

Nebojša Vilic

Dossier 1994-97

Horizons Unlimited Ltd.

Edition

Papers on Art

1

Nebojša Vilic

Dossier 1994-97

Horizons Unlimited Ltd.
Skopje 1997

The author would like to thank Skenpoint Skopje for the support in the printing of this book.

Published in Macedonia in 1997 by

HORIZONS UNLIMITED Ltd.
Jane Sandanski 25-2/20
Skopje, Macedonia

© 1997 Nebojša Vilic

All rights reserved. Except for the quotation of short passages for the purposes of criticism and review, no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright holder.

NUB 'Kliment Ohridski'

Cataloguing in Publication Data

A CIP catalogue record for this book is available from
NUB 'Kliment Ohridski' Skopje: 7.036 (497.17)

ISBN 9989-740-01-1

Translated by Filip Korzenski

Credits: Photos on pages: 8, 16, 22 & 26 by Robert Jankuloski; 10, 12 & 14 by Kumen Kamilov and 18 & 24 by Nebojša Vilic with kind permission of the Soros Centre for Contemporary Arts - Skopje, Macedonia ©.

Design and typesetting by Nebojša Vilic

Printed in 300 copies

[On the reasons for this essay]

I started browsing through the *Dossier 1994-97* of Macedonian fine art productions as early as 1994. [This was a period when several events took place which I can designate as crucial in choosing this year as a watershed. Its start brought the second round of solo exhibitions of artists who earlier, in the mid-80s, had taken responsibility for the radical changes on the Macedonian art scene in general. It introduced new concepts of artistic activity, which are the object of this analysis. The end of this year marked the beginning of a specific type of exhibition project which was to lead, in the ensuing period, to a number of events which started formulating the picture of the art scene in Macedonia in the mid-90s.] The events on the Macedonian art scene that followed pressed me still more to try and find some formulations, or perhaps conclusions, concerning what it was that had started to happen. This pressure was particularly strong at moments when people who were either not sufficiently familiar with the Macedonian art scene or had never been in contact with it asked me various questions. The views which I am about to expound in the form of a *Dossier* developed slowly through my answers. This *Dossier* aims to define, not to valorize, and by no means, to historicize. The events and the people are not fictitious, and the examples chosen are illustrative.

Dossier

January 1, 1994 – ... 00, 1997

I. On the Production

Space-Concept or Form: Specific Sites;
Out of Media;
Imposed Choice: Studio or Artist's Book;
Electronic Arts — An Attempt or Experience.

I consider these sub-items as the most significant characteristics of the production on the Macedonian art scene in the past three years. I strongly believe that these are the main attributes of its definition. Finding myself between the actual production and my own wishes of what this production should look like, I have nevertheless decided to start from the former. This, however, poses the fundamental dilemma:

Space-Concept or Form: Specific Sites

[cf. Zaneta Vangeli, *Macedonian Social Sculpture*, 1996, installation (from the exhibition *Liquor Amnii 1*, Cifte Amam, Skopje, 1996; fig. 1)]

Recent production is still in a transitional phase, moving from the categories of modernist formalism towards the discovery of others that correspond with the current situation. This transition presupposes an attempt at overcoming the former categories. It is significant that this attempt chooses the medium of installation. Installation, in turn, inevitably introduces concepts. This could mean that artists within it seek and find opportunities for the discovery of non-modernist concepts. All this happens as the preoccupation or effort of a part of the relatively small scene (if one can speak of a scene at all), which, I believe, is a good thing.

Yet what are the concepts of these installations? Indeed, are there any concepts at all? What questions do they deal with? Are they representative of their time and of the role the artist and art have in society at the end of this century?

These questions are already making me cautious about the possible non-critical acceptance of the conclusion that this is a good thing. My impression is that these installations usually attribute little significance, during their planning, to their conceptual foreground (in contrast to the modernist stance of their background location). Most of them, again, are chiefly connected with problems of modernist origin: space formation, space moulding, additions to or removal/denial of space — in a word, treatment of space as a visual arts element or as an artistic material. The rest of them, a smaller but growing number, deal with current concepts: re-placement of the artist/author in the social milieu in which he lives, addressing the 'external', and taking a clear position on, or establishing a relationship with, phenomena. In other words, have not these installations changed only their cloak and chosen another one?; have they not merely taken the phenomenal side of the medium, tendentiously forsaking or unconsciously forgetting the current concept without which that same medium will lose its meaning?; are they not once again concerned solely with registering the information, instead of reading it? These questions are of essential significance for the further definition of this production. They are even more important because there is the danger, which always lurks around the corner or has already taken hold, of choosing a superficial approach or of indiscriminately accepting the installation as a medium of artistic moulding.

The approaches that make unique sites out of any space (in which the installations take place), regardless of their conceptual location (background or foreground), bear a responsibility that does not permit simple and superficial treatment. Thus space becomes a



figure: 1

unique site because of the treatment of space as a unique feature of the installation, no matter whether it deals with its architectonics or semantics, as its two starting points. It seems to me that both the formal and relative (verification) approaches, or those dealing with the internal and external, as two phenomena of extremes, have at last conquered the art scene in Macedonia through installation (as one of the most prevailing media of the present day); still they have remained an unknown land for Macedonian artists. Is it enough just to place a few objects, elements or things in space to make an installation? Yes, if the aim is to create merely a technical and not an artistic installation. Hence my fear that some artists, particularly those who are yet to conquer the scene, can very 'easily' misinterpret this medium and go astray down the stream of installation, which is remarkably 'seductive'. The majority of the installations presented, especially, within the framework of the *Cifte Amam* exhibitions seem to confirm this view. The artists who have decided to practice this medium must accept in advance that the artist should get out of his own inviolable territory of solitude, where he cares only for the problems which affect his 'internal' (imaginary, autistic, personal, hermetic) world, where he can crawl in (hide?, defend himself?), away from external events. This abandonment of the 'internal' (formalism) and reaching for the 'external' defines the status of the artist today. It must be noted, however, that it has little in common with the commitment of modernism: the re-socialization of the artist today is not revolutionary in character; it is only an effort to participate in society through (or with) criticism involving simple registration or verification of facts ('verification criticism'), devoid of any form of militancy.

