



(aus)strahlungen



Vorbereitung:
Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje, Mazedonien
Autor der Ausstellung:
Sonja Abadžieva

Organization:
Museum of Contemporary Art, Skopje, Macedonia
Exhibition curated by
Sonja Abadžieva

(aus)strahlungen

Bildende Kunst der Gegenwart aus Mazedonien

Recent Macedonian Fine Art

Radiations

Bayerische Landesbank Galerie,
München, April 1998



Die Drucklegung des Katalogs wurde ermöglicht aus Mitteln des Kulturministeriums der Republik Mazedonien und durch einen Zuschuß seitens der Bayerischen Landesbank in München und Skenpoint/Lourens Coster, Skopje

The printing of this catalogue has been made possible through the support of the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia. The Bayerische Landesbank, Munich and Skenpoint/Lourens Coster, Skopje have also supported its publication.

Das Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje, Mazedonien, als Organisator dieser Ausstellung, hat zu danken: den beteiligten Künstlern, dem Kulturministerium der Republik Mazedonien, der Botschaft der Republik Mazedonien in der Bundesrepublik Deutschland, vor allem Seiner Exzellenz, Herrn Botschafter Dr. Srđan Kerim, der Bayerischen Landesbank sowie all jenen, die das Zustandekommen dieser Ausstellung möglich gemacht haben.

The exhibition organizer, the Museum of Contemporary Art, Skopje, Macedonia, wishes to express its gratitude to the participating artists in the exhibition, to the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia, to the Embassy of the Republic of Macedonia to the Federal Republic of Germany and His Excellency, the Ambassador Srđan Kerim, to the Bayerische Landesbank, and to all those who have made this exhibition possible.

(aus)strahlungen¹

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

Die vorherrschende Stimmung der menschlichen Lebenswelt am Ende dieses Jahrhunderts wird durch Begriffe wie: Trauma, Schock, Schisma, Entropie und Eklipse bezeichnet. Der Widerschein dieses von Katastrophen geprägten Zustandes ist in allen Ebenen global, von der nationalen über die geographische bis hin zur ethischen Ebene. Der permanente Erfahrungsaustausch zwischen persönlichen Erschütterungen und kollektiven Psychosen führt zu einer Gleichschaltung auf dem Niveau der Unkenntlichkeit.

Die stereotypen Charakteristika von Gegensätzen (Leben - Tod, national - universell, positiv - negativ, optimistisch - pessimistisch) gleichen sich im letzten Jahrzehnt in epischer Breite und zeitlicher Persistenz aus und werden - im Kontext der Infragestellung der individuellen Identität oder der Beziehung des Individuums zur Gesellschaft immer häufiger wechselseitig synchronisierbar (bzw. werden gegeneinander ausgetauscht). Die Position des Künstlers, ein zweifelhaftes Visavis zum Kollektiv oder auch nur zu sich selbst, zeitigt die Freilegung der zugleich persönlichen und allgemeinen Skepsis.

Daß sich die Rolle des Künstlers in einer bestimmten Gesellschaft oder Zeit kaum artikulieren läßt, ergibt sich unter anderem aus der Kluft, die zwischen schöpferischem Einzelnen und Gemeinschaft besteht. Auf der einen Seite gibt es die noch immer verführerische Wirkungskraft phänomenologischer Kategorien, die auf Untergang in der Zone der Einsamkeit zielen. Von der anderen Seite stammen die Appelle des Milieus, das sich den Künstler wünscht und sogar die Notwendigkeit spürt, ihn in die verschiedenen Systeme seines Funktionierens einzubeziehen (seien es die politischen, sozialen, ökonomischen, ethischen, ökologischen oder kulturellen).

Das Echo dieser Signale trifft auf die Sensibilität des Künstlers in unterschiedlicher Weise. Sein Entschluß zur Teilnahme an wichtigen Gehalten und Themen der Zeit konkretisiert sich gewöhnlich - in synkretistischen Modi und Formen von Installation und Multimedia - durch erneute Bekräftigung der Narration, der Funktionalität und der Interaktivität. Wenn wir das als eine bestimmte Übernahme von Engagement begreifen - als eine bestimmte „art with relation“ -, so zeigt sich, daß „Engagement“ nun anders konnotiert und realisiert wird; es entzieht sich den künstlerischen Kategorien, die im Zeichen der Ästhetik des sozialistischen Realismus stehen, und den Kategorien vergleichbar festgelegter Formen einer Kunst „auf Bestellung“, und entfernt sich weit von der harten Sprache der „hammer art“ (Wortschöpfung von Susi Gablik).

In Entsprechung zu diesem globalisierenden Blick auf die Zustände auf dem Planeten Erde, der selbstverständlich auch Mazedonien einbezieht, ist diese Ausstellung schon konzeptionell auf das vieldeutige Wort (AUS)STRAHLUNG ausgerichtet - eine treffende Metapher für die unterschiedlichen Arten von Energie, die die mazedonischen Künstler heute durchströmen. Ungeachtet der jeweils anders ausgeprägten Oszillationen beim Reagieren auf die zeitgenössischen Probleme, suggeriert diese gemeinsame Präsentation verschiedener Künstler und Objekte in Deutschland eine Sichüberlagern oder -überschneiden entgegengesetzter Aspekte von (Aus)Strahlung: der physisch/chemischen und der metaphysischen, der positiven (vor Glück strahlen, erleuchtet sein, vom Geist beseelt sein, Geburt, Läuterung) und der negativen (radioaktive Strahlung, Kontamination, Verbrennung, Depression, Krankheit, Tod). Die grundsätzlich glatte und glänzende Oberfläche der Werke (Lupe, Glas, Metallplatte, Plexiglas, Silikon) erinnert ebenso an den warmen Widerschein in Natur (Sonne, Wasser, Dampf, Kristall, Feuer) wie an den schauerlich entfremdeten Glanz des hypertechnologischen Pulsschlags urbaner Zonen (Fassaden aus Glas und Metall, Bildschirme und Computer, Raumschiffe).

Um die durch plus(+) und minus(-) gekennzeichneten Bedeutungen von (Aus)strahlung einander anzunähern und in Verbindung zu bringen, kann man sich die geographische Lage Mazedoniens, dessen Besonderheit als Ort für das Aufeinandertreffen und Überkreuzen verschiedener Kulturen und Interessen vor Augen halten. Charakter und Temperament seiner Einwohner zeitigen eine kosmopolitische Offenheit für die

Aufnahme von (Aus)Strahlungen unterschiedlicher Kulturen, Mentalitäten, Ideen und Projekte, die in Verschmelzung mit der bestehenden Grundlage historischer und kultureller Artefakte ein einzigartiges Produkt hervorbringen, das aus sich heraus neue Werte in den umgebenden Raum zu reflektieren vermag. Das, wovor andere zurückschreckten, unter der Vorgabe, ihre „Reinheit“ um jeden Preis bewahren zu wollen, nutzten die Mazedonier (möglicherweise auch unter dem Druck des Faktischen) für sich und erzielten dadurch, daß ihre Kultur und Kunst stetig reicher wurde.

Die Aussagekraft der ausgestellten Werke verdankt sich den persönlichen Traumata (Aufzeichnung der Erinnerung, Wiederkehr des Vergessenen, dilemmatische Situationen), überlagert von einer Schicht negativer Aspekte der Wirklichkeit. Die Schocks der Epoche ist bei einigen Künstlern nur hinter einer schwer zu entziffernden, ja intensiv unterdrückten Handschrift erkennbar, sozusagen „verbarriadiert“ in den Stärken der künstlerischen Phänomenologie, bei anderen hingegen mit expliziter Bezüglichkeit der Bilder auf die Wirklichkeit. Als Verbindungslinie, der die Funktion einer semantischen Abmilderung vordergründig entgegengesetzter Diskurse zukommt, mögen die Strahlungen eines möglichen Wunders dienen, das in Entsprechung steht zum ontologischen Status, der dem Sonnenmythos im Mittelmeerraum eignet, auch auf dem Balkan, in den südöstlichen Zonen Europas - dort also, wo auch Mazedonien liegt. In dem letzten Interview, das Joseph Beuys gegeben hat, erklärt er, daß er den Süden aufgrund seines Sinns für Katastrophen liebt. Er dachte dabei natürlich an Süditalien, an Neapel, da ihm die Ekstase der Sonne widerfuhr, die er verherrlichte als Erlebnis der Selbstüberschreitung, als Eintritt in ihr Reich, ohne Scheu vor ihrem Janusgesicht: Mazedonien, das in denselben geographischen Breiten wie Süditalien liegt, erscheint als eine Art Heliopolis, die das menschliche Antlitz zum Aufleuchten bringt und gleichzeitig ausbleichen scheint, die strahlt, um zu wärmen und zu befruchten, aber gleichzeitig die Frucht verdorren und die Erde aufreißen läßt, in einem Ausmaß, das der mazedonische Schriftsteller Petre Andreevski zum Ausdruck bringt, wenn er sagt, daß „das Gras an den Fingern abzuzählen ist und die Vögel auf der Erde herumirren“.

Die Botschaften der an diesem Projekt Beteiligten enthalten Formen der Kritik, die flexibel auf der Linie zwischen Unpersönlichem und Idiosynkratischem gestaltet sind. Im Unterschied zu vielen Künstlern in den heutigen Kunstzentren suchen die mazedonischen Künstler Wahrheit nicht nur im kranken Körper des *abject subject* als dem einzigen Ort der „Wahrheits- und Machtbekundung“⁽²⁾.

Vielleicht geben ihre Werke bestimmte persönliche Befindlichkeiten wieder (Melancholie, Nostalgie, Rückzug in sich selbst und gebändigter Widerstand), aber Nihilismus, besonders jener der Entfremdung und Depression, über den Hal Foster spricht, ist nicht derjenige Raum, in dem sie sich wiedererkennen. Das „traumatisch Reelle“, dem sie nicht indifferent gegenüberstehen, spiegelt sich schließlich in der glänzenden Oberfläche der Werke als eine Möglichkeit von Teilhabe, als Wunsch zur Änderung, als genaues Reagieren, als Bedürfnis nach Berührung, als hartnäckige Entschlossenheit, in der Sphäre der erleuchtenden Magie des künstlerischen Phänomens zu überdauern. Die Verwerfungen und Ängste der Realität bewerten sie als *Topos*, der die Einforderung von Sinnhaftigkeit auf anderen Ebenen, die Suche den latenten Bedeutungen oder das Einsetzen der EXEGESE zeitigt.

Wenn heute die Visionen von MacLuhan über die globale Ausbreitung der Medien und die universale Herrschaft des Medialen auf den Siedepunkt gekommen sind, wenn man uns sagt, unsere Freiheit liege in der elektronischen Sphäre, der Raum sei kybernetisch und die Realität virtuell und wenn alle Zeichen auf Multikulturalismus und Multinationalismus stehen - ich bin der Ansicht, daß dies nur dann Substanz besitzt, wenn jeder (jeder einzelne, jede Nation, jeder Staat) fortdauernd und selbstbewußt seinen eigenartigen Beitrag zur Formierung des Universellen erbringt, ohne dabei Eigen- und Einzigartigkeit zu verschleißen.

In diesem Sinn sollte auch die Ansiedlung der mazedonischen bildenden Kunst im globalen Dorf des Austausches von Kunstinformationen verstanden werden. Die Periode, da sie weit hinter den anderen zurückstand, sollte der Vergangenheit überlassen, dabei aber freilich im Erinnern aufbewahrt sein.

Sonja Abadžieva

⁽¹⁾ Das Wort „Ausstrahlung“ hat in der mazedonischen Sprache eine positive und eine negative Bedeutung, die je nach Kontext festgelegt sind.

⁽²⁾ Siehe: Hal Foster, *Return of the Real*, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1996.

Radiations¹

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

Hal Foster

The prevailing atmosphere of the human environment in the twilight of this century is defined by such terms as trauma, shock, schism, entropy or eclipse. The reflection of this state of affairs designated as disastrous is global at all levels, from national to geographic and ethical. The permanent exchange of experiences between personal ordeals and collective psychoses results in their homogenization to the degree of unrecognizability.

Stereotypes of opposing character (life-death, national-universal, positive-negative, optimistic-pessimistic) - epic in breadth and persistent in time - have been relativized over the last decade and, more and more often, have appeared to be in synchrony with (or replaced by) the questioning of one's own identity or the individual's contact with society. The position of the artist, regarded as doubtful *vis-a-vis* the collective or *vis-a-vis* himself or herself, reveals both a personal and general scepticism. The non-articulated role of the artist in the relevant environment or time has been the outcome, among other things, of the gap created between the creator and the community. On the one hand there is the still seductive power of phenomenological categories that end in the zone of solitude. On the other there are the appeals of an environment that needs the artist and even feels the need for him to partake in the various systems of its functioning (political, social, economic, ethical, ecological, cultural). The echo of these signals is in touch with the creator's sensibility in various ways. His decision to take part in the relevant contents of the time usually acquires a concrete form through the syncretic forms of installation and multimedia, with a re-affirmation of narration, functionality and interactivity. If we formulate this as an acceptance of a specific commitment - of a certain type of "art with relation" - it is connoted and realized differently, it is alienated from the artistic terminology of social-realist aesthetics or other similar forms of art 'on order', away from the coarse idiom of "hammer art" (a term coined by Suzi Gablik).

In accordance with this global picture of the situation on Earth, including Macedonia, the conception of this exhibition is focussed on the polysemous term RADIATIONS - as a metaphor of the differently designated forms of power that typify Macedonian artists today. Regardless of the wide array of their reactions to current issues, this joint presentation in Germany suggests interference of the contrasting aspects of radiation: *physical/chemical* with *metaphysical*, *positive* connotations (radiance, enlightenment, spirituality, birth, purity) and with negative ones (radioactive irradiation, contamination, burns, depression, illness, death). Basically, the smooth and glossy surface of the works (magnifying glass, glass, metal plate, plexiglass, silicon) bears references to both the incandescent reflections of nature (sun, water, steam, crystal, fire) and to the gruesome and estranged glow of the hyper-technological pulse of the urban landscape (glass and metal facades, screens and computers, spaceships).

In order to bring the meanings of the term *radiation* designated by the plus (+) and minus (-) signs closer and to amalgamate them, we must consider the geographical position of Macedonia, as a place where various cultures and interests have met and crossed each other. The character and temperament of its people shows a cosmopolitan openness that absorbs the radiations of different cultures, mentalities, ideas and projects. This, together with the existing base of historical and cultural artefacts, creates a unique product which reflects and emits new values into its surrounding. What others have abhorred, trying to preserve their purity at any price, the Macedonians, perhaps by force of circumstances, have turned to their own advantage, continuously enriching the volume of their culture and art.

The works presented at this exhibition are the reflection of personal traumas (memory inscriptions, reminiscences, dilemmas) with an overlapping layer of the negative aspects of reality. Some artists register the shock of their time through a deeply suppressed manuscript which is rather hard to read, 'barricaded' in the virtues of artistic phenomenology, while others do it with the explicitness of the referential images of reality. The connecting threads, which aim to semantically soften these seemingly opposite discourses, are the rays of the possible miracle, which is related to the ontological status of the myth of the sun in the Mediterranean, in the Balkans, in the southern part of Europe where Macedonia is situated. In his last interview, Joseph Beuys said that he loved the South because of its spirit for catastrophe. Of course, he was referring to Southern Italy, glorifying the sun of Naples, which he had experienced as an ecstasy, as a leaving of oneself and entering the sun's own realm, heedless of its Janus-like face. Macedonia, which lies on the same latitude as the south of Italy, is a kind of Heliopolis ('Sun City') which is the cause of both radiance and paleness on human faces; it simultaneously radiates to warm and make fertile but also to wilt the fruit and scorch the earth. At times like this, to quote the words of the Macedonian writer Petre Andreevski, "the grass can be counted on one's fingers and the birds walk on the ground".

