

ТОМЕ АЦИЕВСКИ

*"Големиот чекор назад", 1996/97*

ТОМЕ ADJIEVSKI

*"the big step backwards", 1996/97*

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ, СКОПЈЕ  
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, SKOPJE, REPUBLIC OF MACEDONIA

29.V - 30.VI 1997

An artist is not an isolated system.  
In order to survive he has to continuously  
interact with the world around him...  
Theoretically there are no limits to his involvement.

*Hans Haacke*

So what does it mean, to be an artist  
in the posthistorical period? How do we continue?

*Arthur Danto*

Расправите за центрите на доминација и дисперзијата/ разградбата, нè доведуваат, нас и нашето време, во промискуитетна состојба. Го чувствуваме дејствувањето на "формулата на глобална деструкција". Се изедначуваат спротивностите од типот лажно - вистинско, природно - вештачко, внатрешно - надворешно, суштествено - миновно, површно - длабинско... Хиперпродукцијата, техничко - технолошкиот забрзан чекор, електрично - електронските механизми ја менуваат реалноста во симулација. Во времето на "пост-оргијската свест или во времето без страсти", како што забележува Жан Бодријар, владее лудило на стереотипите, пустошењето на биосферата, клонирањето опстојува симултано на неконтролираното множење на клетките. Природата исчезнува пред очите на резигнираната единка, ослободена од желбата да се бори. Минатото не памети ваков интензитет на теориски расправи за загроеноста на животот на планетата од целосен колапс. Прашањата за дефинирање на човечкиот идентитет им отстапуваат место на алармантните повци за спасување на светот од претстојната катастрофа. Во уметноста етичкиот аспект го изместува естетскиот. Уште Шопенхауер, за разлика од неговите претходници, сметаше дека светот како *ноумен* (нешто по себе), може со волјата да се менува. "Како да продолжиме?", се прашува Артур Данто "Треба само јасно да ги кажеме кои се нашите цели", се надворзува на тоа полскиот интелектуалец Станислав Лем. Теоретичарката Сузи Габлик смета дека "не може повеќе да го игнорираме нашето лично чувство во свој процес", дека треба да се направи "промена во генералното социјално однесување кон нов прагматичен идеализам и поинтегрален вредносен систем".

Каква слика може да се проектира врз површината на уметноста ако се имаат предвид овие случувања на глобален план? Постисториското време, носејќи ја на грб хипотеката на деконструкцијата, ги промовираше во најдуховната сфера на човечкото реализирање - уметноста - скептицизмот во значењата, моделите, каноните и критериумите, вклучително и поимот за прогресот. Тоа ја врати во употреба занованоста на мислата и делото врз националните културни парадигми, ја воведо синтагмата *more is more* и објави дека, сè е дозволено. Ламентаци-

ите за чистотата на стилот завршија во плетора на јазици, во ослободување од предрасудите специфични за модернизмот. Синтетички соопштено, расположението во постмодернистичката естетика (која се движи кон заокружување на своето дведесетиско постоење), има два аспекти. Според С. Габлик, едниот - де-конструктивниот - се засолнува зад идејата за неможност од промени, а другиот - ре-конструктивниот - за неизбежност од промени, со помош на меѓуовразноста, социјалната одговорност, еколошката свест и заложбата чуденоста да ѝ се врати на уметноста<sup>2</sup>. На овој начин, за разлика од субјективизмот на осумдесеттите, нашата деценија е во потрага по нови етички и духовни упоришта, нови интерактивни модели на однесување, и не може да се откаже, како што забележува Стефан Шмид Вулфен од "утопијата на некоја подобра уметност, некоја подобра околина, дури и на некое подобро општество". И денес не можеме да се ослободиме од дилемите дали уметникот/ уметноста можат сами да го променат постоечкиот свет? Одговорот би требало да биде негативен но, веројатно е дека тие можат да влијаат, на свој начин, врз подобрувањето, како партнери во еден општоприфатен проект.

\*\*\*

Во деветтата деценија на овој милениум, македонската ликовна уметност не ја познавае динамиката и масовноста за светскиот постмодернистички дискурс. Може да се рече дека постоеја одделни лични поетски блиски до штимунгот на овие ликовни трендови во другите земји или срамежливи обиди за интертекстуализација, осамени посегнања по културните места на модернистичките правила.

Најјасно артикулираната постмодернистичка изразност во македонската ликовна уметност му ја должиме на уметникот Томе Ациевски. Во средината на осумдесеттите, неговиот амбиентален проект *Трчање по Запад*, проследен со бурни реакции на тогашната ликовна сцена, го објави бескомпромисното однесување на една друга генерација. "Случајот" се заврши со "повлекувањето" на авторот во неговата примарна вокација - скулптурата (концентрирана, глатка, врз самата форма), поставувана одделно или во амбиентални решенија, блиски на инсталацијата. Означеностите од различен карактер (архетипови, симболи, метафори) претпазливо ја соопштуваа скриената содржина на делата (*Исправена скулптура* - 1987, *Варијации на тема архитектура* - 1989, *Просторна скулптура* - 1989). Циклусите *Места* и *Обредни предмети* од 1993 (претставени на самостојната изложба во МСУ, Скопје), ги зачуваа познатите конотации, но се концентрираа врз решавањето на просторот како главен одредувач на односите меѓу скулптурските сегменти. Резимето на неговото десетгодишно дејствување упатува на компактни облици, моделирани согласно правилата на скулпторската постапка, поттикнати од светот на архетиповите или биолошкиот ритам на природата. Овие особености во авторовиот јазик, како единица мерка за разликување, заедно со елементите на повторување на, главно, вертикално конципираните форми и внесувањето на нара-

тивната компонента, ги градат константите на неговата ликовна реторика.

