concrete acts and mystery of creation may be intimately felt.

Starting from nature as a totality, through the acknowledged authenticity of the local environment and non-artificial materials, the works are rendered in a sophisticated language in which certain deep, symbolic syntagms and key characteristics are animated: circle – circular, fullness; object – home, dwelling, warm sanctuary, mystical womb, embryonic state. We are dealing with an organicistic rhetoric whose figures originate from the recognizable mythical-poetic symbolic register.

In the interpretation of art phenomena, modernism is mainly associated with the register of the symbolic as its basic paradigmatic characteristic, and postmodernism with the allegori-



**Installazione, Back Crypt, St. George's Church,
Bloomsbury, London, 1992**

Installation, The Back Crypt, St. George's Church,
Bloomsbury, London, 1992



"Oggetto XXXIII 92", Hatfield University, 1992

Object XXXIII, '92, Hatfield University, 1992

quale si animano certi approfonditi-simbolici sintagmi, indirizzi cruciali delle opere: cerchio – circuito, colmezza; oggetto – casa, casamento, caldo rifugio, grembo mistico, stato embrionale. È evidente qui la retorica organicista le cui figure sono originarie dal registro simbolico mitico-poetico riconoscibile.

Nelle interpretazioni dei fenomeni artistici, il modernismo, principalmente, si collega al registro del simbolico, mentre il post-modernismo all'allegorico, come caratteristica fondamentale paradigmatica. Se le opere di Nikoloski da un lato si ricollegano al registro simbolico e, dall'altro, si prepone la sua inerente sensibilità post-modernistica, c'è da chiedersi se, forse, non fossimo caduti in una fondamentale contraddizione. Non c'è, tuttavia, niente di contraddittorio, perchè la retorica di Nikoloski non ha pretese esclusionistiche per l'entità dei linguaggi e delle realtà nella metamorfosi copernicana del mondo (Peter Sloterdijk). Qui il registro dei simboli è chiaro e inconfondibilmente situato e deriva dall'esteso campo spirituale dell'entropia post-modernista. Del resto, nemmeno un momento viene abbandonato il carattere funzionale di questa retorica mitologico-poetica. In effetti, tutto ciò appare evidente nelle seguenti opere:

1. Oggetto "Albero 89", Pancevo. Nato come "reazione all'atto compiuto – qualcuno aveva tagliato l'albero – ho eseguito il procedimento di ricostruzione sopra le radici dell'albero tagliato" (P. Nikoloski). Stando a ciò che dice Nikoloski, il progetto "Albero" non è ancora compiuto. Durante un periodo di tempo più lungo, l'albero dovrà subire dei cambiamenti: "accorciature, aggiunte, installazioni di foto e video installazioni, ed alla fine lo taglierò e concluderò così il processo ciclico del ritorno alla Madre-Terra".
2. Living Space XXXI-1-90", Grizedale Forest, Inghilterra "L'opera non può essere vissuta solo da un lato. È necessario girarle attorno, entrare nel suo grembo – un corridoio dilatato, largo 60 cm. e lungo 5-6 metri. Alla fine c'è un'estremità semicircolare, simile a un pozzo dove, guardando verso l'alto, c'è solo il cielo. Nel centro si trova una colonna-ara dove assieme a Zena Bast ho eseguito la "performance"

cal. If Nikoloski's creative output is associated with the register of the symbolic, while we simultaneously suppose that it has an inherent postmodernist sensibility, do we not fall into an essential contradiction? No, there is no inconsistency, for Nikoloski's rhetoric does not entertain exclusivist aspirations towards an identity of language and reality in Copernican transformation of the world (Peter Sloterdijk). The symbolic register here is clearly and indubitably located in and derives from the extended field of postmodernist entropy. At the same time, the fictional character of this mythical-poetic rhetoric is not abandoned even for a moment.

In fact, this can be seen clearly in the following works:

1. *Tree 89 object, Pančevo*

It was created as a "reaction to a performed act – someone has cut a tree, and I carried out the opposite process – I built it above the root of that cut tree" (P. Nikoloski). According to Nikoloski, the Tree project has still not been completed. Over a longer period, the tree is to undergo certain changes: "pruning, grafting, the addition of photographic and video installations, and at the end will cut it and complete the cyclic process of going back to Mother Earth".