Out of Media: Syncretisms

[cf. Robert Jankuloski, *Illusions*, 1996, photo-project (from the exhibition

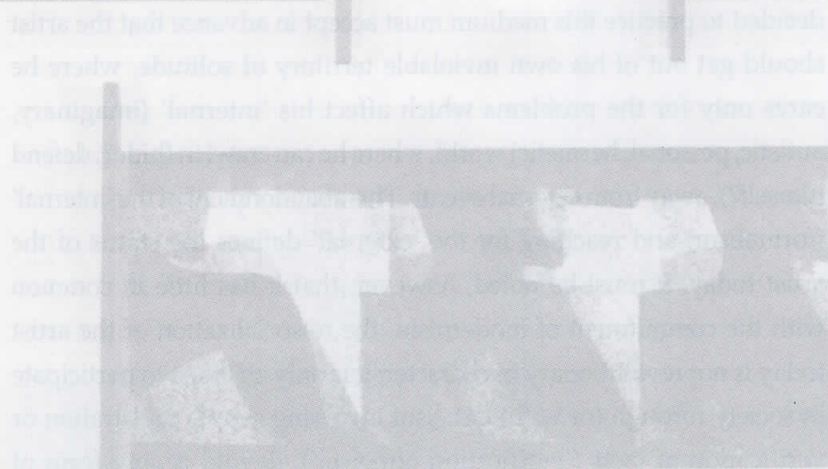
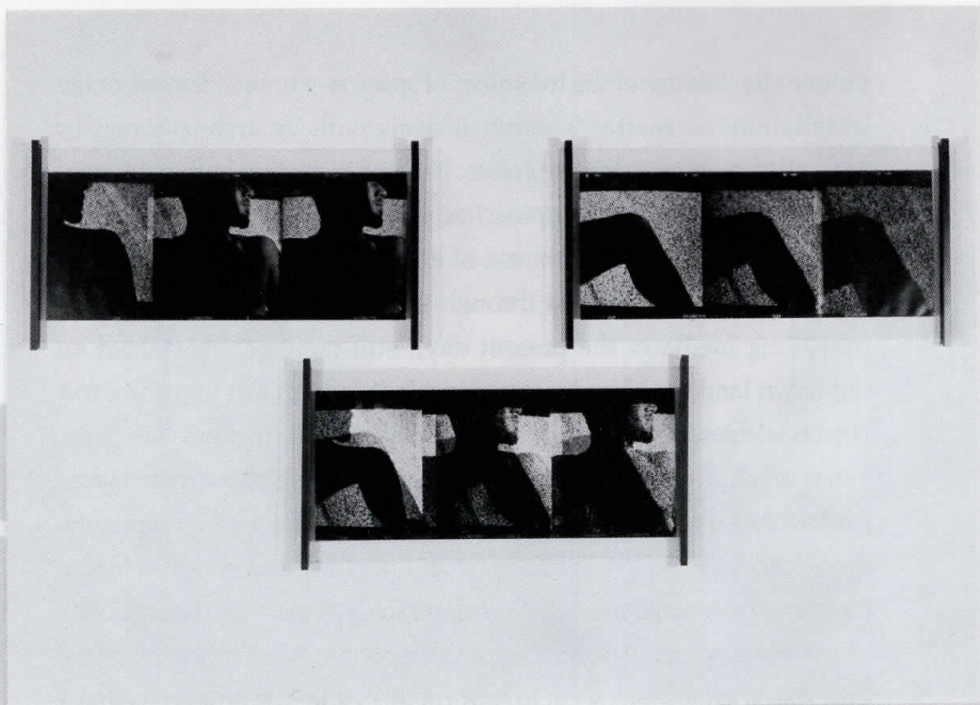


figure: 2

9½: *New Macedonian Art*, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1995/96); fig. 2]

The second important aspect which deserves attention is certainly the approach towards transcending traditional ('classical') disciplines and art media. In fact, this transcending usually keeps these disciplines at their initial or starting level, or it connects and mingles the media. This is in accordance with the increasingly prevalent concept of open dialogue, which does not hesitate to reach for elements and procedures necessary to achieve the moulding process, or when it itself makes them indispensable. The multiplicity of what is produced in conformity with the current moment, which now, more and more often, produces hybrids, or more precisely *syncretisms*, is made possible by the increasing presence of free choice in procedures and by their connection with current thematic blocks. After a more profound analysis, it seems to me that the most valuable achievements of the Macedonian art scene are actually syncretic works. 'Classical' painting, sculpture or printmaking are faced with serious problems in their attempt at finding justification for their existence in the existing concepts of moulding, chiefly as the result of many years of dominance of formalist concepts. Thus, syncretism (as the principal opposite of the monomer) has not only expanded the scope of artistic activity, defined as transcending the media, but has also established an indigenous artistic expression for which art critics are still devising a descriptive and defining apparatus.