Најновиот проект на Ациевски *Големiot чекор назад* (1996/97), составен од скулптури и фотографии, метафорички ја соопштува свеста за неможното одржување на "технолошкото сценарио за второто создавање насочено кон тотална декомпозиција на првото создавање"<sup>3</sup>. Генезата на концептот почнува за време на авторовиот студиски престој во САД, во 1996 година. Сите изложени фотографии се снимани на еден приватен имот во Џураси, Калифорнија. Обично, реакциите на луѓето во блиските среќи со САД се сведуваат на одушевување од семејниот прогрес на оваа земја, од мамутските димензии на нејзините градови и најповеќе од фасцинантната динамика и енергија на мегалополите. Очигледно е дека Ациевски во среќбата со Америка, се посомневал во напредокот како исчекор кон подобра перспектива. "Соочен со хаотичната цивилизација, почувствуваа потреба за зачувување на човечката психа. Како место за остварување на оваа желба ја одбра природата"<sup>4</sup>. *Големiot чекор назад* е всушност изразена волја за враќање во просторот на негибантата природа од предевербалниот период. Колку и да има романтичарски означености во оваа одлука, колку и да укажува таа на "утопијата на некоја подобра околина" (Вулфен), две нешта укажуваат на нивната неодржливост. Заложбата да се зачува психата (човечкото, природното) е со други зборови искажана свест за неподносливата агресија врз екосферата и настојување да се заштити автономниот интегритет на животниот простор. Значи, рационалното и етичкото се ставени во функција на естетското, што има малку допирирни точки со романтичарските, барбизонските или модернистичките кодови. Напротив, вакиот став е во контекстот на реагирањето на уметникот од споменатата ре-конструктивната група (С.Габлик), карактеристичен за деведесеттите години. Вториот аргумент во прилог на доследноста на постмодернизмот е колажната постапка на Ациевски во презентирањето на проектот: паралелно поставување на фотографии (претстави на изворната природа) на ортодоксно изработените, споменично конотирани скулптури во кои се читаат парадигмите од египетската, анадолијската односно прекуокеанската пластична традиција.

Може да, стане збор за спојување на art-like art и life-like art, поделба што соовремено ја предложи уметникот Алан Карпов (Allan Karlow). Специфичноста на оваа синтеза е најрелевантното место во ликовниот говор на Ациевски: вклучување во егзистенцијалниот и онтолошкиот карактер на релацијата човек - природа, мислејќи постојано и едновременно на феноменолошката страна на делото. Овој, во основа холистички принцип на обединување на сите советови (хоминалниот, вегеталниот, анималниот и минералниот), поддржан од редица теоретичари (Мирча Елијаде, Марио Перниола, Артур Данто, Мајкл Леви, Сузи Габлик), иако веќе ни е познат (во други ликовни форми) од индивидуалните поетски на македонските уметници Симон Шемов, Анета Светиева, Петре Колоски, Ибрахим Беди, и др., сепак тој во конкретниот проект на Ациевски упатува на поексплицитно искажан ангажман, како редок пример во поновата македонска ликовна практика.

Обединувањето на фотографијата и скулптурата во *Големiot чекор назад* открива и серија други дијалози: меѓу поимот херојско (монументалниот аспект на скулптурите) и поимот антихеројско (спокојната линија на хоризонтот, брановите во океанот, потокот, тревата, дрвјата, силуетите на коњите); меѓу техничката перфекција на скулптурата и стереотипите на аматерските фотографии; меѓу тривијалното (лепешките) и возвишената симболика на митското обојување на мацката (*Јас сум скулптор*); меѓу непретенициозноста на панорамите (*Хоризонти*) и метафоричната аура на моделираната глава обложена однатре со кадифе (*Бажка во саркофаг*). Тенденцијата за спојување на различностите не е спроведувана само во однос на двата медиума. Таа постои и во полето на самата фотографија (аналитички снимани секвенци од пејзажот, повторно составени во синтетизирана единственост на делото). Во делот од проектот насловен како *Поток и една футуристичка страница* е направен спој на природното (водата) и цивилизираното (бродче од хартија, всушност футуристичка поезија од романскиот поет Гелу Наум од 1942 година). Во *Материјалот за пирамида*, старите зимзелени секови, снимани од жабја перспектива, се набљудувани со око заразено од уметноста на големите култури. Натомошната анализа на допирите меѓу културното и природното нè води во поновата историја на уметноста. Во триптихот *Траги* структурата на претставата е организирана во мрежа блиска на привидно различните слики што се емитуваат од екраните на мониторите во инсталациите на Нам Џун Пајк или на тавелите со крави на Енди Ворхол. Дури и трагите од копилата на стоката и резултатите од нивните непрекинато пасење по ливадите, сугерираат енформелски решенија од типот на Фотрисе, наместо природни остатоци од животни. Графизмот на тревите ја нуди лирската варијанта на природата како паралелен творец на човекот. Испрекинатот хоризонт на конфигурацијата на калифорнискиот предел (сниман во движење) и континуираната линија на океанот (сниман со статична камера) не ја носат невиноста на пејзажот од предисториското време. Иако, за разлика од Јан Дибет, кружното движење на погледот е заменето со линеарно соопштување за бескрајноста на просторот, останува да се констатираат две нешта. Едното се однесува на прифаќањето на природата како пример или партнер во креативниот акт односно како можност да се санира развиениот однос меѓу човекот и неговата околина. Другото се однесува на сфаќањето дека ова сојузништво се судира со многу пречки, токму поради фактот дека отуѓувањето траело премногу долго за да може брзо да биде обновено на ниво на чист поглед. *Големiot чекор назад* е мислен како метафора на бескрајното и вечното: и фотографии и скулптурите се во функција на оваа идеја.

Зборувано во контекстот на елаборацијата на скулптурата од страна на Розалинд Краус<sup>3</sup>, претходните дела на Адиевски му припаѓаат повеќе на просторот означен како архитектура или пејзаж. Концепцијата на најновите скулптури (*Јас сум скулптор*, *Мислам на скулптурата*, *Бажка во саркофаг*) е поблиска до категоријата класична скулптура

(монумент), односно изразено со терминологијата на Р.Краус, до "онтолошко отсуство" ("не-пејзаж" и "не-архитектура"). Каде е тогаш номадската компонента кога зборуваме за "проширено поле на скулптурата" во овој проект? Отсуството на пејзажот и архитектурата се комбинира со самиот контекст на скулптурата, а тоа се фотографиите на макро/микро структурите од природата. На тој начин целиот проект се засокружува во рамките на дејствувањето на силите за кои зборува Р.Краус (архитектурата, пејзажот, не-архитектурата, не-пејзажот). Дури и скулптурата опервираниа изделено, колку и да делува класично (волумен, перспектива, цврстина), сепак се истргнува од постулатите на академизмот: не е фиксирана на едно место (како во спомениците и храмовите), напротив таа или е поставена директно врз подот (глава, рака) или стои на постамент (мачка), но постаментот е неделлив дел од неа (слично на *Каријатидите*, *Петелот* или *Бескрајниот столб* на Бранкуси). И во самиот поставување на скулптурите, како што гледаме, Адиевски е постмодернистички консеквентен (на пр. монументалната глава составена од два дела, директно ставена на подот, асоцира на познатите глави од Велигденските острови или на портретите што никнуваат како растенија директно од земјата, во Немурт Дуг, Анадолија).