2. *Living Space 1, XXXI, '90, Grizedale Forest, Cumbria, England*

"It is impossible to experience the work from one side only. It is necessary to walk around it and enter the womb-like elongated corridor 60 cm wide and 5 to 6 m long. At the end there is a semicircular ending – as in a well, when you look upwards you see only the sky. In the middle there is a column – an altar on which, together with Zena Bast, I carried out the Immurement performance. A ritual-pagan character, putting a sacrifice inside the eternal structures – bridge, fortress, etc. Also the contrasting qualities of the material: hard-soft, warm-cold, positive-negative" (P. Nikoloski).

Immuramento. Di carattere rituale-pagano, l'immolazione di una vittima nelle costruzioni durature: ponti, fortezze ecc. Anche la ricchezza nei contrasti del materiale: rigido-soffice, caldo-freddo, positivo-negativo" (P. Nikoloski).

3. "Oggetto I – XXXIII 92"

„In collaborazione con Liz Hale, in occasione della mostra a Back Crypt, St. George's Church, Bloomsbury, Londra, con il materiale raccolto sulle spiagge del Mare del Nord durante il periodo novembre-febbraio 1992, nel cortile del suo allevamento nelle vicinanze di Kambridge, ho costruito l'Oggetto I-XXXIII 92", denominato "Masso" (Stone) (P. Nikoloski).

Durante questo periodo Nikoloski mette giù anche delle note, una specie di annotazioni frammentarie, impressioni tronche dalle sue lunghe passeggiate. Come se ci facesse un discorso senza poter nascondere che dentro di lui esiste una sua propria differenza. Egli non vuole che le cose si facciano chiare, non vuole che la narrazione riempi l'opera, perciò parla un linguaggio frammentario, un linguaggio di collegamenti, di tagli e di differenze.

Liljana Nedelkovska-Dimitrovska
conservatore

Museo di Arte Contemporanea di Skopje

3. Object 1, XXXIII, '92

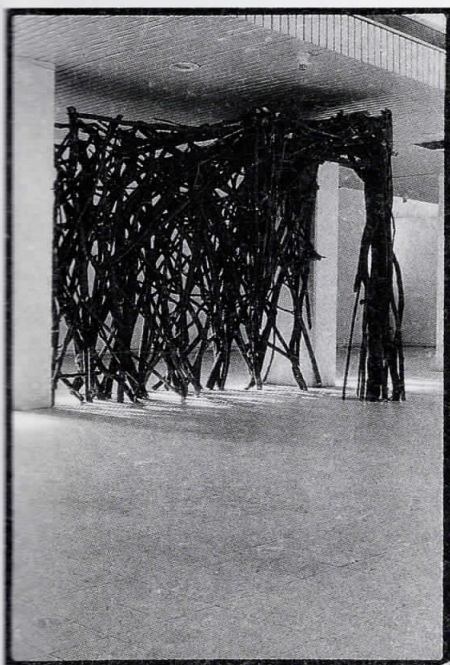
"In cooperation with Liz Hale, on the occasion of the exhibition in Back Crypt, St. George's Church, Bloomsbury, London, we built the Object 1, XXXIII, '92 Stone in her farmyard near Cambridge with material collected on the coast of the North Sea in the period November 1991 – February 1992" (P. Nikoloski).

In this period, Nikoloski makes notes, a kind of documentary of fragmentary, interrupted impressions from his long walks. The language we hear no longer seems to hide that it is full of contradictions. It does not want to make things clear, it does not want narration to fill the work, hence it is a fragmentary language, a language of associations, sections and differences.

Liljana Nedelkovska-Dimitrovska

Curator

Museum of Contemporary Art, Skopje



Oggetto IV, 1989

Object IV, 1989

Nato a Prilep, Repubblica Macedonia, nel 1959.
 Laureato alla Facoltà d'Arte Applicata e Scultura di Belgrado nel 1984.
 Studi post-laurea all'Accademia di Belle Arti e Scultura di Belgrado (1989).
 (Magistratura in Belle Arti)

Dal 1989 vive in Inghilterra.