Imposed Choice: Studio or Artist's Book

[cf. Blagoja Manevski, A sketch for the work *Pantheon* (from his *Book of Sketches*), and *Pantheon* (from the *Image Box* exhibition, 1994/95, Mala Stanica Cultural Centre, Skopje; figs. 3-4]

There is another phenomenon which I come upon more and

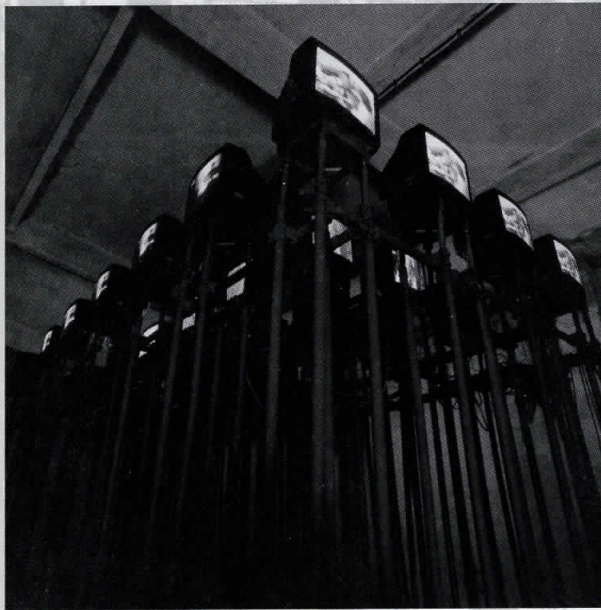
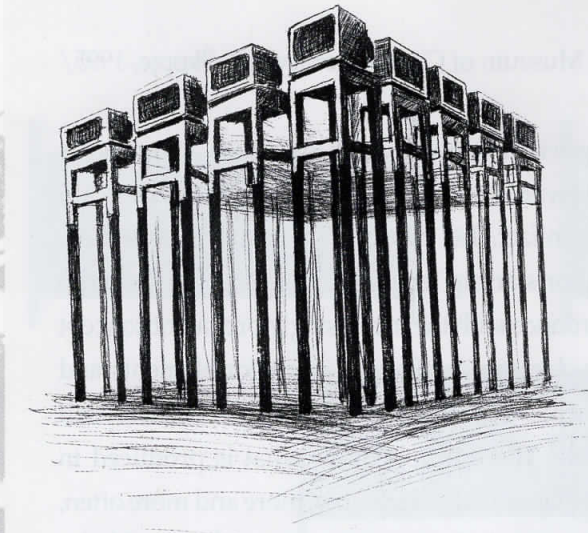


figure: 3-4

more frequently: I do not need to visit the artist's studio. This happens every time I am supposed to make a certain choice on a specific occasion, and most often when I am preparing a project. After contacting the artist, I usually receive an *Artist's Book* or a *Book of Sketches*, from which I can choose a work which corresponds with the concept and which will be subsequently carried out. After receiving them, I am put in a situation of having to make choice based on my ability to infer the final form of the outlined project. (It is often a montage/collage of photographs of earlier works combined with drawings or sketches.) This situation of existence of ideas, instead of works, is certainly related to some aspects of the presentation of a certain production (which can be assigned to the category of production exhibitions) and to the very character of the works which are invariably related to the space in which they are to be set. In other words, while the formulation "Set me a term for an exhibition, I will give you works," was common in the past, now it has been changed into "Set me a space, I will execute some of the ideas/sketches I already have."

Electronic Arts — An Attempt or Experience

[cf. Archimediala, *Mysterium: Passion – Temptation* (from the *Image Box* exhibition, Mala Stanica Cultural Centre, Skopje, 1994/95); fig. 5]

The opening of the Soros Centre for Contemporary Arts - Skopje, Macedonia [SCCA] seems to have speeded up art production in the domain of electronic arts in Macedonia. The earlier, and for many years the only, production under the auspices of the art video programmes of Macedonian Radio and Television, and more recently through A1 Television too, after making its first steps, led to the acceptance of this form of art activity as art production on equal terms with the other forms. Bearing all this in mind, SCCA concentrated less on continuing these activities as it worked on providing conditions for



figure: 5

their further development and the production of works in other areas of electronic art as well. The *Image Box* exhibition (the First Annual SCCA Exhibition) in 1994/95 was significant not only because it included 17 works, provided access to new (although limited) technologies and presented a number of artists who had never previously worked with new technologies (without any obligation to continue working with them), but, above all, for the fact that this project opened new opportunities. The *Image Box* included the project entitled *Mysterium* by the Archimediala group. In the first two of the three sections of this project (*Passion – Temptation* and *Introduction to Awakening*) computer art reached very high conceptual levels indeed. Even more important was the appearance of the interactive communication concept of the section entitled *Introduction to Awakening*. Judging from the information I have, this was the first software-controlled interactive art project in the Balkans, and among the rare ones in Eastern Europe. This in turn led to other explorations and to the need to provide other technologies for artistic purposes. There was no hesitancy in the organization of the Second Annual SCCA Exhibition: it presented the *Icon on Silver* CD-ROM project. The most important thing this exhibition brought to the Macedonian art scene was the comprehensive character of the project that developed in several stages: presentation and demonstration of the possibilities of the CD-ROM technology for artistic purposes; the competition stage where the applicants had to come to grips with the specific features of competition documentation required by this technology; construction of an electronics workshop in which the chosen projects were prepared and carried out; the project's presentation in the *Duplo* Gallery, and finally, the symposium dealing with the topic *Interactivity: A New Category of the Fine-Artistic?* In conclusion, the greatest significance of this whole project was that it better acquainted the wider artistic community with CD-ROM technology. Further activity in this