Во процесот на интеграцијата на времињата, просторите, културите, на човекот и околината, станува јасно настојувањето да се исчекори назад во онтолошкиот статус на делото како природност. "Египтолозите, на пр. често мислат дека египетската уметност не е ниту супериорна, ниту инфериорна на природата... таа е дел на пејзажот на реалното. Египќаните не зборуваат за вајање, туку за нечие раѓање. Идејата за раѓањето е можеби суштествен дел од искуството на уметноста. Она што е значајно во тоа е мирисот на сегашноста, чувството на чудесното, овде и сега"<sup>4</sup>. Едно екстремно мислење на германскиот научник Самуел Вите ни кажува уште во 1790. дека "египетските пирамиди всушност биле производи на природата, дека едноставно се создадени од базалтните ерупции"<sup>5</sup>. И двете мислења звучат митолошки и веројатно се должат на посакувањето да се зачува природноста на човекот и на природата подопнакно.

Томе Адиевски со *Трчање по Запад* исчекори за прв пат во ликовниот простор. Искуството од десетгодишното одене по теренот на постмодернизмот и неговото време, го создаде *Големiot чекор назад*, како желба да се отиде уште еден чекор напред. Јапонската изрека *jiji miye hokai*, ѝ значела во овој случај "чекорене по патот на хармоничното проникување и преобразување на сите нешта", како индивидуален прилог кон колективната идеја.

Снеж Абаџиева

<sup>1</sup> Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, Thames and Hudson, New York, 1991, 11

<sup>2</sup> Ibid. 21

<sup>3</sup> Richard Kriesche, *Animal, Huminal Digital*. Во: каталог од изложба, Graz, 1987

<sup>4</sup> Од усменото искажување на авторот Адиевски

<sup>5</sup> Vidi: Rosalind Krauss, *La sculpture dans le champ étagé* (извадок). Во: *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987

<sup>6</sup> Mario Pernice, *Critical Reflections*, Artforum International, summer 1991, 105

<sup>7</sup> Vidi: Jean Pierre Criqui, *Accidents de terrain*. Каталог, Lyon, 1986/87

An artist is not an isolated system. In order to survive he has to continuously interact with the world around him. Theoretically there are no limits to his involvement.

Hans Haacke

So what does it mean, to be an artist in the posthistorical period? How do we continue?

Arthur Danto

Discussions on centers of domination and dispersion/deconstruction lead us and our age into state of promiscuity. We feel the activity of the 'formula of global destruction'. Contradictions of the kind: false - true, natural - artificial, internal - external, essential - trivial, superficial - profound, are leveled. Hyperproduction, rapid technical and technological pace, electric and electronic media change reality into simulation. During the age of 'post-orty consciousness or age without passions', as Jean Baudrillard puts it, the frenzy of stereotypes and destruction of the biosphere prevail, cloning exists simultaneously with the uncontrolled cell multiplication. Nature disappears before the very eyes of the resigned individual, relieved from the wish to fight. History does not remember such 'intensity of theoretical discussions on the threat of a total collapse to the life on the planet. Questions on defining human identity give way to the alarming appeals for saving the world from the forthcoming catastrophe. In art, ethical aspect pushes over the aesthetic one. In contrast to his contemporaries, even Schopenhauer considered that the world, as *noumen* (something by itself), can be changed by the will. 'How are we to continue?', contemplates Arthur Danto. 'We should only clearly state what our aims are', says further the Polish intellectual Stanislaw Lem. The theoretician Suzi Gablik considers that we can no longer ignore our own participation in this process', that one should make 'changes in the general social behavior toward a new pragmatic idealism and a more integral value system'.<sup>1</sup>

What kind of picture could be projected on the surface of the art, if one takes into account these global events? The posthistoric age, carrying the burden of deconstruction on its back, has promoted in the most spiritual area of human achievement - the art - skepticism into meanings, models, canons, and criteria, including the notion of progress. This brought back into usage the foundation of the thought and the act on national cultural paradigms, has introduced the syntagm of 'more is more', and has announced that everything is allowed. Lamentations on purity of style ended up in the intertwining of languages, in disposing of prejudice specific for modernism. Synthetically said, the mood in postmodern aesthetics (which moves closer to completing its twenty years of existence) contains two aspects. According to S. Gablik, the first one - the *de-constructive* - hides behind the idea of impossibility of changes, while the second one - the *re-constructive* - behind the idea of inevitability of changes, by means of interconnection, social responsibility, environmental awareness and determination to return the reanchentment back to the art.<sup>2</sup> In this way, contrary to the subjectivism of the 80's, our decade is in search for new ethnic and spiritual fulcrums, new interactive models of behavior, and cannot

dispose itself of, as noted by Stephan Schmidt Wulffen 'the utopia of some other better art, some better surrounding, even of some better society'. Even today we cannot get rid of the dilemmas whether an artist/an art could change the world? The answer should be negative; however, they can influence, in their way, the improvement, as partners in one generally accepted project.

\* \* \*

During the ninth decade of this millennium, the Macedonian fine arts were not acquainted with the dynamic pace and massiveness of the modernist-discourse. One could say that there were various personal poetics close to the mood of these fine arts trends in other countries, or shy attempts for intertextualities, lonely reaching for the cult places of modernistic rules.

We owe the most clearly articulated postmodernistic expressiveness in the Macedonian fine arts to the artist Tome Adjeviski. During the mid 80's, his ambient project *Running After the West*, followed by turbulent reactions on the then fine arts scene, announced the uncompromising behavior of another generation. The 'case' was closed when the author 'withdrew' himself into his primary vocation - the sculpture (concentrated mainly on the form itself), set forth separately or in ambient projects, related to the installation. Meanings of various nature (archetypes, symbols, metaphors) revealed carefully the hidden contents of his works (*Straightened Sculpture* - 1987, *Variations on a Theme: Architecture* - 1989, *Spacious Sculpture* - 1989). The cycles *Places* and *Ritual Objects* from 1993 (presented at his solo exhibition at the Museum of Contemporary Art, Skopje), preserved the known connotations, but they were concentrating on solving the space as the main coordinator of relations among the sculptural segments. The resume of his ten year activity directs us toward compact forms, modeled in accordance with the procedures of the sculptor, and motivated by the world of archetypes or the biological rhythm of nature. These features of the language of the author, as measuring unit for differentiating, together with the elements repeating mainly the vertically cancelled forms and the input of a narrative component, build the constants of his fine arts rhetoric, from the very beginning till today.