The criticism of the messages of the participants in this project is flexibly set along the line of the impersonal and idiosyncratic. Unlike many artists in the art centres of today, Macedonian artists are not looking for the truth solely in the ailing body of the *abject subject* as the only place of "witnessings to truth and testimonials against power".² Their works may radiate specific personal states (melancholy, nostalgia, withdrawal and tamed resistance), but nihilism, in particular the alienated and depressive nihilism, referred to by Hal Foster, is not a territory where they can recognize themselves. Hence, in the long run, the "traumatic real" - to which they are not indifferent - is reflected in the shiny surface of the work as a possibility for *participation*, as a desire for *change*, as a *reaction* with relation and as a need for *contact*, with an obstinate determination to survive in the realm of the enlightening magic of the art phenomenon. They consider the shocks and fears of reality as a *locus* where the search for a higher meaning could begin, a quest for the latent meaning or the commencement of EXEGESIS.

If McLuhan's visions of the extensions of the media have now been brought to boiling point, if it is suggested to us that our freedom is electronic, that our space is cybernetic and that our reality is virtual, and if all this points to multiculturalism and multinationalism, I believe they could survive only if every one (as an individual, nation or state) permanently incorporates their own contribution to the universal, without losing their own entity. It is in this sense that we must understand the joining in of Macedonian fine arts with the global village of exchange of art information, consigning the long period of running behind others to memory and to the domains of history.

Sonja Abadžieva

¹The term *radiation(s)* has both positive and negative connotations in Macedonian, depending on the context.

²See: Hal Foster, *Return of the Real*, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1996.

Елизабета Аврамовска
Мирна Арсовска
Искра Димитрова
Благоја Маневски
Антони Мазневски
Моника Мотеска
Станко Павлески
Јован Шумковски
Жанета Вангели



Elizabeta Avramovska
Mirna Arsovska
Iskra Dimitrova
Blagoja Manevski
Antoni Maznevski
Monika Moteska
Stanko Pavleski
Jovan Šumkovski
Žaneta Vangeli



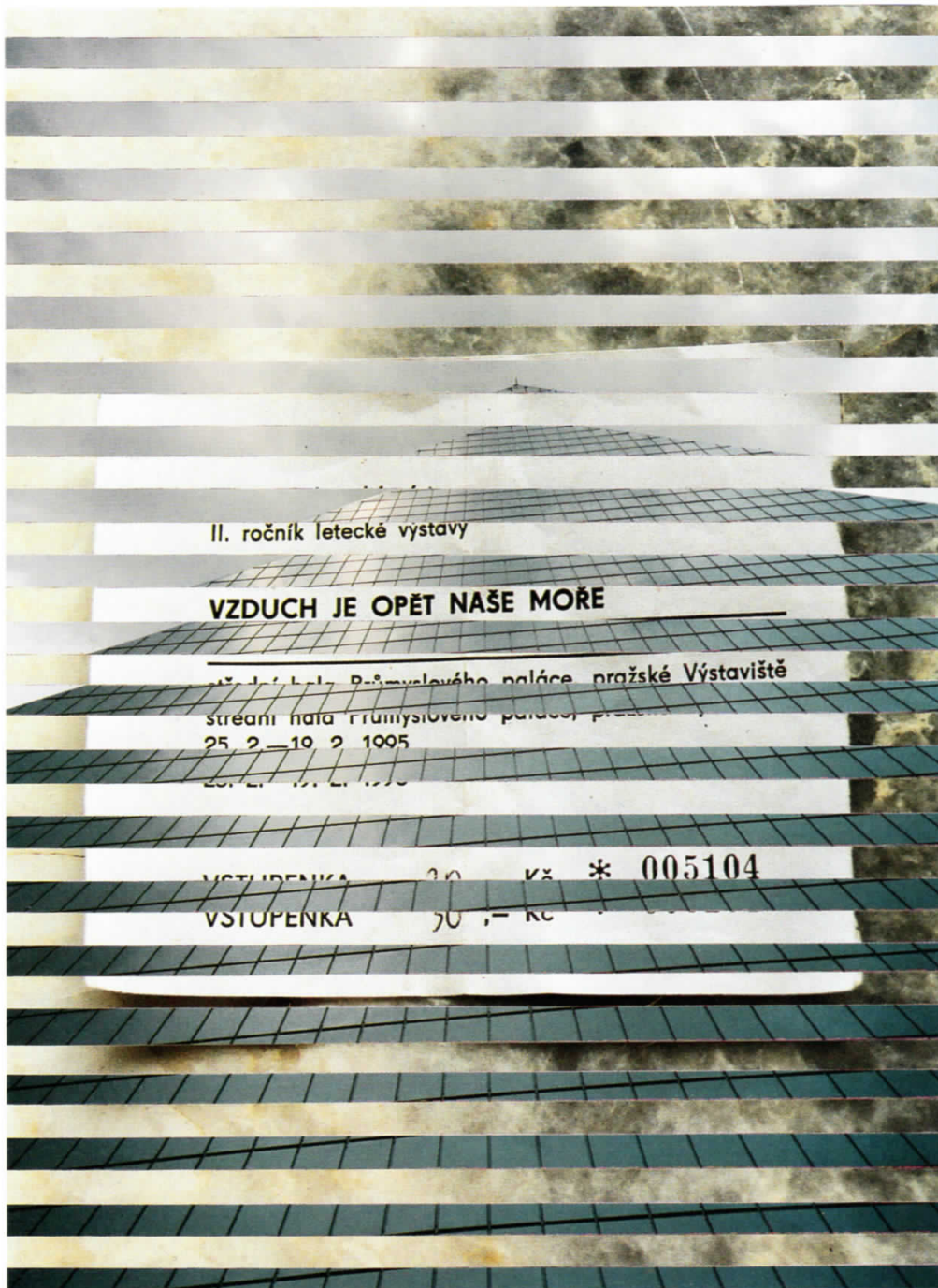
Hinter den „Gittern“ der „billboard“-Fotografien von **Elizabeta Avramovska** lassen sich daguerreotypische Widerspiegelungen allgemeiner Bilder alltäglicher Herkunft ausmachen, die en passant von der Autorin selbst aufgenommen wurden. Die Bearbeitung des Themas der vier Grundelemente der Natur, simultan gebrochen oder mit Nebenelementen als Produkten der zivilisatorischen Infrastruktur (a posteriori) verbunden, belegt, daß „große Erzählungen“ noch immer möglich sind. Der Foto-Essay *Die vier Elemente* löst immer erneut die nie vollendete Sinnggebung des Begriffs Progreß aus. Das konzeptionelle „Spiel“ mit Metaphern und Oppositionen bedeutet im technischen Verfahren Schnitt, Neukomponierung und Collagierung der in natürlicher und urbaner Landschaft aufgenommenen Fotografien, die harmonisch koexistieren. Der daraus entstehende Eindruck beschränkt sich auf ein Modularsystem, auf ein fraktales Bild, in dem der dezentrierte, unorganisierte und nichtregulierte Zustand der heutigen Seinsweisen erinnerbar wird. In den Fragmenten einer nicht wiedererkennbaren Realität, reduziert auf ein Zeichen mit Bedeutung, bringt die Autorin ihre Skepsis, aber auch ihre Teilnahme in Hinsicht auf den technologischen Fortschritt zum Ausdruck. Indem sie den Dialog zu dieser Problematik anregt und selbst eröffnet, ruft Avramovska durch Mitteilung ihrer Bereitschaft zur Teilhabe zugleich zu ändernden Eingriffen auf.

OUR

Tour, Farbfotografie, 1996, Foto: E. Avramovska
Tour, 1996, colour photograph



Behind the 'bars' of the billboard photos of **Elizabeta Avramovska** you can see daguerreotype prints of common situations taken from everyday life, shot *en passant* by the artist herself. The treatment of the subject of the four basic elements of nature, simultaneously crossed or united with the secondary elements - created (*a posteriori*) as a product of the civilization structure - testifies to the fact that "great narratives" are still possible. The *Photo-Essay 4 Elements* once again initiates the incomplete contemplation of the idea of *progress*. The conceptual 'play' with metaphors and oppositions involves, in the technical procedure, the cutting, re-composing and collaging of photographs, equally taken from natural and urban landscapes, which are in harmonic coexistence. The final impression can be reduced to a modular system, to a fractal picture where the decentralized, disorganized and unnatural condition of existence today is recognizable. In the fragments from the unrecognizable reality reduced to signs with a message, the artist expresses her scepticism concerning technological progress, but also her empathy. By identifying and opening the dialogue on this issue, Avramovska appeals to changes, ready to participate.