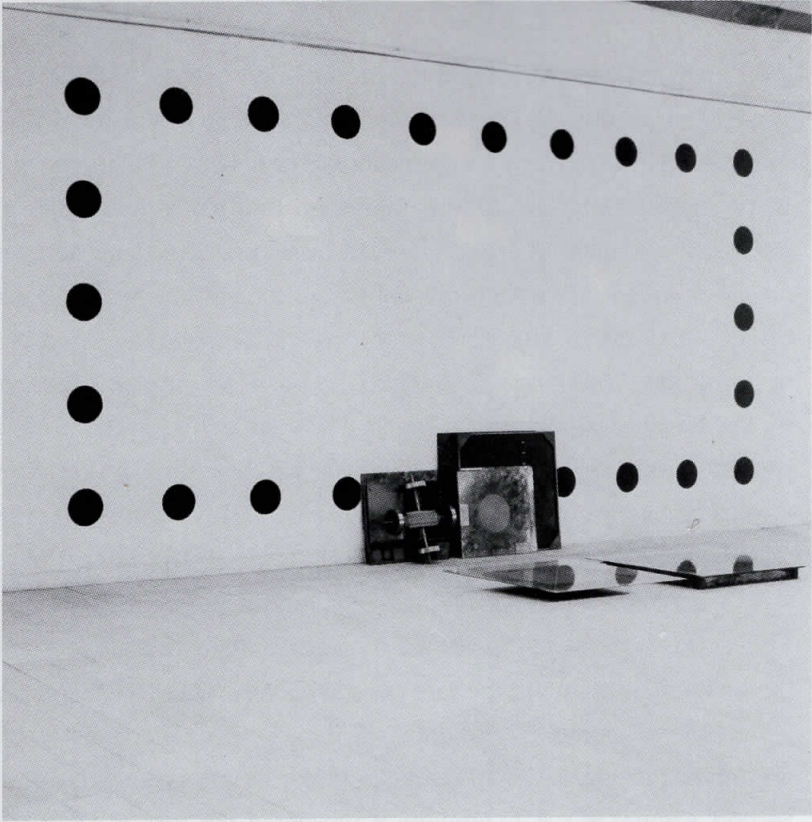


figure: 6

direction contributed to the appearance of the newly-founded *SEA Fair* (Skopje Electronic Art Fair). Its first edition, in June 1997, dealt with some questions of computer network art (web art, net art, Internet art) through the Internet, including projects by Macedonian artists. The main objective that *SEA Fair* has set itself in this area is the stimulation of Macedonian artists to start their own projects. The results of this commitment are expected to be seen in the future.

Hence the limited extent of exploration of electronic media resulted in only a few achievements. In spite of their small number, however, they present the Macedonian production as an important area which has developed along a dual line in this period: an *attempt* or *experience*. The categories of description and interpretation of artistic activity through and in new electronic media seem to favour the levelling of the opposites of this dual line. These media, as this is their experimental (trial) phase, are generally in a process of developing a theoretical interpretation structure, seeking, above all, new categories. In this context, I believe that the comparative method (local-international) is still inapplicable. In other words, the success of the Internet project *Refresh: Laika — The True Story* can be seen through the intercommunication aspects of its projection and the artistic aspects of its structure and appearance. Thus the *attempt* simultaneously becomes *experience*, whereas the *experience*, even though it cannot become an *attempt*, becomes *attemptive*.

II. On the Presentation

The individual traits of art production described above also determine its general attributes. They include the manifestation of common characteristics that may be summed up under the following items:



figure: 7

Produced Exhibitions

[cf. Stanko Pavleski, *In White or towards What Cannot Be Seen – Muted Concreteness*, 1995 (from the exhibition *9½: New Macedonian Art*, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1995/96); fig. 6]

One of the most significant phenomena of more recent art production in Macedonia is what we can call 'produced exhibitions'. This term must certainly be understood within its specific local circumstances. On the one hand there is the production of exhibitions, and on the other there is the production of works for exhibitions. The major exhibitions of recent art production have shown that there are no ready works that can be selected in the studio, but that works are created for specific occasions. Perhaps the exhibitions entitled *Image Box* and *Icon on Silver* have been crucial for the strengthening of that conception. Of great significance, however, were also the events connected with most solo exhibitions, the three *Cifte Amam* exhibitions, the *Liquor Amnii* project, and particularly the exhibition entitled *9½: New Macedonian Art*. For this exhibition, its curator, Zoran Petrovski, gave the invited artists a space which they had to tackle personally, in accordance with the view that the exhibition was not an exhibition of works, but of artists who deserved the attention of the critics. As I have already mentioned in the section entitled *Imposed Choice*, this situation is the result of the growing tendency towards making sketches to record ideas, instead of exploring problems and concepts through the creative process. To be more precise, these types of exhibition are an opportunity for the artist to develop his creative concept, or process (because it can be developed and corroborated only through them), which, in its own turn, involves a certain element of risk: it may be too late once the work receives its final form.

On the other hand the artists' interest, now turned towards installation as a medium of artistic expression, justifies this view: as

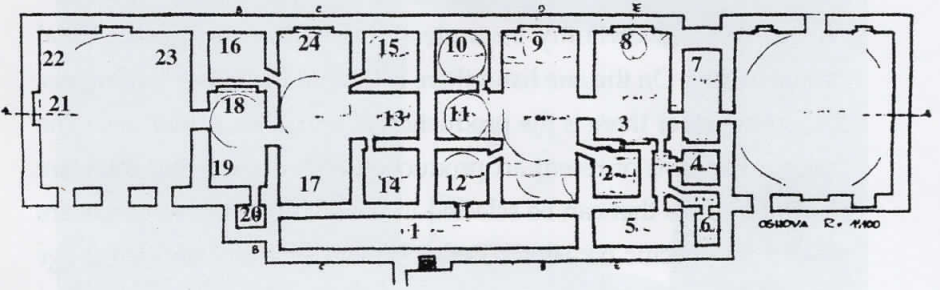
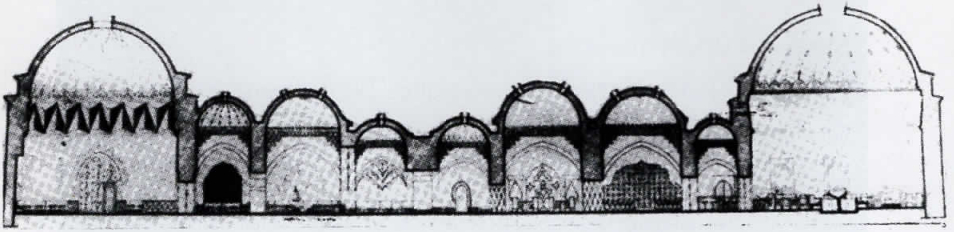


figure: 8

long as the specific space in which the installation is to be set is unknown it exists only as a sketch. This view has thus introduced new demands on the scene and instigated a search for new sites.