The newest project of Adjeviski, *The Great Step Backward* (1996/1997), made up of sculptures and photographs, announces metaphorically the awareness of the impossible happening of the 'technological scenario of a second creation in terms of a total decomposition of the first creation'.<sup>3</sup> The genesis of the concept begins during the author's study visit in the USA in 1996. All exhibited photographs were shot on a private location in Jurassi, California. Usually the reactions of people during their close encounters with the USA could be considered as fascination by the almighty progress of this country, by the gigantic dimensions of its constructions, and above all, the fascinating pace and energy of the megalopolises. It is obvious that Adjeviski during his visit to America had doubts on the progress as a leap toward a better prospect. 'Faced with the chaotic civilization, I felt the need to preserve my human psyche. I chose nature as the place for realization of this wish'.<sup>4</sup> *The Great Step Backward* actually expresses the will for returning to the space of unspoiled nature of the pre-verbal period. Regardless of the number of romantic notions in this decision, regardless of the fact how much it points to the 'utopia of some other, better, surrounding' (Wulffen), two things point out their untenability. The determination to preserve the psyche (the human, the natural) is in other words expressed awareness for the unbearable aggression over the ecological sphere and the attempt to protect the autonomous integrity of the living space. Therefore, the

rational and the ethical are put in function of the aesthetic, which has very few contact points with the romantic, Barbazon, or modernistic codes. On the contrary, such attitude is in context of the reaction of the artist from the aforementioned re-constructive group (S. Gablik), characteristic for the 90's. The second argument, contributing to the consistency of the postmodernism, is the collage procedure of Adjievski in presenting his project: parallel setting of the photographs (shows of the original nature), with orthodoxly produced, monument-connoting sculptures of a cat, human head, and a hand. Here one can read the paradigms of the Egyptian, the Anatolian, i. e. the overseas plastic tradition.

Actually, we are dealing here with linking the art-like art with the life-like art, a division that has been suggested at one time by the artist Allan Kaprow. The characteristic feature of this synthesis is the most relevant place in the artistic language of Adjievski including the existential and ontological character of the man-nature relation, thinking consistently and simultaneously on the phenomenological side of the work. This, essentially holistic principle of uniting all worlds (huminal, vegetable, animal, and mineral ones), - supported by various theoreticians (Mircea Eliade, Mario Perriola, Arthur Danto, Michael Levin, Suzi Gablik), and although known to us (in other fine arts forms) from the individual poetics of the Macedonian artists: Simon Semov, Aneta Svetveja, Petre Nikoloski, Ibrahim Bedi, etc., - still in the concrete project of Adjievski leads us to a more explicitly expressed engagement, as a rare example in the recent Macedonian fine arts practice.

Uniting the photograph with the sculpture in *The Great Step Backward* reveals also a series of other dialogues: between the notion of the heroic (the monumental aspect of the sculptures) and the notion of the antiheroic (the calm line of the horizon, the waves of the ocean, the stream, the grass, the trees, the silhouettes of the horses); between the technical perfection of the sculpture and the stereotypes of amateur photographs; between the trivial (the droppings) and the elevated symbolism of the mythical adoration of the cat (*I am a Sculptor*); between the simplicity of the panoramas (*Horizons*) and the metaphorical aura of a modeled head stuffed inside with velvet (*A Fable in a Sarcophagus*). The tendency to link the differences was not made only relative to the two media. It exists also in the field of the very photograph (analytically shot footage of the landscape, again assembled in a synthesized uniqueness of the work). A connection has been made of the natural (the water) with the civilized (a paper boat, actually a futuristic poetry of the Romanian poet Gelu Naum from 1942) in the part of the project entitled as *A Stream and a Futuristic Page*. In *The Material for a Pyramid*, old evergreen sequoias, photographed from a frog point of view, are observed through an eye, infected by the art of great cultures. A further analysis of the contacts between the cultural and the natural takes us to the recent history of art. In the triptych *Traces*, the structure of the image is organized in a network close to the seemingly different pictures that are shown on the screens of the monitors in the installations by Nam June Paik, or on the wall paper with cows by Andy Warhol. Even the traces of the hoofs of the cattle and the results of their continuous grazing across the meadows suggest informal solutions of the Fautrier type, instead of natural remains of animals. The graphicness of the grass offers a lyric variation of nature as a parallel creator of man. The interrupted horizon of the configuration of a California region (photographed while in motion) and the continuous line of the ocean (photographed by a static camera) do not bring the innocence of the landscape of a prehistoric age. Although in contrast to Jan Dibbets, the circular motion of the view is substituted by a linear informing of the never-ending of space, two things remain to be concluded. The first one considers the acceptance of nature as an example or a partner in the creative act, i. e. as an opportunity to

repair the interrupted relation of man with his surrounding. The second one relates to the conception that this alliance confronts many obstacles, due to the very fact that the alienation lasted too long in order to be renewed to the extent of a clean view. The great step backward was conceived as a metaphor of the endless and the everlasting: both the photographs and the sculptures are in function of this idea.

Mentioned in the context of the elaboration of the sculpture by Rosalind Kraus<sup>4</sup> the previous works of Adjievski belong more to the space marked as architecture or landscape. The conception of the newest sculptures (*I am a Sculptor*, *I think of the Sculpture*, *A Fable in a Sarcophagus*) is closer to the category of a classical sculpture (monument), i. e. expressed in terms of R. Krauss, to the 'ontological absence' ('non-landscape' and 'non-architecture'). Where is then the nomadic moment when we speak of the 'extended field of the sculpture' in this project? The absence of landscape and architecture is compensated by the very context of the sculpture, and those are the photographs of the macro/micro structures of nature. In this way the whole project is completed within the framework of powers that are mentioned by R. Krauss (architecture, landscape, non-architecture, non-landscape). Even the sculpture, - observed apart, no matter how it looks classical (volume, perspective, strength), - is still separated from the postulates of the academy: it is not fixed on one place (as in the monuments and the shrines). On the contrary, it is either placed directly on the floor (head, arm), or posted on a stand (cat). But the stand is an inseparable part of it (similar to *The Caryatids*, *The Rooster*, or *The Endless Column* by Brancusi). Even in the very mise-en-scene, as we may see, Adjievski is, in a postmodernist way, consequential (i. e., the monumental head, made up of two parts and directly placed on the floor, resembles the well-known heads from the Easter Islands, or the portraits, that grow, like plants, directly from the land, in Nemrut Dug, Anatolia).