Indirizzo:

c/o 7Seasalter House, Gosling Way, London SW9 6LY

Mostre personali, progetti-video, installazioni fotografiche e progetti ambientali:

- 1982 – M. Zvornik, Soggiorno d'Artista (scultura "Tronco")
- 1984 – Belgrado, Galleria "Città dello studente" (personale e progetto-video: "Attraverso lo spazio ed il tempo". Esecuzione di Catalin Ladic)
- 1984 – M. Zvornik, Soggiorno d'Artista (scultura "R. LEFKATA 12")
- 1985 – Skopje, Galleria "25 Maggio" (personale)
- 1987 – Zagabria, Galleria "Centro studentesco" (personale)
 - Belgrado, Clinica Psichiatrica VMA; Via Knez Mihajlova; Lungofiume sul Danubio; collaborazione con Mihajlo Ristic. Progetti-video "DOCUMENTI XXVIII", "DOCUMENTI XXVIII – RITRATTO"
- 1989 – Belgrado, Galleria "FLU" (personale in occasione della magistratura)
 - Skopje, Museo di Arte Contemporanea (personale e progetto-video: installazione "Spazio XXX 89"; esecuzione e voce di Catalin Ladic)
 - Pancevo, Galleria "Olga Petrov" (Oggetto nei Giardini "Albero 89")
- 1990 – Cumbria, Foresta di Grizedale ("Spazio vivente I, XXI 90", Esecuzione fotografica con Zena Bast)

Born 1959 in Prilep, Republic of Macedonia. Graduated from the Faculty of Applied Art, Belgrade, 1984. M.A. Fine Arts, Faculty of Fine Arts, Belgrade, 1989.
Resident in England since 1989.

Address:

M.A. – Fine Arts (Sculpture)
c/o 7 Seasalter House, Gosling Way, London SW9 6LY

One-Man Exhibitions, Video Projects, Photo Installations and Environmental Projects

- 1982 – M Zvornik, Artist in Residence (sculpture TRUNK)
- 1984 – Belgrade, Studentski Grad Gallery (one-man exhibition and video project THROUGH SPACE AND TIME, performed by Katalin Ladik)
 - M Zvornik, Artist in Residence (sculpture R LEFKATA 12)
- 1985 – Skopje, 25th May Gallery (one-man exhibition)
- 1987 – Zagreb, Student Centre Gallery (one-man exhibition)
 - Belgrade, VMA Psychiatric Clinic; Knez Mihailova Street; Danube Quay; in cooperation with Mihailo Ristić. Video projects DOCUMENTI XXVIII, DOCUMENTI XXVIII-PORTRET
- 1989 – Belgrade, FLU Gallery (one-man exhibition – M.A. project)
 - Skopje, Museum of Contemporary Art (one-man exhibition and video project – installation "Space XXX 89"). Performance and vocal by Katalin Ladik
 - Pančevo, Olga Petrov Gallery (Object in the Park TREE 89)
- 1990 – Cumbria, Grizedale Forest (LIVING SPACE 1, XXXI, '90. Photo performance with Zena Bast)
- 1991 – Harrogate, Harlow Carr Botanical Gardens (OBJECT 2, XXXII, '91)
 - Leeds, Workspace, Leeds Art Space Society (Installation OBJECT 3, XXXII, '91)
 - London, Ecology Centre (Object/Installation TREE)
- 1993 – Scotland, video project in cooperation with SATV
 - Leeds, Installations at Leeds City Art Gallery, autumn 1993
 - Venice, 45th Biennale – Representative of Macedonia (with Gligor Stefanov)

- 1991 – Harrogate, Giardini Botanici di Harlow Carr ("OGGETTO 2, XXXII 91")
 – Leeds, Bottega d'Arte, Società Leeds Art Space (Installazione "OGGETTO 3, XXXII 91")
- 1992 – Londra, Chiesa di S. Giorgio a Bloomsbury, Cripta-retro (Oggetti e installazioni)
 – Londra, Centro Ecologico (Oggetto/ Installazione "ALBERO")
- 1993 – Scozia, Progetto-video in collaborazione con SATV
 – Leeds, Galleria Civica d'Arte – Installazioni (Autunno c.a.)
 – 45. Biennale di Venezia – Rappresentante della Repubblica Macedonia (accanto a G. Stefanov)

Mostre collettive selezionate:

- 1985 – Zagabria, Galleria d'Arte Contemporanea – Sei Artisti Macedoni: "Dal Miracolo del Prato alla Gioia di Vivere"
- 1986 – Skopje, Museo di Arte Contemporanea; Belgrado, Museo d'Arte Contemporanea – Sei Artisti Macedoni: "Dal Miracolo del Prato alla Gioia di Vivere"
 – Skopje, Museo della Macedonia – "Gli Anni 80 nell'Arte Contemporanea Macedone"
 – Skopje, Museo di Arte Contemporanea – Azioni ed Interventi 1973-1985 (ospite di Semov e Fidanovski)
 – Kassel, Ospite dell'esecuzione "KUGLA GLUMISTE"