Alternative (!) Spaces

[cf. Liljana Gjuzelova, *Eternal Recurrence... Oblivion, Confrontation, Returning, Displacement, Roots*, 1997, installation, House at No. 92 Kej 13 Noemvri, March 31 – April 1, 1997; fig. 7]

The cellar of the Youth Cultural Centre; the still dilapidated building of the former military depot, now the building of the Mala Stanica Cultural Centre; the ruins of the Cifte Amam Turkish bath; the small pre-war house at No. 8 Zeleznicka Street [The *Duplo* (Double) Gallery, with its ambitious title, being used only once]; the interior of the SAM tea-room; the guest room of the private house at No. 92 Kej 13 Noemvri; the depots of the Museum of Contemporary Art; the interior and exterior of the building of the Macedonian National Theatre — these are the threads of a series of alternative spaces which marked the topography of artistic events in Skopje. Yet my impression of this genuine campaign for unusual and unused spaces is that it was not the result of artists choosing them as an alternative to official museums and gallery spaces. So the fact that the production of works for specific sites/spaces and the lack of a critical attitude towards any of those sites or towards the participation in any of them makes the use of term *alternative* problematic: 'alternative to what?' would be the correct question. The meaninglessness of the use of this term is resolved once we understand that those works are not alternative for two reasons. One, the production of works for specific sites does not involve any critical attitude towards that site or to the participation in that site. Two, you can find the same artists who exhibit at these 'alternative' sites in every other, institutional location and on every occasion.) So



figure: 9

this campaign for 'other' sites is not a boycott or a call to take on art institutions, it is just an opportunity and an attempt to survive as an artist.

This topography points to a situation which indicates that the site (or the specific location) is important for a single reason: it is an opportunity to carry out the work, for it is no longer created in the studio.

The Cifte Amam Phenomenon.

[cf. the ground plan of Cifte Amam; fig. 8]

In 1995 a group of twelve artists decided to organize an exhibition on the premises of the Cifte Amam Turkish bath. The principal criterion was that the exhibition should have no curators, critics or selectors outside the circle of the artists themselves and that the exhibition would be organized entirely by the participating artists. This practice is certainly not unknown in the history of modern and contemporary Macedonian art. But what sets the *Cifte Amam* phenomenon apart from all other similar events are the circumstances in which was organized. *Cifte Amam* is not a defined group of artists, *Cifte Amam* is not a position/boycott/protest, *Cifte Amam* is not an invitation to change the fundamental values of fine arts in Macedonia, *Cifte Amam* does not have a manifesto, *Cifte Amam* does not belong to all artists (such as the annual DLUM exhibitions), *Cifte Amam* is not a coherent association of friends. At the same time, the *Cifte Amam* phenomenon is a place full of dangers and risks: for some artists it is the only (annual) presentation, which, considering the unique features of installation as a medium, exhausts the creative powers and potential for solo or other exhibitions; for those less experienced it is a place where the non-critical (this is not a reference to the absence of art critics) verification of artistic expressions, particularly in the area of



figure: 10

installations, can lead to superficial approaches; for those only partly experienced it can be a good cover with negative connotations to resolve their own doubts as to what they should be doing in the future.

Cifte Amam, however, is also a fusion of related views by different artistic sensibilities concerning the spatial moulding and the moulding of space within the Cifte Amam Turkish bath and the significance it contains (even the titles of the exhibitions held in the bath bear its name: *Cifte Amam 1* (1995), *Cifte Amam 2* (1996) and *Cifte Amam 3* (1997); *Cifte Amam* is a place of endeavour, exploration and unconventionality, and also of mutual exchange. *Cifte Amam* is a testing place for the critics: not through their introductions, but in conversation during the exhibitions. It is a place where one can follow and assess the development of known artists, or witness the appearance of new ones. Finally, the *Cifte Amam* phenomenon is a place for the definition of views on recent production, a place where the picture of current art in Macedonia is created, regardless of whether it is quality or not.

Darkness

[cf. Iskra Dimitrova, *Thalamos* (from the exhibition *Cifte Amam 2*, Cifte Amam, Skopje, 1996); fig. 9]

The example of the first two exhibitions held in Cifte Amam shows a distinct and highly significant characteristic of recent art production in Macedonia, at least for the representatives of the young and mid- generations. The bath has a roof lighting system. I will say nothing new by mentioning that, at the time when it was used, the bath worked mostly under daylight, and that one of the greatest virtues and achievements of Islamic architecture was its way of resolving lighting, or more precisely, the light effects created by the starry openings in the cupolas. So why do artists continue to stick to artificial lighting, i.e. to 'dark' exhibits and darkness?



figure: 11

The detailed enumeration of all exhibits in the years I am dealing with points to the fact that nearly half of the most important works were either set in darkness, reckoned with the effects of dimming or used darkness/dimming as a counterpoint to lighting sensations. Is this an interest exclusively concentrated on formalist aspects? Does not all this (this darkness) hide a weakness to come out openly in the light with other values of the work? Does not this darkness suggest a new isolation of the artist inside a world of his own, now that the installation medium requires working outside the safety of the studio? Is not this darkness a disguise for the lack of courage to speak about the new situation? Is it perhaps the result of the darkness of the surrounding reality? Or perhaps it is the darkness of the end of the century?