During the integration process of ages, spaces, cultures, man and surrounding, the attempt to step backward in the ontological status of the work as naturalism becomes clear. 'Egyptologists, for example, often feel that Egyptian art is neither superior, nor inferior to nature . . . it is part of the landscape of the real. Egyptians do not speak of sculpting a statue, but rather of 'giving birth'. The notion of birth is perhaps an essential part of the art experience. The significant part of this is the scent of the present time, the feeling of the wonderful, now and here.'<sup>5</sup> One's Egyptian opinion of the German scientist Samuel Witte tells us even in 1790 that 'the Egyptian pyramids actually were products of nature, that they were simply made by the basalt eruptions.'<sup>6</sup> Both views sound somewhat mythological and perhaps derive from the desire to preserve the naturalism of man and that of nature equally.

Tome Adjievski has stepped forward for the first time in the fine arts space with *Running After the West*. The experience of a ten-year riding through the terrain of postmodernism and its age has created *The Great Step Backward*, as a desire to move one step further. The Japanese saying 'jiji muge hokai' would mean in this case 'stepping on the path of the harmonious penetrating and reshaping of all things', as an individual contribution to the collective idea.

Sonia Abadjieva

<sup>1</sup> Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, Thames and Hudson, New York, 1991, 11

<sup>2</sup> *Ibid.*, 21

<sup>3</sup> Richard Kriesche, *Animal, Huminal Digital*, Exhibition catalogue, Graz, 1987

<sup>4</sup> Tome Adjievski

<sup>5</sup> See: Rosalind Krauss, *La sculpture dans le champ élargi* (fragment), In: *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987

<sup>6</sup> Mario Perriola, *Critical Reflections*, Artforum International, summer 1991, 105

<sup>7</sup> See: Jean Pierre Ciqui, *Accidents de terrain*, Catalogue, Lyon, 1986/87