- 1988 – Belgrado, Galleria "Cvijeta Zuzorich" – Forma 88
 – Zagabria, Galleria Karas – Salone dei Giovani
 – Belgrado, Galleria "Cvijeta Zuzorich" – Salone d'Ottobre
 – Skopje, Galleria "25 Maggio" – Disegno. Oggetto – Disegno.
 – Zagabria, Galleria Karas – Quintetto
- 1989 – Pancevo, Galleria "Olga Petrov" – 5. Mostra degli Scultori Jugoslavi
 – Rijeka, Galleria Moderna – 15. Biennale di Giovani Artisti
 – Sarajevo, Skenderija – Documenti Jugoslavi
- 1991 – Cambridge, Cherry Hinton Hall Park – Scultura nel Parco
- 1992 – Hatfield University, Mostra Collettiva Internazionale

Premi

- 1985 – Premio "Mlad Borec", Skopje
 1987 – Premio del Museo di Arte Contemporanea, Skopje
 1988 – Premio "Dubravko Gijvan" per Arti Visuali, Zagabria
 1990 – Cumbria, Vincitore del Concorso per il progetto scultoreo alla Foresta di Grizedale, organizzato e fondato dalle Arti Settentrionali (Northern Arts)
 1993 – New York, Riconoscimento da parte della Fondazione Pollock-Krasner

SPAZII, Installazione video

Produzione: SATV-Scozia con Mirko Popovic e Robert Jankulovski – Repubblica Macedonia

Progetto veneziano '93

1. **MURO PAESAGGIO, 1993**
Installazione ambientale (parte del progetto FORESTA MAGICA 1989 – 1999); rami, pietre, erba (marina), conchiglie, ecc., 5 x 3,5 x 7 m.
2. **SPAZII 2, XXXIV '93**
Scozia, Macedonia, Venezia – Installazione video, 6 x 2,5 x 2,5 m.

Selected Group Exhibitions

- 1985 – Zagreb, Gallery of Contemporary Art, "Six Macedonian Artists – From the Miraculousness of the Meadow to the Joy of Living"
- 1986 – Skopje, Museum of Contemporary Art; Belgrade, Museum of Contemporary Art – "Six Macedonian Artists – From the Miraculousness of the Meadow to the Joy of Living"
- Skopje, Museum of Macedonia, the Eighties in Macedonian Art
 - Skopje, Museum of Contemporary Art, Actions and Interventions 1973-1985 (Guest of Šemov and Fidanovski)
 - Kassel, Guest in the performance KUGLA GLUMIŠTE
- 1988 – Belgrade, Cvijeta Zuzorić Gallery, Forma 88
- Zagreb, Karas Gallery, Salon of the Young
 - Skopje, 25th May Gallery, Drawing, Drawing-Object
 - Zagreb, Karas Gallery, Quintetto
- 1989 – Pančevo, Olga Petrov Gallery, 5th Exhibition of Yugoslav Sculptors
- Rijeka, Modern Gallery, 15th Young Artists' Biennial
 - Sarajevo, Skenderija, Yugoslav Documenta
- 1991 – Cambridge, Cherry Hinton Hall Park, Sculpture in the Park
- 1992 – Hatfield University, International Group Exhibition

Awards

- 1985 – Skopje, Mlad Borec Award
- 1987 – Skopje, Award of the Museum of Contemporary Art
- 1988 – Zagreb, Dubravko Gjivan Award for Visual Art
- 1990 – Cumbria, Competition Winner for Grizedale Forest Sculpture Project, organized and funded by Northern Arts
- 1993 – New York, Pollock-Krasner Foundation, Grant

SPACES, Video Installation

Production: SATV–Scotland and Miro Popovic and Robert Jankulovski – Republic of Macedonia

Venice project '93

- 1. WALL LANDSCAPE, 1993**
Environmental installation (part of the project MAGIC FOREST 1989 – 1999), branches, stones, (sea)grass, seashells, etc., 5 x 3,5 x 7 m.
- 2. SPACES 2, XXXIV '93**
Scotland, Macedonia, Venice – Video installation, 6 x 2,5 x 2,5 m.

The exhibition of Macedonian artists was helped by:

La mostra degli artisti macedoni è stata sostenuta da:

**HERTZ MACEDONIA
PALER MACEDONIA
SETKOM TRADE – SKOPJE**