Formal – Committed

[cf. Igor Toševski, *Dossier '96* project, 1996/97 (from the exhibition *Dossier '96 – Titov Veles*), Art Salon, Veles, 1996; fig. 10]

In spite of my fears that art production in Macedonia will continue to be preoccupied and end with the problems of formalism, other (let me say, 'new'?) problems are appearing on the 'dark' horizon and are attracting the interest of artists. Coming out of one's studio does not presuppose that one should be working solely in the medium of installation. The role of the artist today has somewhat altered. Individuality is replaced by the subject-like: the artist's 'internal' world is replaced by the merciless 'external' reality; 'isolating' oneself within a world of one's own is no longer enough for the artist: there is no longer time for storytelling about the ostrich burying its head in the sand. If cellars, old dwellings and abandoned buildings are becoming immediate sites of inspiration and creation, then the artist can no longer act as if he were in his studio: he is faced with the public in an exclusive and direct communication: it is not a communication between his

(artistic) transposition and the public (he did this in the past) but between his transposition and the quality of being public, i.e. that which is his common interest with the public — their common world in which they live and confront each other. The manner of transposition of these concepts can no longer reckon with hermetic, personal or unintelligible metaphysical codes. In this age of communications, communication is simple and immediate: the clearer it is the better understood and more successful it will be in essence. I am not sure if I can go on guessing what the artist wanted to say to me. I am not sure if I need to guess if what the artist wanted to say to me has not been said in a clear manner. The innumerable possibilities of the codes and their metameanings can be reduced to a simple writing. I have no longer time to guess and decipher in order to be wrong again (in the eyes of the artist). I have long ago understood that criticism cannot be comprehensive. The artist must now understand this as well, not for the sake of the critics, but for the sake of those who confirm the existence of their work: the second pole of the creative process — the public.

III. On the Conclusions

If I wished to describe the Macedonian art scene of the mid-90s in a few words, the definition would certainly move within the scope of the characteristics mentioned above. It has become more and more spatial through syncretism in the production of sketches, projects and excursions into accessible media by way of upholding previously defined conceptual and/or spatial locations, increasingly shifting the focus from the aspects of modernist formalism towards the manifestations of the postmodernist thematic and conceptual *anything-goes* in art production. [cf. Antoni Maznevski, *The End*, Museum of

Contemporary Art, Skopje, 1997; fig. 11]

Therefore it is becoming a scene of artistic differences avoiding the easy and simple systematization of art criticism, a conglomerate of univalent instructions for exploration. Without any significant doubt I can designate it as: parallels.

IV. On What to Single Out

[The positive aspects of the analysis presented in this essay are drawn from or made possible through certain events and persons and their most significant works mentioned in the chronological outline below. The negative aspects are the outcome of works not mentioned.]

Events

- **June 1994:** Zaneta Vangeli, installation *Gate*, Museum of Contemporary Art, Skopje;
- **June 1994:** Opening of the Soros Centre for Contemporary Arts (SCCA), Skopje, Macedonia;
- **October 1994:** 22nd International Biennial in São Paulo, Brasil: Macedonia (the Republic of Macedonia) participates there for the first time as an independent country; Jovan Šumkovski refuses to show his works, but 'exhibits a protest' in response to the changed decision on the part of the organizer, following the intervention by Greek artists, to officially designate Macedonia as 'the Former Yugoslav Republic of Macedonia' and remove its official flag;
- **December 1994:** *Image Box*, First Annual SCCA Exhibition, which reintroduces what is known as 'production exhibitions' to the Macedonian art scene;
- **December 1994 – January 1995:** The *Image Box* exhibition presents the first computer-generated interactive project in the Balkans and one of the rare ones in Eastern Europe: *Mysterium* by the Archimediala group;
- **March 1995:** The first issue of the *Golemoto Staklo (The Large Glass)* magazine appears after two years of preparation; it is simultaneously the first specialized fine arts magazine in Macedonia;
- **May 1995:** A group of artists organize the *Cifte Amam* exhibition, gathering around a project concentrated on the specific features of the old Turkish bath and a project organized outside any institutions and without the participation of art critics;
- **June 1995:** The Republic of Macedonia misses the opportunity of participating in the Venice Biennale for the second time: the reasons are still officially unclear;
- **October 1995:** The project *The Portrait of Vladimir Antonov* by Zaneta Vangeli included

- in the official selection of the 4th Istanbul Biennial as a representative of Republic of Macedonia;
- **November 1995:** In the Museum of Contemporary Art, Zoran Petrovski presents *9½: New Macedonian Art*, an exhibition which gives the invited artists specific sites which they have to tackle in accordance with their artistic views; the project is the first attempt at organizing a major group exhibition exclusively by artists who form the most contemporary part of the art scene in Macedonia, and not at choosing artists according to selected works, as was the practice earlier;
 - **March 1996:** Presentation of *Icon on Silver*, the first artistic CD-ROM produced in the Balkans, as part of the Second Annual SCCA Exhibition;
 - **July 1996:** *Liquor Amnii 1*, the first project with the simultaneous participation of five Macedonian and five foreign (American) artists;
 - **October 1996:** Igor Toševski starts his series entitled *Dossier '96*, the first project that deals directly with current (negative) social and economic changes in Macedonia, thus bringing his activity closer to the area of committed art;
 - **June 1997:** *Art City – A Story of the New City*, project aimed to 'occupy' or be 'the first to conquer' the space around the H'vzi-Pasha Residence near the village of Bardovci for artistic purposes, before anyone could use it for anything else;
 - **June 1997:** Promotion of *SEA Fair* (Skopje Electronic Art Fair) and presentation of projects by 17 foreign and 4 Macedonian artists on the Internet;
 - **September 1997:** *The Great Step Backward* by Tome Adziewski, the first ever sold installation of Macedonian fine art in both Macedonia and abroad.