*големиот чекор назад, 1996/97*

*the big step backwards, 1996/97*





19

KODAK 5053 TMY



19

19A

20

KODAK 5053 TMY



20

20A

21

KODAK 5053 TMY



21

21A

22

KODAK 5053 TMY



22

22A

23

KODAK 5053 TMY



23

23A

24

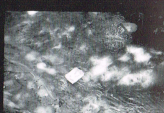
KODAK 5053 TMY



24

24A

25 KODAK 5053 TMY 26 KODAK 5053 TMY 27 KODAK 5053 TMY 28 KODAK 5053 TMY 29 KODAK 5053 TMY 30 KODAK 5053 TMY



25

25A

26

26A

27

27A

28

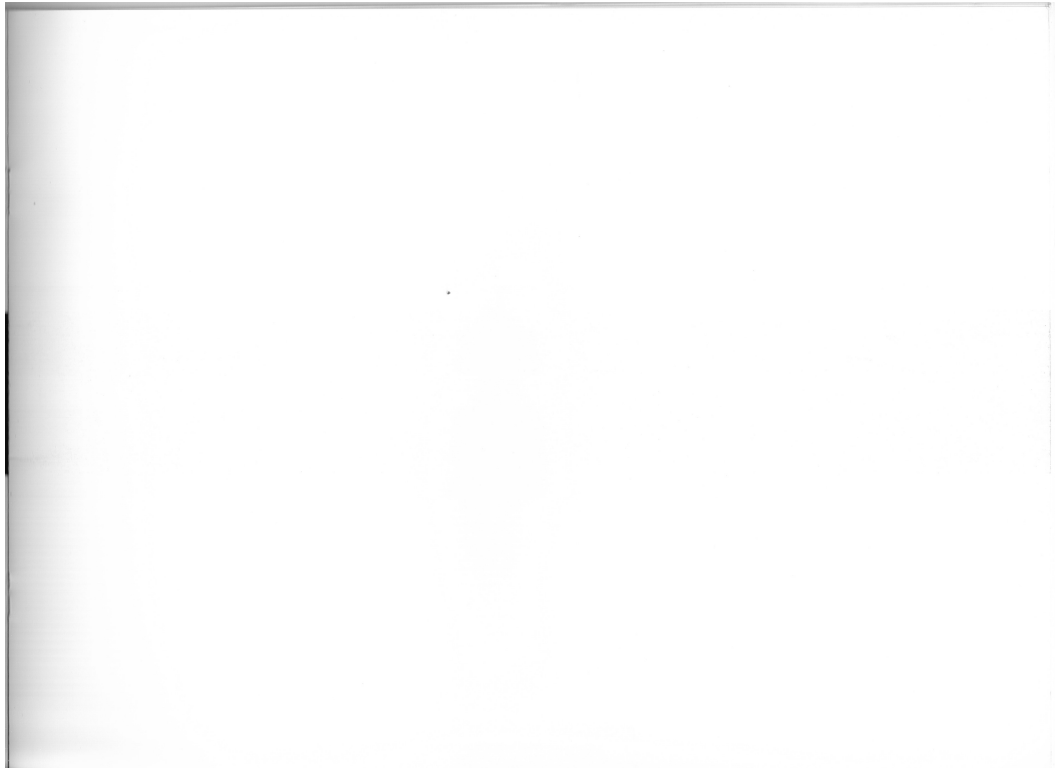
28A

29

29A

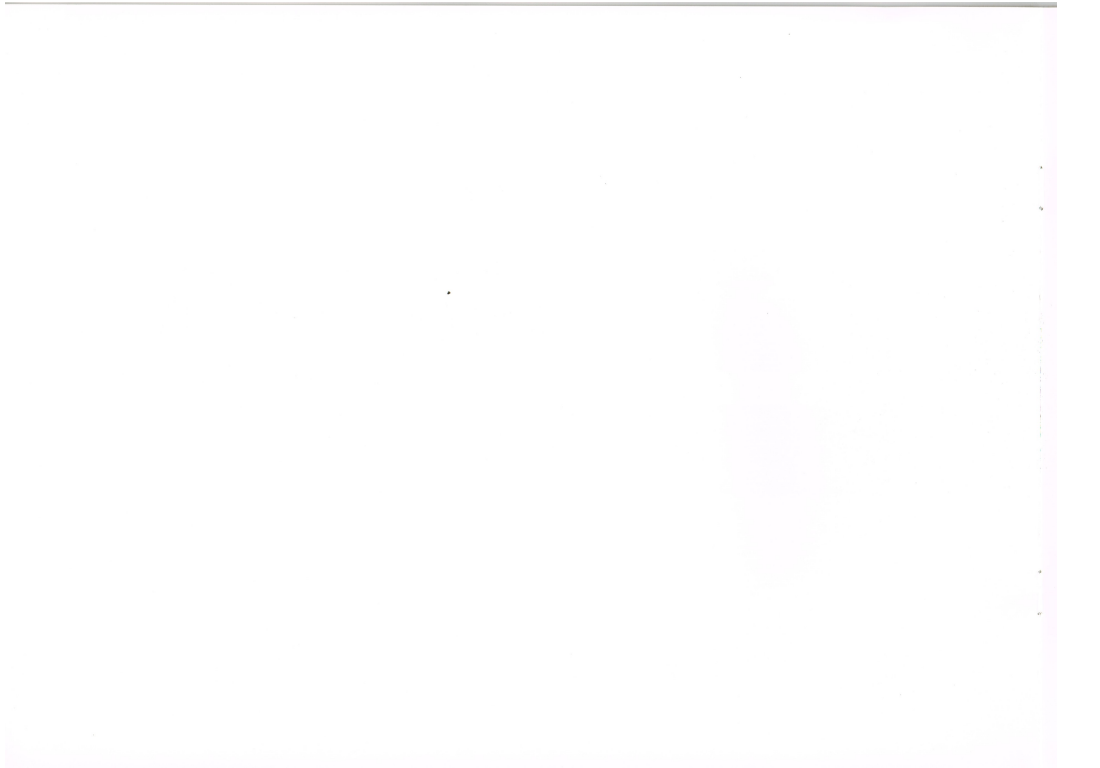
30

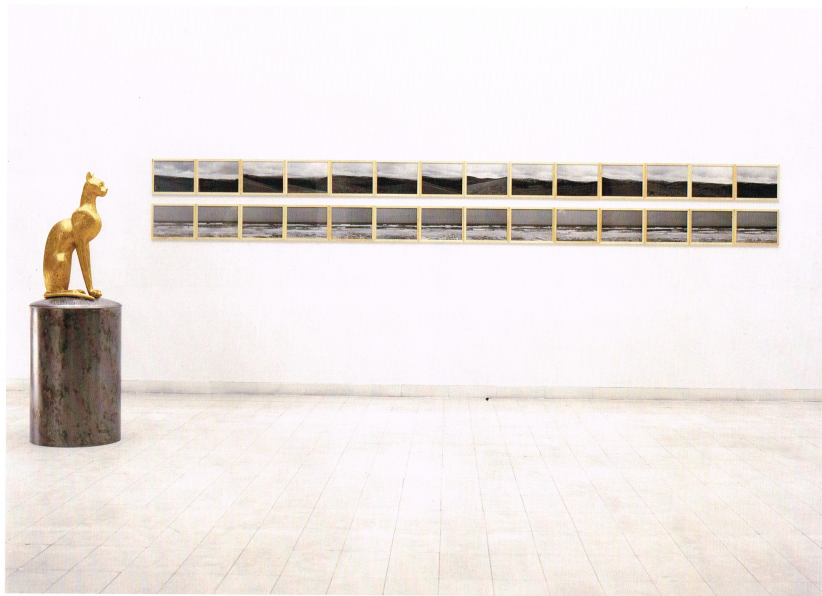
30A



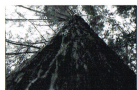
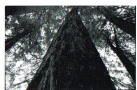
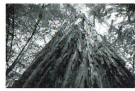






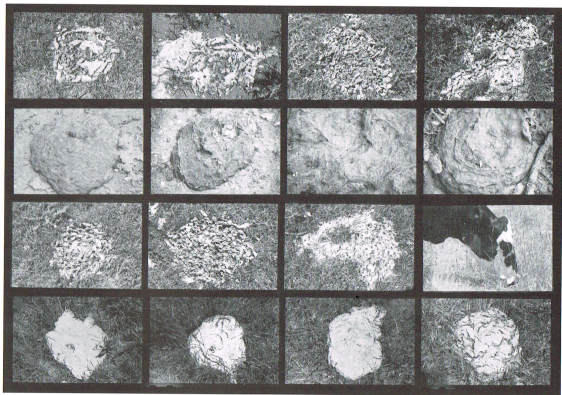




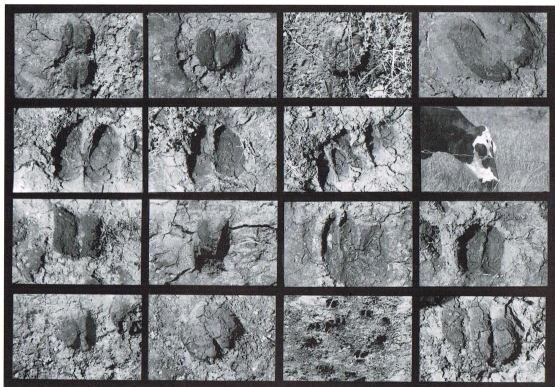


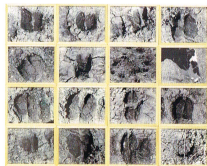
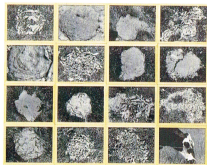
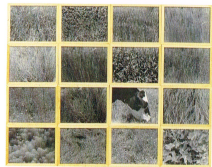