II. ročník letecké výstavy

VZDUCH JE OPĚT NAŠE MOŘE

střední hala Průmyslového paláce pražské Výstaviště

střešní hala Průmyslového paláce pražské Výstaviště

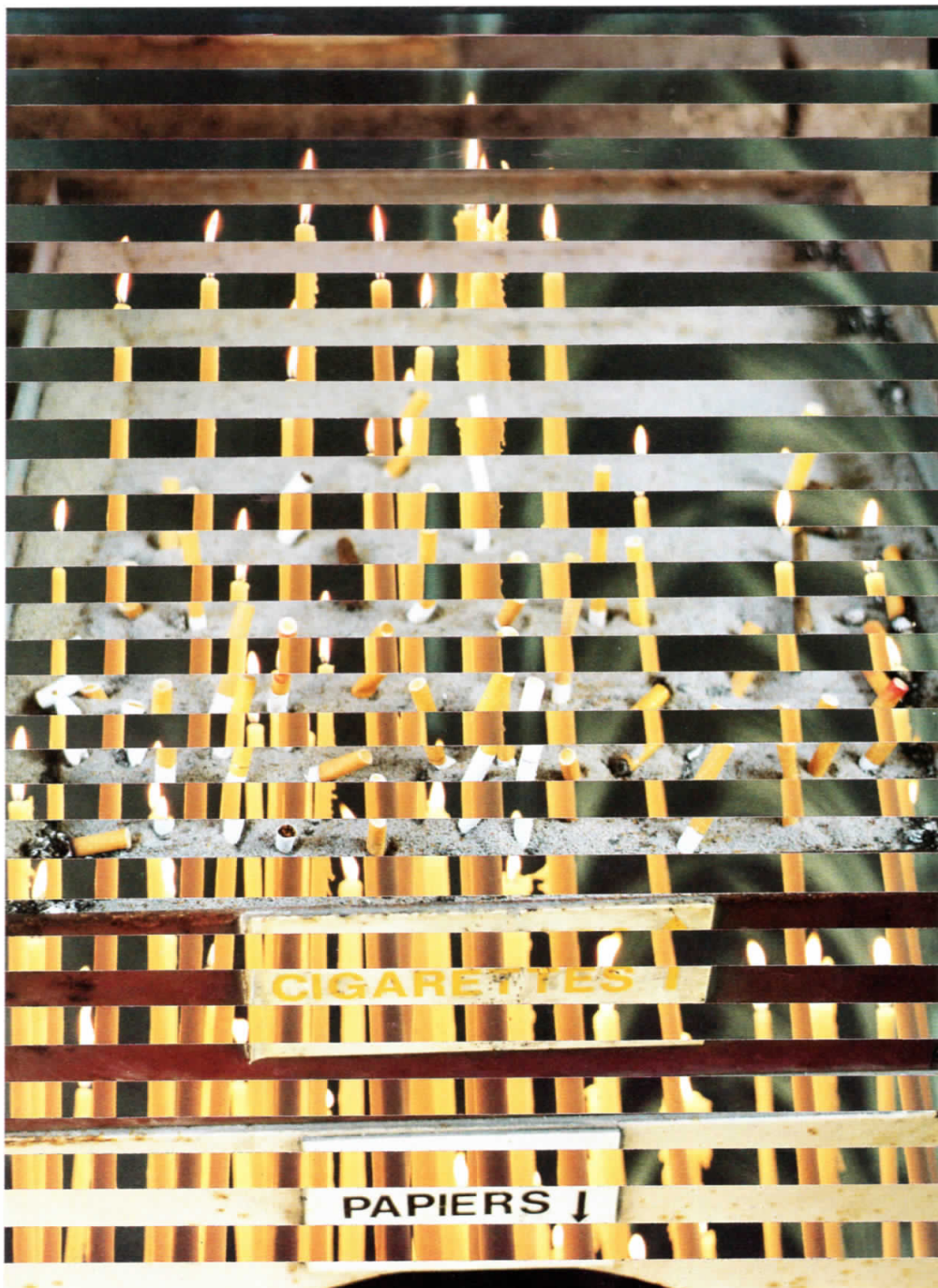
25. 2. – 10. 2. 1995

25. 2. – 10. 2. 1995

VSTUPENKA 30 Kč * 005104

VSTUPENKA 30 Kč

Element Feuer, 1997, Foto-Collage
Fire Element, 1997, photo-collage

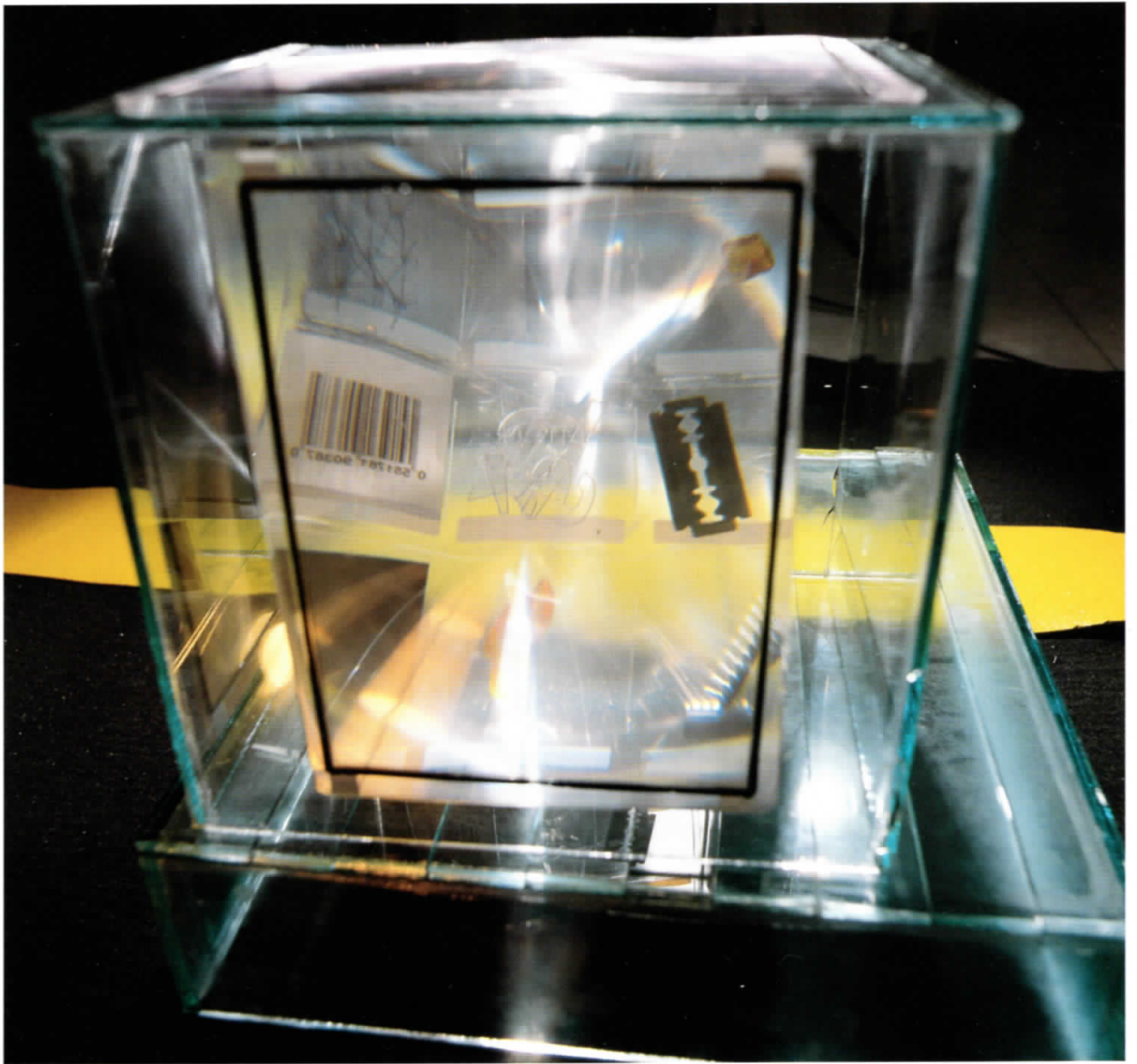


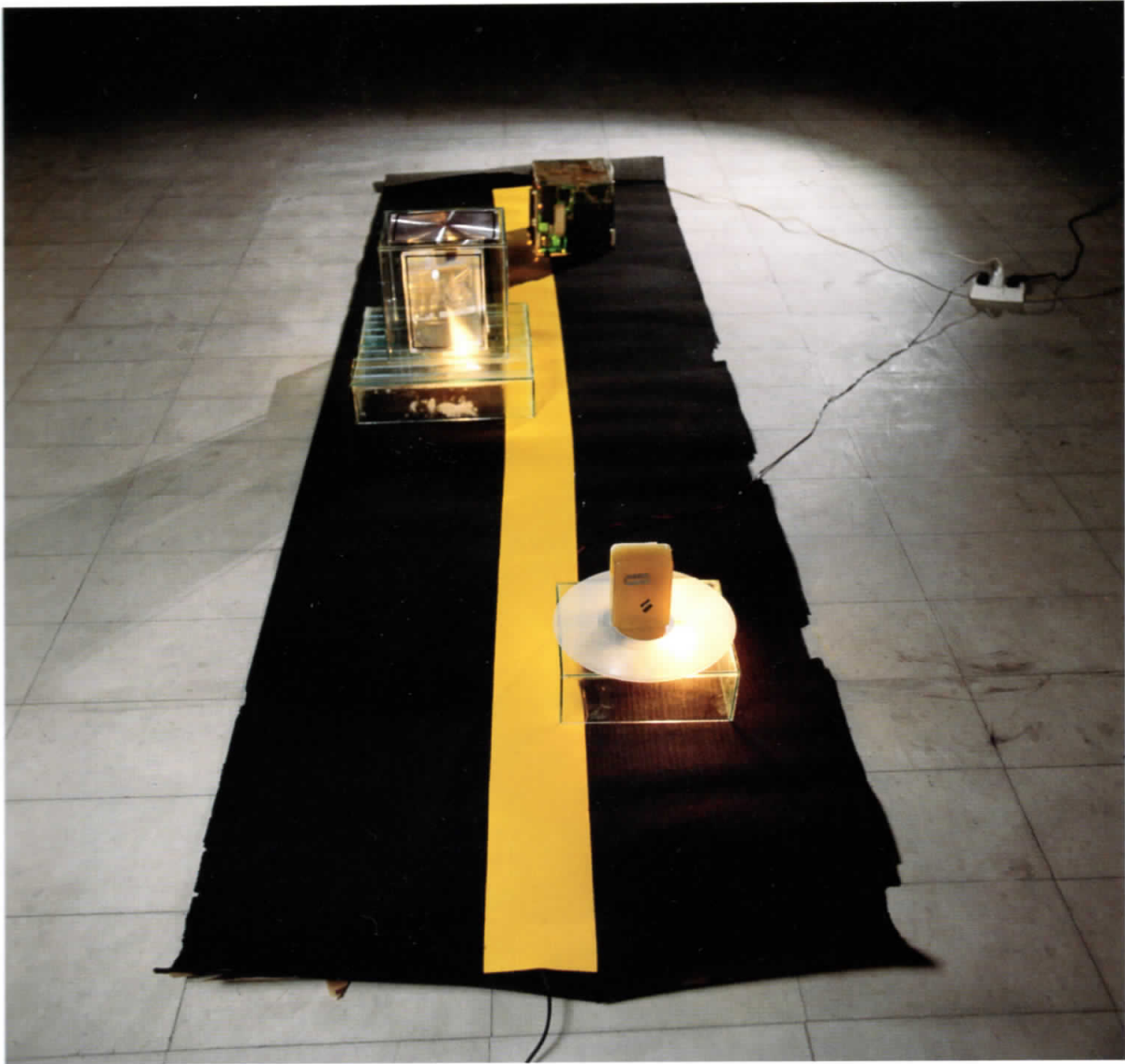
Mirna Arsovska

Die Installation „Autobahn“ von **Mirna Arsovska** wird konkretisiert anhand eines Asphaltbandes mit gelbem Streifen, auf dem ein Elektromotor, ein Glaskasten und ein Glaspostament, mit Plastikplatte und einer „Skulptur“ aus Gelatine, aufgestellt sind. Sie verweisen auf die herrschenden Komponenten der Gegenwart: Musik, Autobahn/Automobil und Computer. Mit der statischen Lage der Platte und des Elektromotors werden metaphorisch die dynamischen Strukturen von Geschwindigkeit und Musik (konkreter Hinweis auf die elektronische Musik von *Kraftwerk* der 70-er Jahre) artikuliert. Der Glaskasten ist assemblage - Akkumulation einer Art Beweismaterial in der Expertise zur zeitgenössischen Existenz (Bar-Code, Chips, Rasierklinge, Bernstein, Röntgenaufnahme, Glühbirne, Buchstaben u.ä.). Als moderne Version der einstigen Raritätenkabinette (*cabinet de merveilles*) spricht dieser Glaskasten über die Energie des wissenschaftlichen Gedankens, seine unaufhaltsame Expansion und seine Diktatur über den Lebensraum. Die Anspielungen auf Verschwinden und Unbeständigkeit werden von der glänzend erleuchteten Struktur der ready-made Gegenstände unterstrichen, die in das Glas eingebaut und mittels Lupen vergrößert sind. Die aufgeworfenen Fragen physischer und metaphysischer, visueller und gedanklicher Art wirken frei aufeinander ein, mit dem Ziel, die Unmöglichkeit eines Fortbestehens des einstigen Einheitsideals einleuchtend zu machen - als Folge des aufgezwungenen Lebensmodells in der zerstückelten Gesellschaft.

Mirna Arsovska's installation *Autobahn* is executed on a bitumen surface with yellow tape, on which she has placed an electric motor, a glass box and glass base with a plastic record and a 'sculpture' made of gelatine. They refer to the prevailing components of the present moment: music, motorway/car and computer. The dynamic structures of speed and music (with a reference to the electronic music of *Kraftwerk* from the 70s) are metaphorically articulated through the static position of the record. The glass box is an assemblage/accumulation presented as evidence and an expert account of contemporary living (bar code, micro-chips, safety razor, amber, X - ray transparency, light bulb, letters, etc.). Like a modern version of the one-time cabinets of rarities (*cabinet de merveilles*), this box speaks about the power of scientific thought and its unstoppable expansion and dictatorship within living space. The allusions to disappearance and inconstancy are accentuated through the brightly lit structure of the ready-made samples, incorporated within the glass and enlarged by magnifying glasses. The questions she poses of physical and metaphysical, visual and speculative nature, are made to interact freely in order to point to the impossibility of the existence of the former ideal of unity, as an outcome of the imposed model of life in a highly segmented society.







Autobahn, 1998, Installation
Autobahn, 1998, Installation

Iskra Dimitrova



Thalamos, 1996, Installation (Teig, Mehl, Wolle, Licht, Stimme), Foto: Slobodan Ćurik
Thalamos, 1996, installation (dough, flour, wool, light, voice)

In den letzten Jahren tauscht **Iskra Dimitrova** in ihrer Performance die eigene Person gegen einen Doppelgänger aus: mit einem Abdruck ihres eigenen Körpers. In der Installation *Nabelschnur* ist - als Resultat einer Selbstbeobachtung - ein Silikonabdruck vom Bauchbereich der Autorin auf einem sterilisierten Operationstisch aufgestellt. Aus der Unterseite des abgerissenen Stückes „Fleisch“ strömt Wasserdampf hervor und materialisiert den vitalen Puls des Übergangs von der Innen- in die Außenwelt. Die aquatische Symbolik (Fruchtwasser) wird außerdem durch das Glucksen des Wassers im Sterilisator evoziert, wobei die Atmosphäre mittels Stimme der Autorin und Jodgeruch vollends eingefangen wird. Die Struktur des Silikons schließt den Tastsinn mit ein (schleimig, amorph). Die symbolische Rhetorik ist vielschichtig, kann jedoch auf die Frage nach dem weiblichen Körper, der zwischen Entstehung und Verfall gespannt ist, reduziert werden. Die ontologische Struktur der Problematik entwickelt sich auf der Linie Be-zähmung der Antagonismen zwischen Geburt und Tod. In diesem Sinn stellt der Körper kein Schrecknis dar, sondern etwas, in dem sich geheimnisvolle und teilweise furchterregende Prozesse ereignen. Genauer gesagt, der Nabel ist Zeuge - ein Zeichen für die latente Prä-Existenz (des Körpers im Körper), für den Akt der Trennung vom Leib des anderen (Körper vom Körper) und für das Körper-Subjekt (selbständiger Körper). In der Durchdringung dieser Zustände sind zugleich die Begriffe für Zeit und Raum einbeschlossen.

In the past few years **Iskra Dimitrova** has replaced her performative body with a double: with a cast of her own body. As a result of self-observation, in her installation *Umbilical Cord*, a silicon cast of the artist's stomach area is placed as if on a sterilized operating table. Steam comes out of the base of this separated piece of 'flesh' and forms the vital pulse of the transition from a closed world to external reality. The aquatic symbolism (amniotic fluid) is also suggested by the bubbling of water in the sterilizer and the atmosphere is fully articulated by the voice of the artist and the smell of iodoform. The structure of silicon encompasses the tactile quality (sliminess, amorphousness). The symbolic rhetoric has many layers, but can be reduced to the question of the female body torn between renewal and disintegration. The ontological structure of the problem develops through taming the antagonism between birth and death. The body, in this sense, is not a place one disdains, but a place from which mysterious and partly alluring processes radiate. More specifically, the navel is a witness-sign of the latent pre-life (of a body within a body), of the act of separation from the womb of an other (a body from a body) and of the subject-body (independent body). Delving into these states presupposes the ideas of time and space.



Nabelschnur (Funiculus umbilicalis), 1998, Installation
Umbilical Cord (Funiculus umbilicalis), 1998, installation



Funiculus umbilicalis, Ausschnitt
Funiculus umbilicalis, detail

Blagoja Manevski

Die Objekte *Kaum* und *Čidat* von **Blagoja Manevski** stellen auf den ersten Blick keine Referenz auf Realität dar, was aber nicht bedeutet, daß sie ihn nicht interessiert. „In der Isolation“, schreibt Handke, „erhalten Sie ... starke Erlebnisstrukturen“. Der Rückzug in sich selbst ist ein Umweg des Widerstandes: eine vorsätzlich nicht definierte Unzufriedenheit. Das, was im Raum seiner Einsamkeit geschieht, kann niemand mit Sicherheit enträtseln. Das aber, was uns visuell geboten wird, ist ein Beweis für die in den phänomenologischen Bau, in die technische Meisterschaft eingebrachte Energie (dies ebenso dann, wenn zartes Papier in Frage steht, wie dann, wenn Kupfer, Holz oder Eisen gegenständlich sind). Die „Koans“, durch die sich Manevski äußert, sprechen über geistige und visuelle Ablagerungen von Erinnerungen an die unterschiedlichen Kulturphänomenen. Die getrübte Oberfläche der Erinnerungsablagerungen gibt kein klares Bild über die Paradigmata wieder, um eben dadurch eventuell ein anderes, verborgenes Sein entbergen zu können, das metaphorisch zwischen den Gitterstäben des Bekannten hervorblitzt. Die schwer lesbare Handschrift dieser nicht identifizierbaren Kunstobjekte scheint verwandt zu sein mit jener geheimnisvollen isländischen Poesie, den sogenannten Kenningar, die zu lesen eine gewisse gedankliche Anstrengung erfordert. In diesem Kontext erscheint in seinem Werk *Kaum* eine leichte Anspielung auf Requisiten des Rittertums und der Gebrauch der Kenningar-Sprache. Man könnte sagen, es gehe hier um *Zeppter auf dem Haupt, Feuer auf den Helmen und Drache am Schwert*. Das Bezeichnende seiner Sprache stammt aus der Domäne der Metaphysik.

The objects *Kaum* and *Čidat* of **Blagoja Manevski** seem not to refer to reality, which does not mean that reality does not concern him. "When in isolation," writes Handke, "you gain... powerful structures of experience." Withdrawal into oneself is a roundabout way of resistance: a deliberately undefined dissatisfaction. Nobody can decipher with certainty what happens within the space of one's solitude. But what has been visually offered to us is proof of the energy invested in the phenomenological structure and technical mastership (both when Manevski uses delicate paper and when he uses copper, wood or iron). The 'koans' through which Manevski expresses himself speak of a spiritual and visual accumulation of memories concerning different cultural entities. The blurred surface of memory storage does not reflect paradigms in a clear way to reveal just another, hidden existence which would metaphorically shine through the grating of the familiar. The difficult comprehensibility of these non-defining artistic objects seems rather close to the obscure Icelandic poetry and to what is known as kennings, for whose reading a greater intellectual effort is necessary. In this context, if there are mild allusions in his work *Kaum* to knightly equipment, by using the language of kennings, we would say that the references are to a *sceptre of the head, fire of the helmet* or a *dragon of the sword*. The radiating quality of his speech lies in the domain of the metaphysical.