Artists and their most important works

- **Zaneta Vangeli**, *Gate* 1994, Skopje Museum of Contemporary Art;
- **Zlatko Trajkovski**, "*qui sait, lorsque le ciel nous frappe de ses coups, si le plus grand malheur n'est pas un bien pour nous.*" d.a.e. de sade 1994, Museum of the City of Skopje;
- **Iskra Dimitrova**, *Magna Mater Deorum* 1994/95, form the *Image Box* exhibition, Cultural Center 'Mala Stanica', Skopje;
- **Archimediala**, *Mysterium: Passion - Temptation* 1994/95, form the *Image Box* exhibition;
- **Blagoja Manevski**, (all the works from the solo exhibition in the Art Gallery Skopje from 1995/96 taken as a whole);
- **Robert Jankuloski**, *Illusions* 1995/96, photo-project, (from the *9 ½: New Macedonian art* exhibition, Skopje Museum of Contemporary Art 1995/96);
- **Aleksandar Stankovski**, *The Last Supper in 'Bagdad Cafe'* 1990, (exposed for a first time at the *9 ½: New Macedonian art* exhibition 1995/96);
- **Simon Uzunovski**, *Cathedral* 1995, form the *Cifte Amam 2* exhibition, Cifte Amam, Skopje;
- **Monika Moteska**, *Touches*, from the *Cifte Amam 2* exhibition;
- **Zaneta Vangeli**, *Macedonian Social Sculpture* 1996, from the *Liquor Amnii 1* exhibition, Cifte Amam, Skopje;
- **Igor Toševski**, *Dossier '96 - Titov Veles* 1996, Art Salon, Veles;

- **Nada Prlja**, *1923* 1996, video project for the *New Body* exhibition, Maribor;
- **Stanko Pavleski**, *Metal Anatomy* 1996, from the *Shadows - Ring - Paper* exhibition, *Balkan art '96*, Novi Sad;
- **Tome Adzиеvski**, *The Great Step Back* 1996, (the project was shown on his solo exhibition in Skopje Museum of Contemporary Art in 1997);
- **Violeta Blazevska and Bogdan Grabuloski**, *Soundsite* 1996, 23° Biennial Internacional de São Paulo;
- **Liljana Gjuzelova**, *Eternal Recurrence... Oblivion, Confrontation, Returning, Displacement, Roots*, 1997, installation, House at No. 92 Kej 13 Noemvri
- **Antoni Maznevski**, *The End* 1997, project in Skopje Museum of Contemporary Art;
- **Aneta Svetieva**, *Edi Matador* 1997, from the *Cifte Amam 3* exhibition;
- **Jovan Šumkovski**, *Above the Surface*, from the *Parallelen - Kunst aus Mazedonien* exhibition, IFA Galerie, Berlin;
- **Slavco Sokolovski**, *Arsenal* 1997, from the exhibition *Parallelen - Kunst aus Mazedonien*, IFA Galerie, Berlin;
- **Nada Prlja**, *Walking through cold water after Dr. Knaipp* 1997, project in the Rehabilitation Center, Skopje.

Небојша Вилиќ
Dossier 1994-97

Авторот ја изразува својата благодарност на *Скенџионић* за укажаната поддршка во печатењето на оваа книга.

Издадено во Македонија во 1997. од

HORIZONS UNLIMITED Ltd.
Јане Сандански 25-2/20
Скопје, Македонија

© 1997. Небојша Вилиќ

Сите права се задржани. Освен за наводи на кратки делови за потребите на критики и прикази, ниту еден дел од оваа публикација не може да биде препечатен, похранет или пренесен, во било која форма или смисла, електронски, механички, фотокопирано, забележано или поинаку, без претходна дозвола од авторот.

CIP - каталогизација во публикација НУБ 'Климент Охридски' Скопје
7.036 (497.17)

ISBN 9989-740-01-1

Фотографии: страни 8, 16, 22 и 26 од Роберт Јанкулоски, 10, 12 и 14 од Румен Камилев и 18 и 24 од Небојша Вилиќ со љубезна дозвола на Сорос Центарот за современи уметности - Скопје, Македонија ©.

Ликовно и техничко обликување: Небојша Вилиќ.

Печатено во 300 копии.

Според Мислењето на Министерството за култура бр. 08/1-6193/2 од 11.11.1997 год. за книгата 'Dossier 1994-97' се плаќа повластена даночна стапка.

[За причините за овој текст]

Досие 1994-97. на македонската ликовна продукција почнав да го листам уште 1994. година. [Во оваа година се случува неколку настани кои би можел да ги поместам како реперни точки за одредувањето на оваа година како гранична. Со нејзиниот почеток се отвора вториот круг на самостојни изложби на авторите, кои во средината на осумдесеттите ја преземаа одговорноста за радикалните промени на македонската ликовна сцена воопшто, а со кои почнаа да се внесуваат сосема поинакви концепти на уметничко делување кои се предмет во понатамошниот дел на текстот. Со нејзиното завршување се започнува со еден специфичен вид на излагачки проекти кои во периодот којшто следи ќе овозможат низа случувања кои ќе почнат да ја оформуваат сликата за уметничката сцена во Македонија во средината на деведесеттите.] Настаните на македонската ликовна сцена кои следуваат уште повеќе почнаа да влијаат како притисок да изнајдам неколку формулации, или ако сакате заклучоци, за тоа што е тоа што почна да се случува. Тој притисок особено се јавуваше кога добивав прашања од оние кои или не ја познаваа доволно македонската сцена или никогаш не биле во контакт со неа. Низ тие одговори полаку созреваа ставовите за тоа што денес треба да го вообличам во форма на *Досие*. Ова *Досие* има интенција да дефинира, но не и да валоризира, а уште помалку, би рекол никако - да историзира. Настаните и личностите не се измислени, а избраните примери се илустративни.