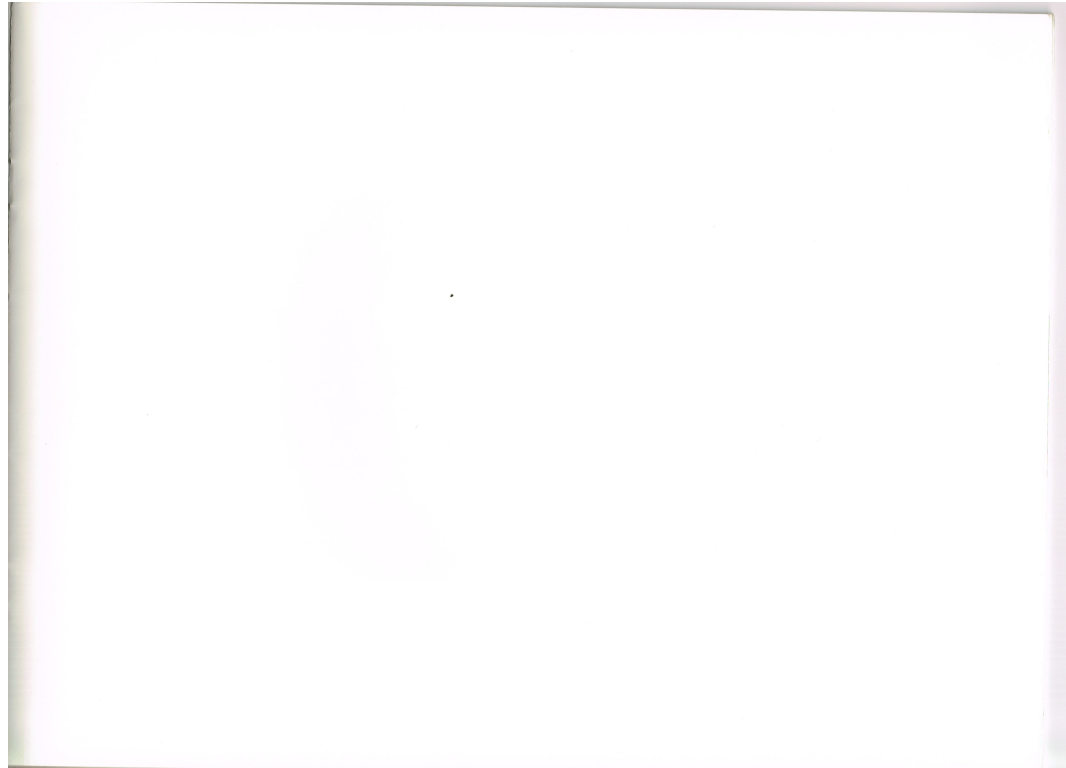
















**TOME ADJEVSKI**

Роден 29.XI 1958 во Струмица. Академија за ликовни уметности завршил во Загреб 1983 на отсвојот за скулптура во класата на Иван Сабалиќ. Студии престој во Англија, Турција и САД. Адреса: ул. Партиен Зографски 39, 91000 Скопје, Македонија, тел. (+38991)209 927

**Самостојни изложби**

- 1986 Скопје, Музеј на Македонија ("Трнава по Залад")
- 1988 Струга, Дом на културата "Браќа Миладиновци"; Скопје, Галерија на Домт на младите "25 мај";
- 1993 Скопје, Музеј на современата уметност;
- 1997 Скопје, Музеј на современата уметност.

**Групни изложби (избор)**

- 1985 Скопје, Музеј на Македонија, Експресија, гест, акција;
- 1986 Скопје, Музеј на Македонија, Осумдесетте години во македонската ликовна уметност;
- Скопје, Центар за култура и информации, Еротизмот во современата македонска ликовна уметност;
- 1987 Скопје, Музеј на современата уметност, Прво биенале на младите; Мурска Собота, Kulturni centar "Misko Kranjec";
- Југословенско биенале на ситна пластика;
- 1988/89 Скопје, Музеј на современата уметност, Куманово, Уметничка галерија, Скулптура - престој;
- 1989 Хорезм Нови, Галерија "Јосип Бело Бенковиќ", 22. херцеговачки земски салон; Ријека, Moderna galerija, 15. југословенско биенале на младите;

Панчево, Savremena galerija Centra za kulturu "Olga Petrov", 5. изложба на југословенската скулптура во Панчево; Сараево, Otkupni centar "Skenderija", Југословенска документа 89"; Скопје, Музеј на современата уметност, 2. биенале на младите;

1990 Панчево, Savremena galerija Centra za kulturu "Olga Petrov", Зреницаи, Savremena galerija, Новото движење во македонската ликовна уметност;

1991 Скопје, Музеј на современата уметност, 3. биенале на младите; Ријека, Moderna galerija, 16. југословенско биенале на младите; Панчево, Savremena galerija Centra za kulturu "Olga Petrov";

6. изложба на југословенската скулптура; Мурска Собота, Kulturni centar "Misko Kranjec"; Југословенско биенале на ситна пластика;

- 1992 Скопје, Уметничка галерија, 1. земски салон;
- 1994 Нирнбергер, Kunstbunker, Дрезден, Galerie im Kulturhaus, 7 Уметници од Скопје, Македонија;
- Скопје, Музеј на современата уметност, Антологија на македонската ликовна уметност 1894 - 1994;
- 1995 Берлин, Medien Galerie, 5 уметници од Македонија;
- Скопје, Музеј на современата уметност, 9 1/2 - нова македонска уметност; Канзас Сити (Мисури, САД), United States Information Agency, Mid-America Arts Alliance;
- 1996 Нурјорк, Palace of UN, Недела на македонската младина и култура; Париз, Cité internationale des arts, 75 уметници од Македонија.

**Инсталации и перформанси**

- 1984 Скопје, Терзија "Кале", "Голема нова слика"; Скопје, Музеј на современата уметност, Инсталации и интервенции Шемов - Фидановски, самостојна инсталација "Киклоп";
- 1987 Скопје, травник пред МНТ, "Просторен ритам";
- 1988 Скопје, Плато пред Домт на младите "25 мај", "Просторна скулптура";
- 1992 Анталија (Турција), Градска галерија, перформанс "Порак";
- Манчестер (Англија), предградие Мозли, "Уметноста покрива каналот" со Мирча Арсовски и Маргарета Киселска Калајџева уметствена во проектот на Керн Моркисон.

**Награди**

- 1982 Загреб, Награда за скулптура на Сојузот на социјалистичката младина на Хрватска;
- 1986 Скопје, Награда за скулптура на ДЛУМ "Нерешки мајстори";
- 1987 Скопје, Откупна награда за скулптура на РЗК на Биеналето на младите, Музеј на современата уметност;
- 1989 Скопје, Награда за скулптура на изложбата Мала пластика, Салон на ДЛУМ.