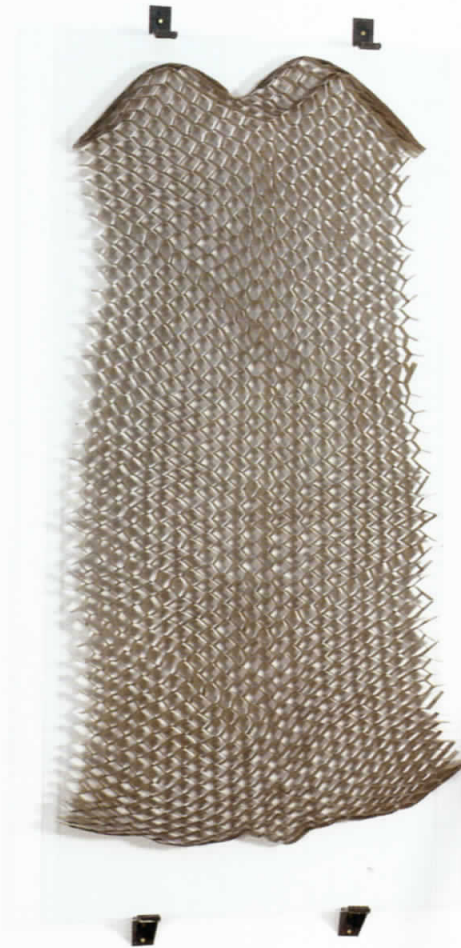




Čidat, 1995
Čidat, 1995

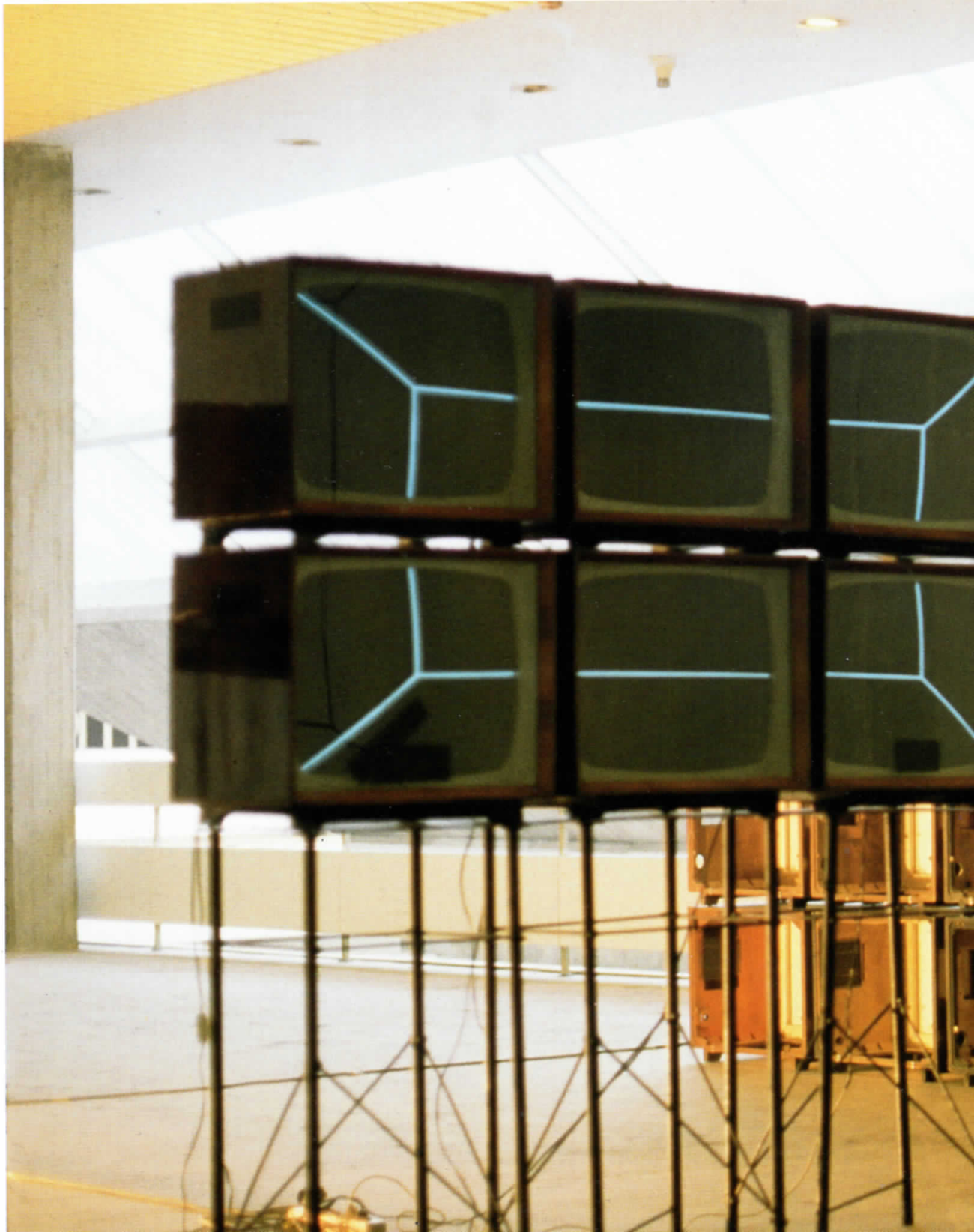


Kaum, 1995
Kaum, 1995



Antoni Maznevski

Wenn die von den Medien reflektierte Realität eine Begegnung mit der tatsächlichen Wirklichkeit verhindert, wenn sie also als Modus des Seins verschwunden ist, so nimmt das verwundete Reale ihre Stelle ein. In der Installation *Zwischenzeit* von **Antoni Maznevski** kommt diese Krise der Zeit als Stille und Dunkelheit einer besonderen Seelenlandschaft zum Ausdruck. Introspektion manifestiert sich als nicht-subjektive Sprache, die gleichwohl einfängt, wie tiefreichend die Intimität des Autors versehrt ist. Er birgt das Bild eines Menschen in sich, der in sein eigenes Vakuum eingeschlossen ist, im monotonen Kontext verharret, sich im Zustand permanenter Untätigkeit befindet (permanent vacation) wie z.B. in den Filmen von Wenders und Jarmusch. Das Umfeld dieser Darstellung (Lautsprecher und Grammophon, auf dem sich zwei parallele Existenzen endlos jagen) hat alle möglichen Strahlungen in sich aufgesogen und wurde dadurch zu einer überdosierten schwarzen Materie amorpher Struktur und schattendunkler Atmosphäre. In dieser gewaltigen Dunkelheit bietet sich dem Auge keinerlei Sicherheit, vielmehr erahnt es lediglich die melancholische Bewegung der verlorenen Zeit, obwohl selbst die Zeit in diesem Selbstbildnis ihre Bedeutung verloren hat. *Zwischenzeit* ist das Resultat einer einjährigen Selbsttherapie - das Bild einer persönlichen Beichte in Gesellschaft von Musik und stummen Objekten. In der Psychoanalyse wird die schwarze Sonne mit dem Unbewußten, in dem Freude und Glück enthalten sind, verbunden. Kann diese Deutung den „verkohlten“ Zustand, in dem die Feststellungen breiteren Raum einnehmen als der Protest, mildern?



When the reality reflected by the media prevents an encounter with genuine reality, that is, when this reality is absent, it is replaced by an impaired reality. The crisis of time in **Antoni Maznevski's** installation *Meantime* is reflected in the silence and darkness of a peculiar psycho-landscape. Introspection is manifested as a non-subjective language, although the intimate realm of the artist is deeply hurt. A human representation absorbed in its own vacuum languishes in a monotonous context, in a state of permanent vacation, such as that seen in the films of Wenders or Jarmusch. This representation and its surroundings (loudspeakers and a record player where two parallel instances of existence chase each other endlessly) have absorbed all possible radiations; they have become an overdosed black matter with an amorphous structure and chilly atmosphere. The eye is no longer sure of anything in this huge darkness; it may perhaps only sense the melancholic movement of defunct time, even though time, too, has lost its meaning in this self-portrait. *Meantime* is the result of a year-long self-therapy - the picture of a personal confession in the company of music and mute objects. In psychoanalysis the black sun is connected with the unconscious, to which joy and happiness are considered immanent. Can this interpretation mitigate this carbonized state in which there is more verification than protest?

TV-Raum Konstruktion, 1995/96, Installation (Fernseher, Metallkonstruktion), Foto: A. Maznevski
TV Room Construction, 1995/96, installation (television sets, metal structure)



Zwischenzeit, 1997, Installation
Meantime, 1997, installation





Monika Moteska

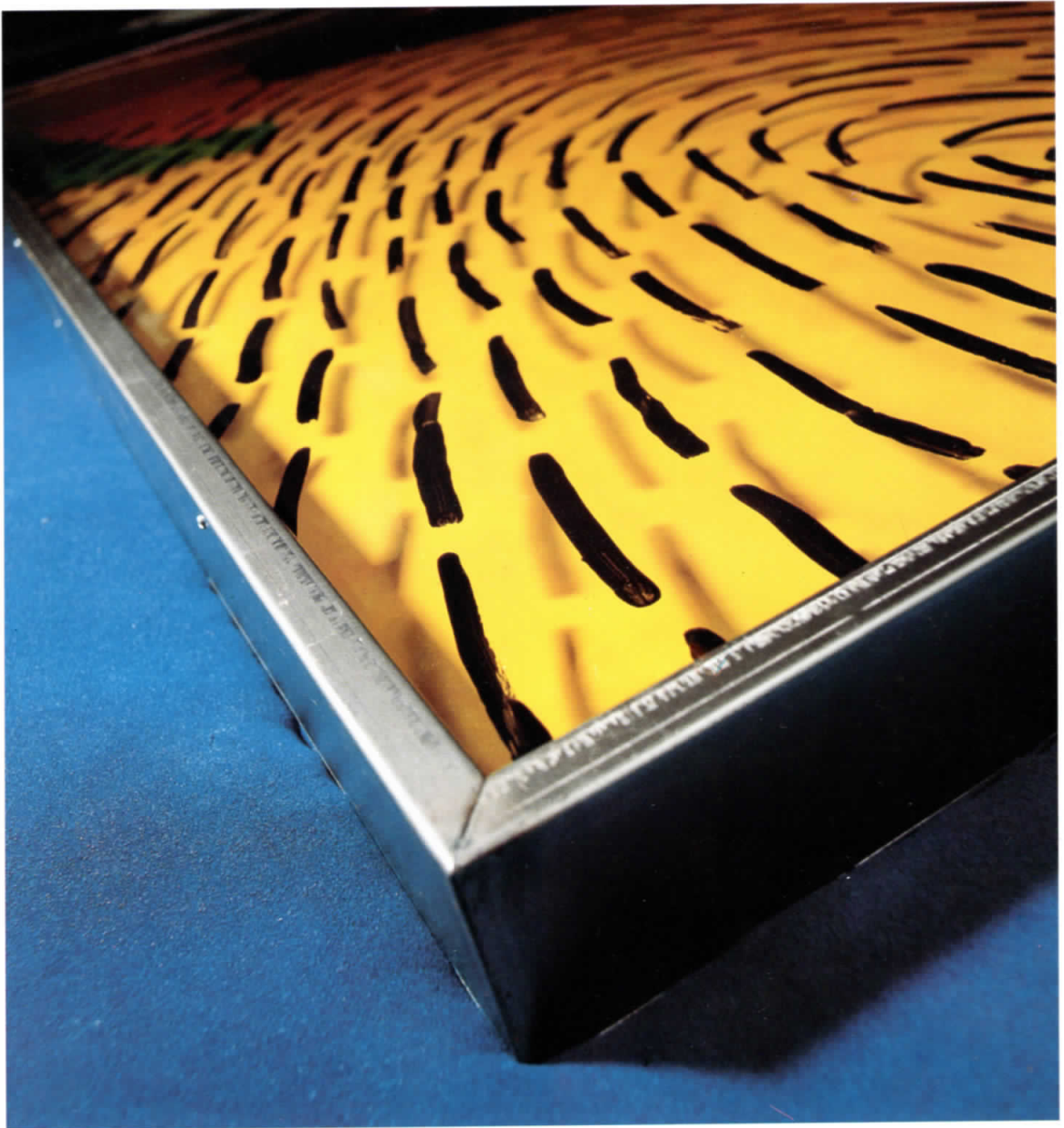
Das Werk *Ohne Titel* von **Monika Moteska** stellt das Bild in ein Umfeld, und zwar nach Erweiterung und Veränderung der Begriffsbedeutung. Hier wurde ein Versuch unternommen, reell in die dritte Dimension der klassischen Leinwand vorzudringen: auf den formellen Bildkörper mit Rahmen ist mit einem mit blauer Farbe getränkten Schwamm eine zweite künstlerische Komponente aufgetragen - eine strahlenförmige schwarze Zeichnung auf Plexiglas. Eigentlich ist die vielfarbige Fläche ein Spiegel, in dem sich die narzißtische Zeichnung reflektiert, die sich auf von unsichtbar strömender Energie gezogenen Linien bewegt. Die von außen zuströmende Helligkeit (künstlich oder natürlich) animiert die Bewegung zusätzlich, d.h. läßt sie sich ständig ändern: anders angeordnet, beleuchtet und intensiviert. Die Struktur der reflektierten Zeichnung ist der Ort von penumbra, das Aufeinandertreffen von Licht und Schatten. Der künstlerische Steckbrief von Moteska, der Verwandtschaft mit der dekorativen und koloristischen Poetik eines Henri Matisse hat, betont auf andere Weise die beiden axiologischen Punkte des großen Meisters: Farbe und Zeichnung. Die Anordnung der Linien in Übereinstimmung mit den Codes der Magnetfelder materialisiert die warmen Sonnenstrahlen und verströmt zusätzliche Helle, eine Bestätigung des Gedankens, daß „die Sonne die Aufmerksamkeit von intellektuellen Erscheinungen auf sinnliche lenkt“ (Thomas Mann). In diesem Sinn gewinnt auch das Gefühl der Ausstrahlung rückhaltlose Suggestivität.

Monika Moteska's work *Untitled* is an environmentalization of a painting once the significance of its notion is expanded and altered. An attempt has been made to genuinely enter the third dimension of the classical canvas: a second artistic component - a radiating black drawing, executed on plexiglass - is projected onto the formal body of the painting within a framework, embedded into blue-coloured sponge. The multicoloured surface is in fact a mirror in which the narcissistic drawing is reflected, following the lines marked by the invisibly channelled energy. The light that comes from outside (artificial or natural) animates the strokes still further, making them constantly different: arranged, lit or emphasized in different ways. The structure of the reflected drawing is the place of the penumbra, of the encounter between light and shadow. Moteska's artistic writing, which is related to the decorative and colourist poetics of Henri Matisse, underlines, in another way, the two axiological points of the great master: colour and drawing. The organization of lines, in keeping with the codes of magnetic fields, forms the rays of the sun's warmth, radiating additional light and confirming the thought that "the sun turns the attention from intellectual to sensory phenomena" (Thomas Mann). In this context, the feeling of radiance is suggested unreservedly.





Ohne Titel, Ausschnitt
Untitled, detail



Ohne Titel (Das große Blaue), 1996
Untitled (The Big Blue), 1996





Stanko Pavleski

In den beiden Bodenkompositionen von **Stanko Pavleski** ist die Leidenschaft für die Auswahl von Materialien und den Umgang mit ihnen deutlich spürbar. Erforschung und Kombination von Materialien verläuft synchron zu der künstlerischen Verkörperung seiner Ideen. Aber der Autor betrachtet die phänomenologische Entität des Werks als unzulänglich und ziseliert aus diesem Grund sehr augenfällig seine Gedanken über Zeit, seine Reaktionen auf Zustände, seine schöpferischen Dilemmata und das Lamentieren darüber. Die textuellen Darstellungen höchst intimer Schichten, mit äußeren Einflüssen verbundene Strahlungen, reflektieren sich in Rückwirkung auf den Zuschauer. Der Wunsch, die Botschaft möge den Betrachter um jeden Preis erreichen, kommt in der glänzenden Oberfläche der fein geschliffenen Metallplatte unverkennbar zum Ausdruck. Anstatt sich in der glatten Oberfläche zu beschauen, sieht sich der Betrachter der künstlerisch dekonstruierten Schrift gegenüber, in der er sich wiedererkennen kann, aber nicht muß. Die eschatologische Dimension ist seit mehr als zehn Jahren in der künstlerischen Schaffensrichtung Pavleskis anwesend. Art und Weise der Bodeninstallation, Format der Werke und Lettrismus spielen diesmal auf Epigrammatisches an. Die knappen lyrischen Botschaften der einstigen Grabplatten werden jetzt durch die zerrissene Struktur moderner Balladen ersetzt. „Das Epigramm birgt in sich Erwartung und Aufschluß“, schrieb Lessing im Jahre 1771, aber diese Bestimmung deckt sich auch mit dem Konzept des modernen Autors.