**TOME ADJEVSKI**

Born on November 29.XI.1958 in Strumica. He graduated from the Zagreb Academy of Fine Arts in 1983 (Department of Sculpture), professor Ivan Sabolic. Residence in England, Turkey and USA. Address: Ul.Partien Zografski 39, 91000 Скопје, Republic of Macedonia, tel (+389 91) 209 927.

**One-Man Exhibitions**

- 1986 Скопје, Museum of Macedonia (Running after the West);
- 1988 Струга, "Braќa Miladinovci" Cultural Club; Скопје, "25th May" Youth Club Gallery;
- 1993 Скопје, Museum of Contemporary Art;
- 1997 Скопје, Museum of Contemporary Art.

**Group Exhibitions (selection)**

- 1985 Скопје, Museum of Macedonia, Expression, Gesture, Action;
- 1986 Скопје, Museum of Macedonia, The '80s in Macedonian Fine Arts; Скопје, Cultural and Information Center, Eclecticism in Contemporary Macedonian Fine Arts;
- 1987 Скопје, Museum of Contemporary Art, First Youth Biennial; Мурска Собота, "Misko Kranjec" Cultural center, First Yugoslav Small Sculpture Biennial;
- 1988/89 Скопје, Museum of Contemporary Art, Komanovo, Art Gallery, Sculpture - Space;
- 1989 Хорезм Нови, "Josip Bepo Benkovic" Gallery, 22nd Winter Salon; Ријека, Modern Gallery, 15th Yugoslav Youth Biennial; Панчево, Modern Gallery, "Olga Petrov" Cultural Center, 5th Exhibition of Yugoslav Sculpture in Panchevo; Сарајево, Skenderija Olympic Center, Yugoslav Documents 89; Скопје, Museum of Contemporary Art, Second Youth Biennial;
- 1990 Панчево, Modern gallery, "Olga Petrov" Cultural center; Зреницаи, Modern gallery, New Movements in Macedonian Fine Arts;
- 1991 Скопје, Museum of Contemporary Art, Third Youth Biennial; Ријека, Modern Gallery, 15th Yugoslav Youth Biennial; Панчево, Modern gallery, "Olga Petrov" Cultural center, 6th Exhibition of Yugoslav Sculpture in Panchevo; Мурска Собота, "Misko Kranjec" Cultural Center, Yugoslav Small Sculpture Biennial;
- 1992 Скопје, Art gallery, First Winter Salon;
- 1994 Numburg, Kunstbunker, 7 Artists from Скопје, Macedonia; Дрезден, Galerie im Kulturhaus der Stadt Drezden, 7 Artists from Скопје, Macedonia; Скопје, Museum of Contemporary Art, Anthology of Macedonian Art 1894 - 1994;
- 1995 Скопје, Museum of Contemporary Art, 9 1/2: New Macedonian Art; Berlin, Medien Galerie, 5 Artists from Macedonia
- 1996 New York, Palace of UN, Macedonian Week of Youth and Culture - Sense and Sensibility; Paris, Cité Internationale des Arts, 75 Artists from Macedonia.

**Installations and Performances**

- 1986 Скопје, Kale Fortress, "Big New Painting; Скопје, Museum of Contemporary Art, Installations and Interventions with Semov - Fidanovski, Installation "Cyclops";
- 1987 Скопје, Lawn in front of the National Theatre "Spatial Rhythm";
- 1988 Скопје, Square in front of the "25th May" Youth Club Gallery - "Spatial Sculpture";
- 1992 Antalya (Turkey), City Gallery, performance "Message"; Manchester, Mossley "Art along the Tame Valley" (with Mirna Arsovska and Margarita Kiselcka Kalajdzjeva, the artist participated in the project of Kerry Morrison)

**Awards**

- 1982 Загреб, Award for sculpture;
- 1986 Скопје, "Nerenski majstor" Award for sculpture given by the Society of Macedonian Artists;
- 1987 Скопје, Purchase Prize for sculpture on the 1st Youth Biennial in the Museum of Contemporary Art, Скопје;
- 1989 Скопје, Award for small sculpture, Salon of DLUM.

ИЗЛОЖБИ  
Музеј на современата уметност, самостојно 66, 91000 Скопје, тел (+389 91) 11 77 36  
за изложбениот жюри, историски, директор организација изложба, презентира ситна изложба проектот на изложбата дено постојат, содржини речиси ситеми (SCCA), фотографии теми изложба, ликовна документација теми изложба и изложба деловно, лични самостојно/загреб, истор, септем, јунион 000 publisher  
exhibition of contemporary art, samostojno 66, 91000 Скопје, Македонија tel (+389 91) 11 77 36  
member of jury, historical, director organization exhibition, presenting small exhibition project of exhibition day exist, content photographs themes exhibition, artistic documentation themes exhibition and exhibition department, personal samostojno/zagreb, history, september, union 000 publisher  
exhibition of contemporary art, samostojno 66, 91000 Скопје, Македонија tel (+389 91) 11 77 36  
member of jury, historical, director organization exhibition, presenting small exhibition project of exhibition day exist, content photographs themes exhibition, artistic documentation themes exhibition and exhibition department, personal samostojno/zagreb, history, september, union 000 publisher



Печатеното на каталогот е реализирано со средства на Сопств Центарот за современа уметност, Скопје

СIP - Каталогизација во публикација Народна и универзитетска библиотека "Климент Охридски", Скопје  
73.036(497.17)(06.064) Ајневоски, Т.

АДЖЕВСКИ, Томе  
Томе Аджевски: Проект: гомант европски, 1990, 97. Музеј на современата уметност, Скопје, 26. V. 30.VI.1997. Вредност: Ситна Мисловна Движење: проектот на изложбата Дено постојат: содржини речиси ситеми (SCCA), фотографии теми изложба, ликовна документација теми изложба и изложба деловно, лични самостојно/загреб, истор, септем, јунион 000 publisher  
exhibition of contemporary art, samostojno 66, 91000 Скопје, Македонија tel (+389 91) 11 77 36  
member of jury, historical, director organization exhibition, presenting small exhibition project of exhibition day exist, content photographs themes exhibition, artistic documentation themes exhibition and exhibition department, personal samostojno/zagreb, history, september, union 000 publisher

ISBN 9989-703-06-7