The two floor compositions of **Stanko Pavleski** are a clear reflection of his passion for choosing and handling materials. The exploration and combination of the building material are synchronous with the artistic embodiment of ideas. Yet the artist has assessed the phenomenological entity of the work as insufficient and hence he has explicitly inscribed in it his thoughts about time, his reactions to situations and his creative dilemmas and lamentations. The textual representation of the artist's most intimate layers, as radiations connected with external influences, are reflected back to the viewer. The desire that his messages reach the viewer at any cost is emphasized by the shiny surface of the delicately ground and polished metal plate. Instead of looking at himself in the smooth surface, the viewer confronts the artist's deconstructed writing where he can, but does not necessarily have to, recognize himself. The eschatological dimension has been present in the artistic discourse of Pavleski's for more than a decade now. In this instance, the manner of the floor mounting, the format of the works and the use of graphemes allude to *epigrams*. The brief lyrical messages of the former tombstones are now replaced by the broken structure of contemporary ballads. "The epigram contains both expectation and explanation (Erwartung und Aufschluss) in itself," wrote Lessing in 1771, but the same words can be used when referring to the modern expression of this artist as well.




Die Welt im Würfel oder Kreis - Energetisches Transfer - alles ist Stück Piece - alles ist durchsichtig, 1996/97
The World in a Cube or in a Circle - Energy Transfer - Everything is a Piece - Everything is Transparent, 1996/97



Metallanatomie oder Über die Liebe - Stern - Vogel - Haus, 1995/97
Metal Anatomy or On Love - Star - Bird - House, 1995/97



Jovan Šumkovski



Die Installation *Gefangenes Echo* von **Jovan Šumkovski** bildet eine kreisförmige Anordnung von zehn „Bildern“ auf Ständern (kombinierte Technik - Epoxydharz). In der Mitte der Komposition liegen auf dem Boden Metallketten. Das visuelle Schema der Installation erinnert an das *ad solarium* - Ort der Sonnenuhr auf dem Forum. Die Zeit, die durch diese eigenartige Paraphrase des einstigen Solariums angezeigt wird, ist eine Resultante von Vergangenen und Gegenwärtigen: eine Versammlung persönlicher Erfahrungen, Mißerfolge und Widerstände. Die Sprache, in der sie artikuliert werden, ist freilich introvertiert. Der Künstler entscheidet sich für eine Darstellungsstruktur, die von der visuellen Realität äußerst distanziert, aber auf eine spirituelle Ausstrahlung gerichtet ist. Die unmittelbare Berührung mit der Wahrheit wird auf diese Weise vermieden, stattdessen wird ein Dialog zwischen dem Erleuchteten und dem Unsichtbaren hergestellt. Im Geist dieser christlichen Ethik werden abstrakte Ausstrahlungen der Ikonen suggeriert, charakteristisch für das mazedonische Territorium. Man beruft sich auf die Mythologie, auf die nicht weniger metaphysische Aura der Nymphenstimme Echo bzw. auf die eschatologische Besonderheit des „kosmischen Narzißmus“ (Bachelard). Das *Gefangene Echo* Šumkovskis wird in diesem Sinn als Raum erlebt, der den gesamten Kontext wiedergibt, das eigene Gesicht jedoch nicht sichtbar werden läßt.

Jovan Šumkovski's installation *Closed Echo* is a circular exhibit of ten 'pictures' on holders (mixed media, epoxy resin). Metal chains are placed in the middle of the composition, on the floor. The visual diagram of the installation is reminiscent of *ad solarium* — the place of the sundial in the Forum. The time shown by this paraphrase of the classical solarium is the sum total of the past and present: an accumulation of personal knowledge, discontent and resistance. But the language with which these are pronounced is introverted. The artist opts for an artistic structure utterly detached from visual reality: for a presentation concentrated on spiritual radiation. In this way, direct contact with the truth is avoided, and a dialogue with what is enlightened and invisible is established. Following the spirit of these Christian ethics, there are intimations about the abstract radiations of icons, typical of the Macedonian region. There is also an invocation of mythology: of the no less metaphysical aura of the voice of the nymph Echo, or of the eschatological nature of "cosmic narcissism" (Bachelard). Accordingly, Šumkovski's *Closed Echo* may be experienced as a space where the entire context is reflected, but where one cannot see one's own face.



Gefangenes Echo, 1996, Installation
Closed Echo, 1996, installation



Gefangenes Echo, Ausschnitt
Closed Echo, detail

Žaneta Vangeli

In unserer Epoche der körperlosen Bilder und der Kurzlebigkeit schlägt uns **Žaneta Vangeli** Plotterfotografien des *Fortdauernden Verlangens nach Ewigkeit* vor. Im Bewußtsein der überlegenen Macht der Medienbilder übernimmt sie von diesen die offene visuelle Darstellung von Ereignissen aus der unmittelbaren Lebenswirklichkeit. Daran schließt sich die Vergrößerung an; per Computer wird mit Farbe, Text und Defokussierung eingegriffen. Obwohl die Fotografien von Prinzessin Diana, und von dem Monument aus dem Sozial-Realismus auf den ersten Blick in ihrer Nacktheit strahlen, wird der Eindruck der Unmittelbarkeit durch Einfügen symbolischer Bedeutungen und durch Elemente sanfter Parodie abgeschwächt. Unter der Idee der Ewigkeit versteht die Autorin selbstverständlich auch die emotive Komponente (das Tragische, das Schicksalhafte, das Nostalgische). Alle dargestellten Persönlichkeiten begehren Heldentum, um das Zeitlose zu erobern, dabei vergessend, daß der Tod des Helden die Bedingung seiner Unsterblichkeit ist. Ohne den tragödienhaften Kontext hätte Diana nur sehr geringe Chancen gehabt, das heutige Idol No 1, und noch geringere, eine Heilige vom Typ Mutter Therasas zu werden (folgt man den Interpretationen einiger Medienorgane). Das Konzept Vangelis spielt auf das permanente Bemühen ideologisch sich legitimierender Machtsysteme an, mit unkritischer Leichtigkeit Stars, Helden und Top-Persönlichkeiten zu lancieren, deren Bestehen, anstatt bis in die Ewigkeit zu dauern, zumeist auf dem Feld des blur-Effektes endet.

In our time of incorporeal images and ephemeral qualities, **Žaneta Vangeli** proposes her plotter-produced photographs of *The Constant Desire for Eternity*. Aware of the superior power of media images, she takes from them open visual representations of events connected with the immediate reality of life. Then she enlarges them, makes computer interventions with colour, text and shifts of focus. Even though the photographs of Diana, and of the social-realistic monument seem to be radiating, at first sight, in all their nakedness, the impression of literality is tamed with the introduction of symbolic meanings and elements of mild parody. When considering the idea of eternity, the artist no doubt has also had the emotional component in mind (tragedy, fate, nostalgia). All the people portrayed covet the heroic in order to achieve timelessness, forgetting that the precondition for the immortality of a hero is his or her own death. Outside the tragic context, Diana would have had meagre chances of becoming the No.1 idol of today, and even lesser chances of pretending to become a saint like Mother Teresa (judging from some of the stories in the media). Vangeli's concept includes references to the constant radiation of the ideological systems of power that tend to launch, with uncritical lightness, stars, heroes and top personalities, whose lives, instead of being enshrined in eternity, most often end in the field of the blur-effect.

M

M

A

K

T

Hommage an Thomas von Aquin, 2Tlg, Acryl und Gold auf Holz, 270x210, 240x90, Foto: Ferdi Jaklin
Hommage a Thomas von Aquin, 2-Tlg, acrylic and gold on wood, 270 x 210, 240 x 90

D
I
E
P
O
T
E
N
Z





Entkunstung, or they Shot the Sheriff, but they didn't Shoot the Deputy, 1998

Hommage à J.F. Kennedy, oder der größte Feind der Wahrheit ist nicht die Lüge, sondern der Mythos, 1998
Hommage à J.F. Kennedy, or the Greatest Enemy of Truth is not the Lie, but the Myth, 1998



THEY DIDN'T SHOOT THE DEPUTY



Elizabeta Avramovska

Geboren in Skopje (1956), Diplom an der Fakultät für Bildende Künste in Skopje (1984), Magistergrad an der Zentraleuropäischen Universität in Prag (1995), Diplom an der Architektur-Fakultät in Skopje, wo sie heute arbeitet. Sie beschäftigt sich mit Malerei, Fotografie, graphischem und Kostümdesign, Bühnengestaltung und Pädagogik. Selbständige Ausstellungen in Skopje (Museum der Stadt Skopje, 1997); Gruppenausstellungen in Skopje, Labin, Sarajevo, Cetinje und auf einigen Jugendbiennalen in Museum für Zeitgenössische Kunst Skopje.

Das Projekt von Elizabeta Avramovska Fotoessay Vier Elemente weist in seiner Grunddisposition eine Struktur auf, die auf der Ebene von Tausch und Ersatz (exchanges and substitutes) liegt. Die von der Autorin in diesem Projekt vorgenommenen Forschungen entsprechen antiken Erfahrungen und Erkenntnissen über die Struktur der Welt. Jedoch sind die vier Ausgangselemente, die einen Prozeß mehrmaligen Austauschs durchlaufen, in ihrer Endlichkeit dekonstruierte Ganzheiten; sie gehen als Resultat aus den dekonstruierenden Prozessen hervor, in denen sie jedoch auch selbst erscheinen; solche Prozesse gehen überall vonstatten, sie umgehen überall die Erwartung, und genau sie definieren die Gegenwart. Sich dies vor Augen haltend, stellt Avramovska die Elemente in eine Reihe permanenten Austauschs und Veränderungen, ohne sich dabei für eine endgültige Option entscheiden zu wollen. Das für die Gestaltung dieses Konzepts gebrauchte Verfahren, das in Teilung, Montage, Collage oder Aufsprengung der ursprünglichen fotografischen Vorlagen zum Ausdruck kommt - Grundelemente der Triptychonstruktur -, stellt zusammen mit der alternierten Aneinanderreihung von Segmenten die gesamte visuelle Struktur des Werkes in den Rahmen des Fragmentarischen. Über eine derartige Betrachtungsweise der Struktur der Gegenwart sprechen auch die vier Triptycha von Elizabeta Avramovska.

Nebojša Vilić. In: Elizabeta Avramovska, *Fotoessay Vier Elemente*, Museum der Stadt Skopje, 1997. (Katalog)



Born in Skopje (1956). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (1984). Received her MA from the Central-European University, Prague (1995). Advanced university student of the Faculty of Architecture, Skopje, where she works. Works in painting, photography, graphic design, costume design, set design and teaching. Had a solo exhibition in Skopje (Museum of the City of Skopje, 1997). Took part in various group exhibitions in Skopje, Labin, Sarajevo, Cetinje and several Biennials of the Young in the Museum of Contemporary Art (MSU), Skopje.

The basic structure of Elizabeta Avramovska's project entitled Photo-Essay 4 Elements functions at the level of replacements and substitutes...

The exploration which the artist undertakes in this project invokes references to classical experiences and ideas about the organization of the world. Yet the four initial elements, through a process of repeated replacements, turn into deconstructed wholes according to their finality; they are the result of deconstructing processes in which they themselves have appeared; they differ from what is expected as the processes of replacement are everywhere around and it is precisely these processes of replacement that define the present. Bearing this in mind, Avramovska arranges the elements in a series of permanent replacements and changes, refusing to decide on a final option. The procedure used in the application of this concept, reflected in the division, mounting, collaging or disintegration of the initial photographic models - the basic elements of the triptychal structure - together with the alternate arrangement of the segments, also bring the total visual structure of the work within the framework of the fragmented. The four triptychs of Elizabeta Avramovska are the reflection of such a viewpoint with reference to the organization and arrangement of the world today.

Небојша Вилић/Nebojša Vilić. In: *Елизабета Аврамовска, Фото-есеј 4 елементи/Elizabeta Avramovska, Photo-Essay 4 Elements*, Музеј на град Скопје/Museum of the City of Skopje, Скопје/Skopje, 1997 (exh. cat.)

Mirna Arsovska

Geboren in Skopje (1967), Diplom an der Fakultät für Bildende Künste in Skopje (1992), schafft Objekte und Installationen, zeitweilig beschäftigt sie sich mit grafischem Design. Selbständige Ausstellungen in Skopje (1994) und Istanbul (1995); Teilnahme an Gruppenausstellungen mit mazedonischen Künstlern (Jugendbiennale im Museum für Zeitgenössische Kunst, 1993) und an internationalen Ausstellungen in Vršac (Jugoslawien), Jugendbiennale (1996), Manchester (Sculpture along the Channel, 1992), Old Ham, Großbritannien, Sculpture in the Alexandra Park, 1992 und an Ausstellungen mazedonischer und amerikanischer Künstler in Skopje, 1996 und in Providence, USA 1997.

Die Beziehung Ich/der Andere stellt eine dialektische Unterscheidung dar, die nicht zwischen mir und dem Anderen besteht, sondern einen inneren Unterschied im Subjekt selbst bildet, der ins Unendliche führt. Anderssein ist die einzige Möglichkeit, das Subjekt von demjenigen Moment an zu identifizieren, da es zum ersten Mal die eigene Reflexion auf sein Spiegelbild erlebt, die gleichzeitig aber auch etwas ist, was außerhalb seiner selbst steht, unterscheidbar, anders ist.

In der Installation (1994) von Mirna Arsovska ist ein vielschichtiges Spiel von Bedeutungen, von inneren Unterscheidungen in der Relation Ich/der Andere vorgeführt, das als Identifikationsprozeß zwischen Mensch und Natur zu verstehen ist. Die Natur ist nichts Isoliertes und Anderes zum Menschen, sondern eine Metamorphose desselben: so, wie Diamant und Kohle lediglich zwei unterschiedliche allotrophe Modifikationen des Kohlenstoffs sind. Zugleich werden Körper und Eis einander gegenübergestellt, die Wärme der Kohle gegenüber seiner eigenen Reflexion in der Kälte eines simulierten Kristalls. Der Diamant/Simulakrum ist nicht nur eine spiegelglatte Oberfläche für die Reflexion des Subjekts und dessen holografischen Wiedererkennens, sondern auch eine transparente Tiefe, in der das eine im Unendlichen des anderen versinkt: eine tadellose Art und Weise, zu entschwinden, ohne zu sterben, sich im Schein aufzulösen.

Suzana Milevska. In: *Ich und der Andere (BEN ve Digeri)*, Istanbul 1995 (Katalog)



Born in Skopje (1967). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (1992). Works on objects and installations; occasionally does graphic design. Had solo exhibitions in Skopje (1994) and Istanbul (1995). Participated in several group exhibitions together with Macedonian artists (Biennial of the Young in the Museum of Contemporary Art, 1993) and at the international exhibitions in Vršac (Yugoslavia, Biennial of the Young, 1996), in Manchester (Sculpture along the Channel, 1992), Old Ham (England, Sculpture in the Alexandra Park, 1992) and at the exhibition of Macedonian and American female artists in Skopje (1996) and in Providence (United States, 1997).

The I/Other relationship represents a dialectical difference which is established not between the I and the Other but as an internal differentiation within the subject itself, which can go on infinitely. The otherness appears as the only way to identify the subject from the moment when they recognize for the first time their own reflection in the mirror as their own image, and also as something outside themselves; different, but as an other of the same.

Mirna Arsovska's installation (1994) reveals a complex play of meanings, internal differences in the I/Other relationship, a relationship which is understood as a process of identification between Man and Nature. Nature is not something isolated or other, but a metamorphosis of the same whole: just as the diamond and coal are merely two different allotropic modifications of carbon. At the same time, the body is pitted against ice. The warmth of the coal against its own reflection in the coldness of simulated crystal. The diamond/simulacrum is not only a mirror-like smooth surface for the reflection of the subject and their holographic recognition, but also a transparent depth into which the infiniteness of something within another delves: a superb way of disappearance without dying, of dissolution within an illusion.

Сузана Милевска/Suzana Milevska. In: *ЈАС и Другиот (BEN ve Digeri) / I and the Other, Истанбул/Istanbul, 1995 (exh. cat.).*

Iskra Dimitrova

Geboren in Skopje (1965), Diplom an der Philosophischen Fakultät in Skopje - Philosophie (1987) und an der Fakultät für Bildende Künste - Skulptur (1990) in Skopje, Studienaufenthalt in den USA (1993).

Mehrere selbständige multimediale Projekte und Installationen in Skopje (Museum für Zeitgenössische Kunst), Sofia, Manchester, Medison (USA) und Zagreb; Teilnahme am Internationalen Festival in Sofia (1994); Expedition/Exhibition, Artpool in Budapest (1995); an der Internationalen Ökologie- und Kunsttriennale in Maribor (1995); an der Internationalen Biennale der Modernen Kunst - Europa und Humanismus - in Séléstat (Frankreich, 1997), an der gemeinsamen Ausstellung der mazedonischen und amerikanischen Künstlerinnen in Skopje (1996) und in Providence, USA (1997).

Mit den Werken Iskra Dimitrovas, die zwischen 1991 und 1995 entstanden sind, ist ein starker narrativer und allegorischer Impuls verbunden. Sie „erzählt“ in ihnen über weibliche Prinzipien, die in ihrer Art den rituellen und initiatorischen Prozessen nahestehen. Initiiert wird eine Szene, in der die rituelle Handlung abläuft. Das verwendete Material (Wolle, Mehl, Teig, Feuer und die Möglichkeit, diese zu betasten, Wärme, Licht, Geruch) wird in einer symbolischen Welt kondensiert, deren Bedeutung durch die unmittelbare Anwesenheit des Körpers als Geste, Ritus und Ritual aktiviert wird. Diese Ausdrucksweise neigt zu „rituellen“ Performance-Modellen und Körperkunst, doch im Unterschied zu ihrer aggressiven, provokativen und extensiven Energie zeichnet sich die „rituelle“ Vorgehensweise bei Iskra Dimitrova durch eine diskrete, poetisch-mythische Dimension aus. Durch die Betonung des Prozesshaften, des Performativen und Hingebungsvollen bringt Iskra Dimitrova eine alternative Behutsamkeit in das künstlerische Verfahren ein: Weichheit, Transparenz, vergeistigte Eruptivität, Mystik.

In ihren multimedialen Projekten, die aus den letzten Jahren stammen, verringert sich die narrative und allegorische Energie der Ausführung. Performanz mit ritueller Anwesenheit des Körpers der Autorin wird jetzt ausgetauscht gegen die Unbeweglichkeit ihres Doppelgängers (Körperabdruck der Autorin in Teig oder Wachs). Sie dringt in die tiefsten Zonen der menschlichen Psyche ein: die Darstellung des Doppelgängers ist die Darstellung von Leben und Tod, und der Raum, in dem der erstarrte „Körper“ des Doppelgängers „pulsiert“, ist mit all seinem Mystischen und Geheimnisvollen verodet, ruiniert, vergessen, so wie es der Raum des Unterbewußtseins ist. Daher rührt die mythische, archetypische Symbolik in ihrer Darstellung, daher kommt das Streben nach Szenenhaftigkeit, jedoch nicht als Möglichkeit zum Exponieren, sondern zum Existieren, da für sie das Werk eine lebendige Materie ist, die sie gebiert und nicht schafft: ihr eigener Körper gebiert das Werk, so, wie auch Leben und Tod geboren werden.

Liljana Nedelkovska. Iskra Dimitrova, Memento Mori, Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje, 1997. (Katalog)



Born in Skopje (1965). Graduated from the Faculty of Philosophy, Skopje (philosophy, 1987) and from the School of Fine Art, Skopje (sculpture, 1990). Study trip to the United States (1993). Carried out a number of solo multimedia projects and installations in Skopje (Museum of Contemporary Art), Sofia, Manchester, Madison (USA) and Zagreb. Participated in the Sofia International Festival (1994); Expedition/Exhibition, Art-Pool in Budapest (1995); International Triennial of Ecology and Art, Maribor (1995); International Biennial of Contemporary Art - Europe and Humanism - Séléstat (France, 1997), in the joint exhibition of Macedonian and American female artists in Skopje (1996) and in Providence, USA (1997).

A strong narrative and allegorical impulse is connected with her works executed between 1991 and 1995. They 'tell the story' of the female principle in a manner reminiscent of ritual and religious ceremonies. A scene of rites is initiated in which the 'ritual' procedure takes place... The materials used (wool, flour, dough, fire and their sensory qualities: softness, warmth, odour) are condensed into a symbolic world of dedication whose meaning is activated through the direct presence of the body as a gesture, rite, ritual. This means of expression tends towards the 'ritual' models of performance and body art, but unlike their aggressive, provocative and extensive energy, the 'ritual' approach of Iskra Dimitrova is characterized by a discreet poetic-mythical dimension. By emphasizing process quality, performance and dedication, Iskra Dimitrova introduces a different kind of feeling into the artistic act: 'softness', enlightenment, spiritual 'eruptivity', mysticism.

Her multimedia works dating from recent years show a decrease in the narrative and allegoric power of execution. Performance as a ritual presence of the artist's body is now replaced by the static quality of her double (the cast of the artist's body in dough or wax). There is a delving into the deepest recesses of the human psyche: the representation of the double is a representation of life and death, and the area in which the contorted 'body' of the double 'pulsates' in all its mysticism and elusiveness is an abandoned, decrepit, forsaken space, like the space of the subconscious. Hence the mythical, archetypal symbolism of her expression; hence the need for scenic quality, but not as an opportunity for display, but for existence, as for the artist the work is like living matter which she does not create, but 'gives birth' to: she 'gives birth' to it with her own body, just as life and death are 'born'.

Liljana Nedelkovska / Liljana Nedelkovska. In: Iskra Dimitrova / Iskra Dimitrova, Memento mori, Музеј на современата уметност / Museum of Contemporary Art, Скопје / Skopje, 1997 (exh. cat.)

Blagoja Manevski

Geboren in Skopje (1957), Diplom an der Fakultät für Bildende Künste in Skopje - Malerei (1986), zu Beginn beschäftigt er sich mit Malerei, später mit Objekten und Installationen.

Selbständige Projekte in Skopje (Museum für Zeitgenössische Kunst und Museum der Stadt Skopje), Belgrad (1987); Teilnahme an Gruppenausstellungen mazedonischer Künstler in Skopje, Sofia, Washington, Paris, Ljubljana, Zagreb, Rom, London (1995/97); an jugoslawischen Ausstellungen in Sarajevo (*Dokumenta*) und Zagreb, wie auch an Internationalen Biennalen in Rijeka (1987, 1989). Preisträger des Museums für Zeitgenössische Kunst in Skopje anlässlich der Jugend-Biennale (1987) und Preisträger des SOROS-Zentrums für Zeitgenössische Kunst in Skopje (1994/95).

Die Serie Simultane Mehrstimmigkeit (1986/87) behandelt den abstrakt-expressionistischen Komplex durch Zusammenrückung der Materie und der Geste, die in den Rahmen einer geometrisch-plastischen Struktur gestellt sind. Durch die Anwendung eines Montageverfahrens, in dem die bemalten Leinwände nach dem Prinzip Mondrians zusammengestellt werden, gelingt es Manevski, die unterschiedlichen Sprachmodelle der modernistischen Tradition auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Der Schwerpunkt der Kommunikation mit der modernistischen Tradition ist in den Werken der Serie Sterne und Kanten (1987/88) mehr in Richtung jener Modelle verschoben, die einerseits der Plastizismus eines Mondrian verbindet, die andererseits jedoch der monochromen Malerei eines Barnett Newman und Yves Klein mit den gestalteten Leinwänden (shaped canvases) eines Frank Stella verhaftet sind. Mit anderen Worten, Manevski wendet sich hier dem doppelten Problem des Raums zu: das Problem des Raumes im Bild und jenes des Bildes im Raum. Dieses Problem der Repräsentanz und Präsenz, welches Manevski den neoabstrakten Strömungen gegen Ende der 80-er Jahre näherbringt und die in der Hauptsache auf dem Minimalismus des Robert Ryman beruhen, wird im zweiten Teil der Serie Sterne und Kanten (1988 bis 1990) konsequent weiterentwickelt. Das ihnen innewohnende Montageprinzip ist vollständig gelöst von der Mondrian Struktur, die Farbe ist fast ausschließlich auf das schwarze Pigment reduziert. Ihre Rolle ist die Betonung der prozessualen, mechanischen Wiederholbarkeit des künstlerischen Schaffensprozesses und des Objektcharakters des Werkes, das mit der Spiegelung der Lacke, der Texturen und mitunter durch Einsatz von Metall- und Kupferteilen den Betrachter oder sein Spiegelbild in das Bild einbezieht und ihn somit dazu führt, das Werk ähnlich wie eine Skulptur zu erleben: wie die Berührung zweier Körper, zweier Entitäten im realen Raum.

Zoran Petrovski. In: *Blagoja Manevski, Portfoglio, SOROS-Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Skopje, 1994*



Born in Skopje (1957). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (painting, 1986). First did paintings, later created objects and installations. Solo exhibitions: Skopje (Museum of Contemporary Art and Museum of the City of Skopje), Belgrade (1987). Participated in group exhibitions of Macedonian artists in Skopje, Sofia, Washington, Paris, Ljubljana, Zagreb, Rome and London (1995/97), in the Yugoslav exhibitions in Sarajevo (*Dokumenta*) and in Zagreb, as well as in the international biennial exhibitions in Rijeka (1987, 1989). Winner of the Award of the Museum of Contemporary Art, Skopje, at the Biennial of the Young (1987), and of the Award of the Soros Centre for Contemporary Arts, Skopje (1994/95).

The series entitled Simultaneous Polyphony (1986/87) deals with the abstract-expressionist complex presented through a juxtaposition of matter and gesture set within a framework of geometric and plastic structures. Manevski reduces these different language models of the modernist tradition to a common denominator with the application of a montage procedure where the canvases painted in advance are combined according to the principle of Mondrian's plastic structure... Yet in the works of his series Stars and Edges (1987/88) the focus of the relationship with the modernist tradition has been displaced towards those models which connect Mondrian's plasticism with the monochromatic painting of Barnett Newman and Yves Klein, on the one hand, and with Frank Stella's shaped canvases, on the other. In other words, Manevski here turns towards the two-sided problem of the spatial: that within the picture and that of the picture within space. This problem of representativeness and presence, which brings Manevski closer to the neo-abstract currents of the late 1980s, mainly based on Robert Ryman's minimalism, has been consistently developed in the second part of his series Stars and Edges (1988-1990). The montage principle here is fully freed of Mondrian's structure, and colour has been reduced almost exclusively to the black pigment. The role of these elements is to give emphasis to the processual and mechanical repetitiveness of the painter's procedure and the object character of the work. This, with the help of the reflexivity of the arches, textures and sometimes with the insertion of metal, copper parts, animates the viewer, or his reflection in the picture, and thus makes him experience the work as sculpture is experienced: as a contact between two bodies, two entities within a real space.

Zoran Petrovski / Zoran Petrovski. In: *Благоја Маневски / Blagoja Manevski portfoglio, Сорос центар за современи уметности / Soros Centre for Contemporary Arts, SCCA, Скопје / Skopje, 1994*

Antoni Maznevski

Geboren in Skopje (1963), Diplom an der Fakultät für Bildende Künste in Skopje - Malerei (1991). Beschäftigt sich mit Malerei, in der letzten Zeit mit Objekten und Installationen. Studienaufenthalt in Salzburg (1995) und New York (1997). Selbständige Projekte in Skopje (Museum für Zeitgenössische Kunst); Teilnahme an Gruppenausstellungen in Skopje und an der 16. Jugendbiennale in Rijeka (Kroatien) 1991.

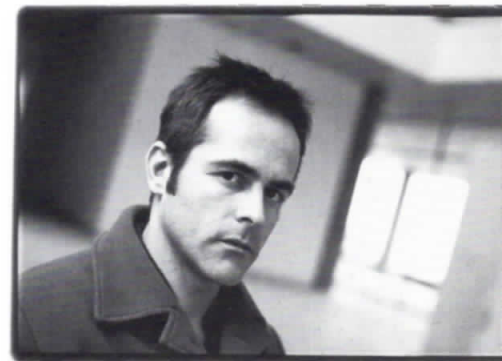
Das Werk von Antoni Maznevski gehört mit allen seinen Merkmalen von Impersonalität und Nichtexpressivität zur „Kunst der 90-er Jahre“.

Unter den Bedingungen von technischen, informativen, serienmäßig dirigierten kulturellen Werten kann die Kunst nicht mehr als Zufluchtsort dienen. Sie kann keine „alternativen Bilder mehr vorschlagen, wenn diejenigen, die die Medien vorbringen, primär sind“ (Celant). Im Werk Maznevskis wird diese Charakterisierung auf mehreren Ebenen sichtbar. In den Bildern von 1991/1992 wendet er das Prinzip 'Wiederholung bereits bestehender Darstellungen und Bilder' an: Testbilder des Fernsehens, Schachbretter, eine Buchseite, Pin-up-Kalender u.ä. Seit 1993 schafft er Installationen. Er verwendet dabei TV-Gehäuse, in denen von allen beweglichen Bildern aus der Erinnerung nur das letzte Bild übrig geblieben ist - The End. Oder er schafft aus den TV-Gehäusen „Landschaften“: „Bildschirme“ (Leinwände in den Spektralfarben eingefärbt) und Bildschirme, auf denen vom Bild nur eine dünne Linie übrig ist (der Horizont unserer Kulturlandschaft?) - in Gegenüberstellung zur Linie auf dem leeren Bildschirm, der auf der Wand aufgemalt ist.

Die Installation The End von Antoni Maznevski, die speziell für das Museum für Zeitgenössische Kunst angefertigt wurde, steht als textueller Ausdruck in der besten Tradition der Minimal- und Konzept-Kunst. Aufgrund ihrer Sensibilität, des Bedeutungskontexts gehört sie zur Kunst der 90-er Jahre. Zusammengesetzt ist sie lediglich aus Worten: aus dem Wort "The End" (schwarze, voluminöse, an der Wand montierte Buchstaben) und Worte, die direkt auf die Wand wie wörterbuchmäßige Erklärungen von The und End gedruckt sind.

Als textueller Durchbruch und Raumgestaltung ruft die derart konzipierte Installation weder eine analytische Konzentration der verbalen Bedeutungen hervor, noch mobilisiert sie die Tiefenarchäologie des Gedankens, noch initiiert sie Dialog oder Streit. Die Worte sind einfach da, werden einfach so benutzt, wie man jedes andere Material benutzen würde, um seiner Vorstellung Form zu geben, um den eigenen künstlerischen Ausdruck zu artikulieren...

Liljana Nedelkovska: Antoni Maznevski, Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje, 1996. (Katalog)



Born in Skopje (1963). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (painting, 1991). Painted, now works on objects and installations. Study trip to Salzburg (1995) and New York (1997). Carried out solo projects in Skopje (Museum of Contemporary Art). Participated in group exhibitions in Skopje and in the 16th Biennial of the Young, Rijeka (Croatia), 1991.

According to all features, the work of Antoni Maznevski belongs to 'the art of the nineties'. Impersonality and non-expressiveness are the traits of his art.

In conditions controlled by technology, information and mass-produced cultural values, art can no longer provide a shelter. It can no longer create "alternative images if those proposed by the media are 'primary'" (Celant). This assumption is reflected at several levels in Maznevski's work. In his 1991/92 paintings he applies the principle of repetition of existing products, representations, images: a television test picture, a chessboard, the page of a book, pin-up calendars, etc. Since 1993 he has worked on installations. He uses TV set cases where, from all the moving pictures and the memory of them, only the picture of The End remains. Or he creates a 'landscape' of TV set cases: 'screens' (canvases painted in the colours of the spectrum) and screens on which only a thin line remains from the picture (the horizon of our cultural landscape?), as opposed to the line on the empty screen drawn on the wall.

Antoni Maznevski's installation entitled The End, carried out specially in the Museum of Contemporary Art, as a textual expression, follows the best traditions of minimal and conceptual art. But according to its sensibility and the context of meanings... it belongs to the art of the nineties... It consists of words only: of the expression 'The End' (solid black letters mounted on a wall) as well as words directly printed on a wall as vocabulary definitions of The and End...

The installation conceived in this way, as a textual occupation and utilization of space, does not invoke any analytical concentration of the literal meaning, it does not mobilize any in-depth archaeology of thought nor does it initiate a dialogue or debate. The words are simply there, used such as any other material would be used in order to form the 'representation', to articulate one's own artistic expression...

Лилјана Неделковска / Liljana Nedelkovska. In: **Антони Мазневски / Antoni Maznevski,** Музеј на современата уметност / Museum of Contemporary Art, Скопје / Skopje, 1996 (exh. cat.)

Monika Moteska

Geboren in Prilep (1971), Diplom an der Fakultät für Bildende Künste in Skopje - Malerei (1996), schafft Bilder und Installationen, selbständige Projekte in Skopje (1994 und 1997); Teilnahme an Gruppenausstellungen mazedonischer bildenden Künstler in Skopje (1994 bis 1996) und bei den Tagen der mazedonischen Jugend in Straßburg (Frankreich) (1994).

Die blaue Farbe herrscht vor in der Installation Das große Blaue von Monika Moteska, bildet jedoch nicht das einzige Problem, das die Künstlerin beschäftigt. Ausgehend von den strukturellen Elementen der Malerei, bezieht sie auch den Raum außerhalb des Bildes als erweitertes Medium mit ein.

Zunächst ist die Zeichnung bedingt getrennt von der Farbe. Die Trennung der mit schwarzen Strichen unterschiedlicher Länge, Dicke und Dichte ausgeführten Zeichnung wird mit Hilfe ihrer Ausführung auf Glas realisiert, das ein Teil von Rahmen und Ausrüstung ist. So gelangen wir zum ersten Schritt des integralen Kunstwerkes: die marginalen Rahmenteile werden zu strukturellen Elementen des Bildes, das durch seine Ausweitung in den Raum hinein schließlich seine Form gewinnt.

Der zweite Schritt ist noch radikaler: die Bilder sind in einem speziell für diese Installation errichteten Raum aufgestellt (Raum im Raum), dieser ist mit blauer Farbe bemalt; auf seinem Boden befindet sich ein blauer Schwamm. Nun ist die Farblandschaft abgerundet: sie erhält ihre dritte Dimension, ihren Weg, und schließlich kann man sie berühren - das Gehen auf der weichen Unterlage, das Versinken in der Bläue simuliert das Gefühl unmittelbaren Eindringens in die materielle Welt der Farbe.

In diesem Prozeß des Spurenlegens in der Installation selbst erlebt der Betrachter eine intimere Identifikation mit den Werken, er fühlt sich angeregt, tiefer in den Bereich der Malerei einzudringen. In seinem Wahrnehmungsfeld verläuft die Verschmelzung der abgesonderten Zeichnung im Vordergrund (die schwarzen Linien auf dem Glas) über seinen Doppelgänger - die Schatten über der Farbe, mit den gemalten Feldern im Hintergrund. Demgemäß wird die Zeichnung ein Element, das in die Komposition zurückkehrt, nun aber als eigener Schatten.

Suzana Milevska. In: Monika Moteska, *Das große Blaue*, Jugendkulturzentrum, Skopje, 1996 (Katalog)



Born in Prilep (1971). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (painting, 1996). Paints and creates installations. Carried out solo projects in Skopje (1994 and 1997). Took part in group exhibitions of Macedonian artists in Skopje (1994-1996) and in the Days of Macedonian Young People in Strasbourg (France, 1994).

The colour blue is one of the dominant features of Monika Moteska's installation (The Big Blue), but it is not the only problem that preoccupies her. Starting from the structural elements of painting, she also regards the space outside the picture as an expanded medium.

Firstly, drawing is conditionally separated from colour. The separation of drawing - executed in black strokes of varying length, thickness and density - has been the result of its being carried out on glass, which is a constituent part of the framework and equipment. This is the first step of an integral work of art: the outlying areas of the framework become structural elements of the picture which is fully completed by expanding towards the surrounding space.

The second step is even more radical: the pictures are set in a space specially designed for this installation (a space within a space), painted in blue, on whose floor a blue sponge has been placed. Now the landscape of colour is fully developed: it acquires its third dimension, its path and, finally, its tactile quality; walking over the soft surface and sinking into the blue colour simulates a feeling of direct entry into the materiality of the colour.

Through this process of leaving marks within the installation itself, the viewer experiences a stronger, intimate identification with the works themselves and attempts to go deeper and deeper into the space of painting. The viewer's perceptive field is where the separated drawing in the foreground (black lines on glass) - with the help of its double: shadows falling on colour - is linked with the painted fields in the background. Accordingly, the drawing becomes an element which is once again brought back to the composition, this time as its shadow.

Сузана Милевска / Suzana Milevska. In: Моника Мотеска, *Големото сино / Monika Moteska, The Big Blue*, Младински културен центар / Youth Cultural Centre, Скопје / Skopje, 1996 (exh. cat.)

Stanko Pavleski

Geboren in Erekovci, Prilep (1959), Diplom an der Fakultät für Bildende Künste in Skopje - Bildhauerei (1984), Magister an der Akademie für Bildende Kunst in Belgrad (1992). Tätig als Hochschullehrer an der Fakultät für Bildende Künste in Skopje; schafft Skulpturen/Objekte und Installationen.

Selbständige Ausstellungen in Skopje (Museum für Zeitgenössische Kunst, 1991), Belgrad (1992), Brüssel (1995), New York (La MaMa La Galleria, 1997); Teilnahme an Ausstellungen der mazedonischen Kunst in Skopje, Rijeka, Washington, Sofia; an jugoslawischen Ausstellungen in Sarajevo (Dokumenta), Murska Sobota, Rijeka, Pančevo; an internationalen Ausstellungen in Rijeka (1991), Budapest (1994) und Novi Sad (1996).

Preisträger des Museums für Zeitgenössische Kunst und der Jugendbiennale (1991), Preis der Jugendbiennale in Rijeka (1991), Preis der Skulptur-Biennale in Pančevo (JU), 1991.

In seinen frühesten Werken pflegt Stanko Pavleski einen minimalistischen Ausdruck. Der Eindruck entsteht durch die Existenz elementarer geometrischen Formen. Das negative Volumen, der Kontur und die Unterlage bilden luftige, durchsichtige Formen mit schnell lesbarem Text. Bald darauf wird das Volumen positiv, die Form füllt sich, die Spannung wächst, die Dichte wird betont, jedoch bleibt alles im Bereich des minimalistischen Ausdrucks. Die nachfolgenden Skulpturen gehen aus dem Tod der elementaren Formen hervor: Einheit erwächst aus den Teilen der zerstückelten Körper von Würfel, Kreis oder Pyramide. Bestimmend ist die gedankliche Bemühung um Dekonstruktion des Mythos des Minimalismus, die Inauguration des „modernen Dynamismus“ und „der technologische Imperativ“ (ein Merkmal, welches nach Donald Kuspit den Konstruktivismus vom Minimalismus unterscheidet).

Es geht um einen „bildhauerischen“ Text, der weitreichend auf die Definition der Skulptur einwirkt: die konsistente und kompakte Plastik dringt ein in das Netz vielschichtiger Beziehungen zwischen Architektur, Design, Skulptur und Gegenstand/Möbel. Die parallel verlaufende Vereinigung und Aufhebung ihrer einzelnen Konnotationen bedeutet eigentlich, daß nichts davon gemeinsam und nichts davon getrennt als Entität existiert, daß es sich vielmehr um eine neue Ganzheit handelt, in der die subjektive Struktur einzelner Bereiche zu einer neuen Morphologie verschmilzt. Die dadurch entstehenden neuen künstlerischen Schriftzüge artikulieren notwendigerweise Ambivalenz, die frei von negativer Bewertung, vielmehr absichtsvoll hervorgerufen und realisiert ist.

Pavleski schafft Formen, die durch Aufnahme assoziativer Segmente aus der Wirklichkeit die Heiterkeit des Ornaments in sich tragen. Das dekorative Element ist Träger des Sinns: das Ornament entbehrt nicht seiner Identität, sondern steht in Beziehung zum konstanten Nachdenken über Sein und Nichtsein. Die nekrophile Dimension sticht im Skulpturzyklus „Rituelles“ als Dominante hervor.

Sonja Abadžieva. In: Stanko Pavleski, Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje, 1991. (Katalog)



Born in Erekovci, near Prilep (1959). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (sculpture, 1984). Received his MA from the Academy of Fine Art, Belgrade (1992). Teaches at the School of Fine Art, Skopje. Works on sculptures/objects and installations. Solo exhibitions: Skopje (Museum of Contemporary Art, 1991), Belgrade (1992), Brussels (1995), New York (La MaMa La Galleria, 1997). Participated in exhibitions of Macedonian art in Skopje, Rijeka, Washington and Sofia; in the Yugoslav exhibitions in Sarajevo (Dokumenta), Murska Sobota, Rijeka and Pančevo; in the international exhibitions in Rijeka (1991), Budapest (1994) and Novi Sad (1996). Winner of the Award of the Museum of Contemporary Art at the Biennial of the Young (1991), the Award of the Biennial of the Young in Rijeka (1991), the Award of the Biennial of Sculpture in Pančevo, Yugoslavia, 1991.

In his first works Stanko Pavleski fosters a minimalist expression: the impression is the result of the very existence of elementary geometric forms. The negative volumes, contours and planes build airy, transparent forms with a rapidly-read text. Soon afterwards, the volume becomes positive, the form is filled, tension increases, compactness is emphasized, but everything remains within the realm of the minimalist expression. His next sculptures are born out of the death of elementary forms: unity is built of the parts of the dismembered body of a cube, circle or pyramid. There is an effort of thought for the deconstruction of the myth of minimalism and the inauguration of "modern dynamism" and "technological imperative" (as features, which, according to Donald Kuspit, differentiate constructivism from minimalism).

This is a 'sculptural' text which expands the definition of sculpture: the consistent and compact work joins the network of complex relations between architecture, design, sculpture and object/furniture. The simultaneous association and cancellation of individual connotations is not the sum of that together nor is it an individual entity: it is a new whole where the subjective structure of the particular areas are melted into a new morphology. The newly-acquired artistic writing invariably contains ambivalence without a negative connotation as it is deliberately invoked and carried out.

Pavleski creates forms that contain the contentment of the ornament within themselves, encompassing the associative segments of reality. The decorative element is the bearer of meaning: the ornament is not devoid of identity, but is in correlation with the constant contemplation of existence and non-existence. The nekrophilic dimension stands out as dominant within the cycle of sculptures called 'Ritual'.

Соња Абаџиева / Sonja Abadžieva. In: Станко Павлески / Stanko Pavleski, Музеј на современата уметност / Museum of Contemporary Art, Скопје / Skopje, 1991 (exh. cat.)

Jovan Šumkovski

Geboren in Skopje (1962), Diplom für Malerei an der Fakultät für Bildende Künste in Skopje (1986), zu Beginn Beschäftigung mit Malerei, später Objekte und Installationen. Selbständige Ausstellungen in Skopje (Museum für Zeitgenössische Kunst, 1990, und Museum der Stadt Skopje, 1997), Belgrad (1988) und Brüssel (1995); Teilnahme an Ausstellungen der mazedonischen Kunst in Skopje, Paris, Rom, Ljubljana, Zagreb, London; an jugoslawischen Ausstellungen in Sarajevo (Dokumenta 1987 und 1989), Belgrad, Ljubljana, Zagreb. Vertreter der mazedonischen Kunst anlässlich der 22. Internationalen Biennale in Sao Paolo. Teilnahme an internationalen Ausstellungen in Murska Sobota (1995), Novi Sad (1996) und Vilnius (Multilingual Landscape, 1996). Preisträger des Museums für Zeitgenössische Kunst in Skopje anlässlich der Jugendbiennale.

Zu Beginn der 90-er Jahre rundet Jovan Sumkovski seine Ausdrucksweise der vermittelten konstruktivistischen Erfahrungen ab, die er als eigenwillige Visualisierung und Objektivierung des „Heiligen“ und „Profanen“ herausgebildet hatte. Mit seltenem Gefühlsreichtum und sanfter Ausübung des Handwerks wurde jene Vertrautheit mit den dreidimensionalen Kompositionen erreicht, auf die in den Werken der sogenannten Neuen Objektkunst hingewiesen wird. In der Mitte des Jahrzehnts kam es zu einer gewissen Abweichung vom feinsinnig ermittelten „Objekt“, eine spezifische Öffnung für den Raum im Geist der aktuellen Ambientisierung der künstlerischen Praktiken. Dies hatte auch eine Änderung in der Auswahl der Materialien und Techniken zur Folge, denn notwendig wurde nun eine szenische Verdunkelung und betonte Illuminierung. Die im Zeitraum von 1995 bis 1996 auf einigen Ausstellungen gezeigten Werke bestehen aus gleichen Einzelementen und deren serienmäßiger Verbindung. Dieser „Zwang“ der Identität und der kalte Schematismus als technologische Komponente wirken entgegengesetzt zur seitlichen Beleuchtung, die mit dem Ziel eingesetzt wird, die künstlerischen Interventionen, die Textur der Exponate oder die Polyesterplatten hervorzurufen. Die Verstrickung in Reihen und horizontalen Linien, die multiplikative Entwicklung der Plattentextur und die „mystischen“ Impulse der Beleuchtung schaffen im Zusammenwirken mit der monumentalen Gesamtaufstellung eine Aura geheimnisvoller Strenge... Erwartung. Die subtile Verwobenheit des Künstlerischen und Technologischen, des „Heiligen“ und des „Profanen“ ist wieder im Spiel. Jedoch ist nun die Rhetorik eine andere, unterscheidet sich von der der 80-er Jahre, unter Anspielung auf die tiefsten Aufzeichnungen der Erinnerung.

Valentino Dimitrovski. Aspekte der aktuellen Kunstszene, Das große Glas Nr. 4, 1996, Skopje.



Born in Skopje (1962). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (painting, 1986). Started out in painting, later created objects and installations. Solo exhibitions: Skopje (Museum of Contemporary Art, 1990, and Museum of the City of Skopje, 1997), Belgrade (1988) and Brussels (1995). Participated in exhibitions of Macedonian art in Skopje, Paris, Ljubljana, Zagreb and London; in the Yugoslav exhibitions in Sarajevo (*Dokumenta* 1987 and 1989), Belgrade, Ljubljana and Zagreb. Represented Macedonian art at the 22nd International Biennial in São Paulo. Took part in the international exhibitions in Murska Sobota (1995), Novi Sad (1996) and Vilnius (Multilingual Landscape, 1996). Winner of the Award for Painting from the Museum of Contemporary Art, Skopje, at the Biennial of the Young.

In the early nineties Jovan Šumkovski fully developed his expression based on mediated constructivist experiences, which was the result of a specific visualization and objectivization of the 'sacred' and 'profane'. With a rare feeling, with the softness of his 'mastership' he achieved that intimate quality of three-dimensional compositions seen in the works of what is known as New Object Art. But in the mid-1990s he showed a certain departure from the sophisticated 'Object' and an orientation towards the open space in the spirit of the contemporary 'environmentalization' of artistic practice. This was accompanied by appropriate changes in materials and execution techniques. Now it was necessary to use scenic darkening and emphatic illumination. The works shown recently at several exhibitions (1995-1996) consist of identical individual elements and their connection in series. This 'imposition' of identical elements and the applied cold schematism as a technological component appear as a contrast to side-lighting, calculated in such a manner as to put emphasis on artistic interventions and on the texture of exhibits and polyester plates. The weaving of a series or frieze, the development of the texture of plates through multiplication and the 'mystical' impulses of lighting, together with the monumental setting of the whole, create a certain aura of mysterious strictness... or expectation. The subtle play between the artistic and technological, between the 'sacred' and 'profane' is full of life again. But the rhetoric is different from that of the eighties: it now alludes to the deepest inscriptions of memory.

Валентино Димитровски / Valentino Dimitrovski. In: *Аспекти на актуелната уметничка „сцена“* / Aspects of the Current Artistic 'Scene', Големото стакло бр. 4 / The Large Glass No. 4, 1996, Скопје / Skopje

Žaneta Vangeli

Geboren in Bitola (1963). Studium an der Fakultät für Bildende Künste in Skopje (1981-1984), Abschluss an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste - Städelschule in Frankfurt/Main (1988), schafft Bilder, Objekte, Installationen, Filme, Videoart. Selbständige Ausstellungen in Skopje (Museum für Zeitgenössische Kunst, 1994), Köln (1987), Frankfurt/Main (1992, 1993), Istanbul (1995) und New York (La MaMa La Galleria, 1997). Teilnahme an Gruppenausstellungen mit mazedonischen und jugoslawischen Künstlern (Skopje, Rijeka, Sarajevo, Istanbul, Paris, London, Rom, New York); mit deutschen Künstlern in Frankfurt/Main (1988, 1992), an internationalen Ausstellungen in Essen (Videofestival des europäischen Films, 1993), an der Biennale in Istanbul (1995), Kopenhagen (Electronic Under Currents in Statens Museum für Kunst in Filmhuset, 1996). Preisträger des Museums für Zeitgenössische Kunst anlässlich der Jugendbiennale (1987), Preisträger des SOROS-Zentrums für Zeitgenössische Künste (1995).

Der erste ersetzbare dekodierende „Schlüssel“, der sich als integrales, empirisches „Feedback“ aus der Installation (Porta) von Žaneta Vangeli ergibt (bestehend aus 30 Leinwand-Objekten), ist der Begriff PROZESS.

Vangeli entnimmt den kulturalistisch aufgebauten Systemen eine gewisse Anzahl streng kodifizierter Symbole und Zeichen und schafft somit ihre persönliche Anschauung und Darstellung eines globalen Mythos. Sie geht von der überrealen, nichtidentifizierten und unbegreiflichen Eigenschaft des Seins und seiner Modi aus, sie dringt ein in die Sphäre der Epochen mythischer Erkenntnis, durchwandert die historisch erarbeitete Argumentation und findet einen Ausgang durch die Perspektive der phantastischen Kultursphäre. Diese Einordnung der Zeichen und Symbole in einen bestimmten Zusammenhang ermöglicht die diachronische Richtung der Bewegung, das erzeugte System erhält die Rolle des Historischen oder Zeitlichen. Vangeli führt außerdem eine unumgängliche Akzentuierung des Symbols durch, als ein konzeptuelles Substitut oder Fokussierung eines Systems aus theoretischer Vollkommenheit. So beinhaltet jedes Objekt in seiner physischen Erscheinung („appearance“) jene metaphysische Stimmung, die eine gewisse Synchronie ermöglicht. Das historische Phänomen wird zum Modalitätentypus, der fähig ist, sich selbst ins Unendliche zu variieren. In dieser Darstellung schafft Žaneta Vangeli eine globale Synthese des Ästhetischen und Religiösen, des Physischen und Metaphysischen, des Kosmologischen und Historischen, aber auch die Synthese einer globalen Kultur, in der die westlichen Kulturelemente durch die der östlichen Kultur ergänzt werden und umgekehrt. So baut sie ein vielschichtiges kulturelles Mosaik, in dem die Segmente komplementär aufeinander einwirken und den Mythos von Entstehung und Ende aufs neue interpretieren.

D-r. Steven McCarthy, Die installation, in: Žaneta Vangeli, Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje, 1994. (Katalog)



Born in Bitola (1963). Studied at the School of Fine Art, Skopje (1981-1984) and completed her studies at the Staatliche Hochschule für Bildende Künste - Städelschule, Frankfurt am Main (1988). She paints and works on objects, installations, films and video-art. Solo-exhibitions: Skopje (Museum of Contemporary Art, 1994), Cologne (1987), Frankfurt am Main (1992, 1993), Istanbul (1995) and New York (La MaMa La Galleria, 1997). Participated in group exhibitions together with Macedonian and Yugoslav artists (Skopje, Rijeka, Sarajevo, Istanbul, Paris, London, Rome and New York); together with German artists in Frankfurt am Main (1988, 1992), in the international exhibitions in Essen (Video Festival of European Film, 1993), in the Istanbul Biennial (1995), Copenhagen (Electronic Under-Currents, Statens Museum for Kunst in Filmhuset, 1996). Winner of the Award of the Museum of Contemporary Art at the Biennial of the Young (1987); winner of the Award of the Soros Centre for Contemporary Arts (1995).

The first substitutional decoding 'key' which emanates as an integral empirical 'feedback' from Žaneta Vangeli's installation Gate (consisting of 30 canvases/objects) is the idea of PROCESS.

Vangeli takes a certain number of strictly codified symbols and signs from culturologically established systems and creates a personal rendition and interpretation of a global myth. Vangeli starts from the super-real, unidentified and unfathomable feature of being and its modalities; she enters into the sphere of mythical-cognitive periods, she goes through historically established argumentation and journeys to the perspectives of fantastic culturology. This placing of signs and symbols into specific contexts sets the diachronic direction of movement and the established system acquires a historical or temporal character. But Vangeli also emphasizes, in an unequivocal way, the symbol as a conceptual substitute or the focus of a system with theoretical integrity. Thus each object contains its own physical 'appearance', that metaphysical 'Stimmung' which creates a certain synchrony. The historical phenomenon becomes a type of modality capable of creating infinite variations of itself.

In this exhibit Žaneta Vangeli makes a global synthesis between the aesthetic and religious, between physical and metaphysical, between cosmological and historical, but also a synthesis of a global culture where Western cultural elements are complemented by those of the Eastern culture, and vice versa. In this way Vangeli creates an extraordinary cultural mosaic full of meanings, where each of the segments interacts in a complementary fashion, reinterpreting the myth of the genesis and the end.

Д-р. Стивен Мекерти / D-r. Steven McCarthy, Инсталација / Die Installation. In: Жанета Вангели / Žaneta Vangeli, Музеј на современата уметност / Museum of Contemporary Art, Скопје / Skopje, 1994 (exh. cat.)

AUSSTELLUNGS-
VERZEICHNIS

Elizabeta Avramovska

Fotoessay Vier Elemente:

1. *Element Luft*, 1997, Foto-Collage, 220 x 160
2. *Element Feuer*, 1997, Foto-Collage, 220 x 160
3. *Element Wasser*, 1997, Foto-Collage, 120 x 300
4. *Element Erde*, 1997, Foto-Collage, 120 x 300

Mirna Arsovska

5. *Autobahn*, 1998, Installation (Glas, ready-made: Gegenstände, Elektromotor, Computerplatten, Gelatine, Lupe, phosphoreszierendes Band, Bitumen, Glühbirnen), Länge 3m.

Iskra Dimitrova

6. *Nabelschnur (Funiculus umbilicalis)*, 1998, Installation (Silikonabdruck eines Körperteils der Autorin, Dampf, Plexiglas, Ton), 2 x 3m.

Blagoja Manevski

7. *Cidat*, 1995, Holz, Kupfer, PVC, Eisen, Durchmesser 50 (x250)
8. *Kaum*, 1995, Metall, Papier, Glas, 240 x 170 x 62

Antoni Maznevski

9. *Zwischenzeit*, 1997, Installation (ready-made, Gegenstände, Acryl und Kohle)

Monika Moteska

10. *Ohne Titel (Das große Blaue)*, 1996, Öl auf Leinwand/ Acryl auf Plexiglas eingepreßt in blau eingefärbten Schwamm, 130 x 120 x 8
11. *Ohne Titel (Das große Blaue)*, 1996, Öl auf Leinwand/ Acryl auf Plexiglas eingepreßt in blau eingefärbten Schwamm, 130 x 120 x 8

Stanko Pavleski

12. *Metallanatomie oder Über die Liebe - Stern - Vogel - Haus*, 1995/97, Messing, Text, Schrauben, gegossenes Blei, 260 x 175
13. *Die Welt im Würfel oder Kreis - Energetisches Transfer - alles ist Stück Piece - alles ist durchsichtig*, 1996/97, Messing, Leder, Text, Gußschrauben, 200 x 120

Jovan Šumkovski

14. *Gefangenes Echo*, 1996, Installation (mixed media)

Žaneta Vangeli

Aus dem Zyklus: *DAS FORDAUERENDE VERLANGEN NACH EWIGKEIT*
Technik: Computerbearbeitete Plotterfotografien
Die Werke von Vangeli wurden von CefCA SCCA - Skopje hergestellt
15. *Hommage à J.F.Kennedy, oder der größte Feind der Wahrheit ist nicht die Lüge, sondern der Mythos*, 1998, 90 x 68
16. *Entkunstung, or they Shot the Sheriff, but they didn't Shoot the Deputy*, 1998, 90 x 270

CATALOGUE
OF THE EXHIBITED WORKS:

Elizabeta Avramovska

Photo-Essay 4 Elements:

1. *Air Element*, 1997, photo-collage, 220 x 160
2. *Fire Element*, 1997, photo-collage, 220 x 160
3. *Water Element*, 1997, photo-collage, 120 x 300
4. *Earth Element*, 1997, photo-collage, 120 x 300

Mirna Arsovska

5. *Autobahn*, 1998, installation (glass, ready-made objects: magnifying glass, phosphorescent lamp, bitumen, lights), 3m.

Iskra Dimitrova

6. *Umbilical Cord (Funiculus umbilicalis)*, 1998, installation (silicon cast of a part of the artist's body, steam, plexiglass, sound), 2 x 3m.

Blagoja Manevski

7. *Cidat*, 1995, copper, PVC, iron, diameter 50 (x250)
8. *Kaum*, 1995, metal, paper, glass, 240 x 170 x 62

Antoni Maznevski

9. *Meantime*, 1997, installation (ready-made objects, acrylic and coal)

Monika Moteska

10. *Untitled (The Big Blue)*, 1996, oil on canvas/ acrylic on plexiglass, mounted in blue-coloured sponge, 130 x 120 x 8
11. *Untitled (The Big Blue)*, 1996, oil on canvas/ acrylic on plexiglass, mounted in blue-coloured sponge, 130 x 120 x 8

Stanko Pavleski

12. *Metal Anatomy or On Love - Star - Bird - House*, 1995/97, brass, text, screws, cast lead, 260 x 175
13. *The World in a Cube or in a Circle - Energy Transfer - Everything is a Piece - Everything is Transparent*, 1996/97, brass, leather, text, screws, 200 x 120

Jovan Šumkovski

14. *Closed Echo*, 1996, installation (mixed media)

Žaneta Vangeli

From the cycle: *THE CONSTANT DESIRE FOR ETERNITY*
Technique: color photograph/computer intervention, plotter-produced.
Production of the art works of Vangeli by CefCA SCCA - Skopje
15. *Hommage à J.F.Kennedy, or the Greatest Enemy of Truth is not the Lie but the Myth*, 1998, 90 x 68
16. *Entkunstung, or They Shot the Sheriff but they didn't Shoot the Deputy*, 1998, 90 x 270

Herausgeber: Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje, Mazedonien, Februar 1998; Verantwortlicher Redakteur: Zoran Petrovski, Direktor; Vorbereitung, Katalog, Text und Biografien: Sonja Abadžieva; Assistent: Sonja Pančevska; Design: Jovan Šumkovski und Marinko Borojević; Fotografien und Dias: Rumén Kamilov, (24,25,32,33) Robert Jankuloski, (20,21,36,37,40,41) Marin Dimeski, (28,29), Fotodokumentation der Künstler und SCCA; Übersetzung ins Deutsche: Barbara Utevska; Lektorierung: Peter Rau; ins Englische: Filip Korženski; Layout und Druck: Skenpoint/Lourens Coster, Skopje; © MSU, Skopje, Mazedonien

Published by the Museum of Contemporary Art, Skopje, Macedonia, February 1998. Editor-in-chief: Zoran Petrovski, Organization, catalogue, text and biographical outlines: Sonja Abadžieva, Organization associate: Sonja Pančevska, Translated into English by Filip Korženski, Translated into German by Barbara Utevska, Lecture: Peter Rau, Catalogue designed by Jovan Šumkovski & Marinko Borojević, Photographs and slides: Rumén Kamilov, Robert Jankuloski, Marin Dimeski, photo-documentation of the artists and of SCCA, Skopje, Scanning and printing: Skenpoint/Lourens Coster, Skopje, Copyright © MSU, Skopje, Macedonia

CIP - Каталогизacija vo publikacija
Narodna i univerzitetska biblioteka "Св. Климент Охридски", Скопје

7. 038. 55 (497. 17) (06. 064)
77. 038 (497. 17) (06. 064)

(AUS)STRAHLUNGEN : Bildende Kunst det Gegenwart aus Mazedonien : Bayerische Landesbank Galerie, München, April 1998 / [Vorbereitung Museum für Zeitgenössische Kunst Skopje ; Autor der Ausstellung Sonja Abadžieva] = Recent Macedonian Fine Art : Radiations / [organization Museum of Contemporary Art, Skopje ; Exhibition curated by Sonja Abadžieva]. - Skopje : Museum für Zeitgenössische Kunst = Museum of Contemporary Art, 1998. - 60 стр. : илустр. во боја ; 30
Тираж 2.000

ISBN 9989 - 703 - 15 - 9
1. Abadžieva, Sonja

COBISS - ID 26547466