Dossier

January 1, 1994 - ... 00, 1997

I. За продукцијата

*Простор-концепции или Форма: Специфични локации;
Out of Media;*

*Наменинај избор: Ајелје или Artist's Book;
Електронски уметности - обид или искуство.*

Овие четири потточки ги сметам за најзначајни карактеристики на рецентната продукција на македонската ликовна сцена во изминатите три години. Недвојбено ми се наметнува мислењето дека тоа се и главните одредници за нејзиното дефинирање. Поставен помеѓу актуелната продукција и сопствените желби за тоа каква треба да е продукцијата, сепак се определувам да тргнам од првата. А таа, пак, ја поставува основната дилема:

Простор-концепции или Форма: Специфични локации

[cf. Жанета Вангели, *Македонска социјална сликарство* 1996, инсталација (од изложбата *Liquor Amnii I*, Чифте Амам, Скопје 1996); fig. 1]

Рецентната продукција сè уште се наоѓа во преодната етапа од категориите на модернистичкиот формализам кон изнаоѓањето на други кои соодветствуваат на актуелната состојба. Преодот го подразбира обидот за надминување на првите. Сигнификатно е тоа што овој обид го избира медиумот на инсталацијата. Инсталацијата од своја страна неизоставно воведува концепти. Тоа би можело да значи дека во неа се бараат и гледаат можностите за изнаоѓање на немодернистички концепти. И тоа како преокупација или напор за еден дел од релативно малата сцена (доколку можам да зборувам за - сцена) сметам дека е добро.

Меѓутоа, кои се концептите на тукашните инсталации? Ги има ли воопшто? Со кои прашања тие се занимаваат? Дали се тие референтни на времето, на улогата која уметникот и уметноста ја имаат во општеството на крајот на овој век?

Овие прашања веќе ме прават претпазлив кон можното поведување по констатацијата дека тоа е добро. Општиот впечаток е дека тукашните инсталации малку придаваат значење на концептната преднина (наспроти модернистичкиот став за нејзиното заднинско лоцирање) во обмислувањето на инсталацијата. Но тоа сепак значи дека ги има. Во еден поголем дел тие се воглавно (повторно) врзани за проблемите со модернистичка провениенција: оформување на просторот, обликување на просторот, дополнување или одземање/негирање на просторот - односно, третирање на просторот како ликовен елемент или како уметнички материјал. Во другиот, помал но растечки дел тие ги засегаат актуелните концепти: повторното поставување на авторот/уметникот во социјалното милје во кое битисува, обраќање кон 'надворешното', заземање став, односно воспоставување на однос кон појавите. Поинаку кажано: нели можеби тукашната инсталација само ја менува наметката, односно, презема друга?; нели е преземена само појавноста на медиумот, тенденциозно оставајќи го или несвесно заборавајќи го актуелниот концепт без којшто истиот тој медиум ја губи сопствената смисла?; дали повторно информациите само се гледаат, наместо да се читаат? Овие прашања се суштествено важни за понатамошното дефинирање на продукцијата. Особено заради опасноста од површниот приод и необмисленото прифаќање на инсталацијата како медиум за уметничко обликување која демнее и која е веќе случена.

Приодите кои од просторот (во којшто се изведуваат инсталациите) прават специфични локации, без оглед на концептното лоцирање (заднинско или преднинско) ја носат одговорноста која нетрпи едноставни и површински третирања. Така, просторот станува специфична локација заради третирањето на просторот како спецификум на инсталацијата, било да се работи за неговата архитектоничност, било за неговата семантичност, како два појдовни момента. Ми се чини дека и формалното и односното (констативното), или и внатрешното и надворешното, како два крајносни феномена, преку инсталацијата (како еден од најактуелните медиуми на денешницата) иако конечно ја зафатија ликовната сцена во Македонија, сепак, се голема непознатица за уметниците. Дали е доволно само да се постават неколку објекта, елемента, предмета во просторот и да се добие инсталација? Да - доколку се зака да се создаде занаетчиска инсталација, но не и уметничка. Оттука, мојот страв дека уметниците, особено оние кои доправа доаѓаат на сцената можат многу 'лесно', а со тоа и погрешно, да го разберат овој

медиум и да застранат во водите на многу 'заводливата' инсталација. За тоа говорат и повеќето инсталации кои се остваруваат, особено во рамките на изложбите *Чифѝе Амам*. Уметниците кои одлучуваат да го практикуваат овој медиум однапред треба да го прифатат и тоа дека авторот треба да излезе од сопственото неприкосновено подрачје на осаменост, во кое води сметка исклучиво за проблемите кои го засегаат неговиот 'внатрешен' (имагинарен, аутистички, личен - херметичен) свет, во кое тој се вовлекува (крие?, брани?) од надворешните случувања. Ваквото напуштање на 'внатрешното' (формализам) и излегувањето во 'надворешното' го дефинира статусот на уметникот во денешницата, но со назнака дека има малку заедничко со ангажираноста на модернизмот: повторното социјализирање на уметникот во денешницата нема револуционерен карактер, туку е само настојување да се учествува во општеството преку (или со) една констативна критика вон од било која милитантност.

Out of Media: Синкретизми

[cf. Роберт Јанкулоски, *Illusions* 1996, фото-проект, (од изложбата 9 1/2 - *Нова македонска уметносќ*, Музеј на современата уметност Скопје 1995/96; fig. 2]

Вториот битен аспект, кој го заслужува моето внимание е секако природот кон исчекорувањето од традиционалните ('класични') дисциплини и уметнички медиуми. Поточно, се работи за исчекорувања кои ги задржуваат овие дисциплини само на иницијално или појдовно рамниште, или исчекорувања кои ги спојуваат и мешаат медиумите. Тоа е во согласност со сѐ поприсутниот концепт на отворен дијалог кој не се лишува да посегне по елементите и постапките нужно потребни за реализација на обликувачкиот процес онаму кадешто или тогаш кога тој самиот ги наложува. Мултиплексноста на продуцираното како согласност со актуелното време кое сѐ почесто продуцира хибриди или, уште поточно - синкретизми, ја овозможува сѐ поголемото присуство на слободниот избор на постапки и нивното поврзување со актуелни тематски блокови. Кога ќе размислам подлабоко највредните остварувања на ликовната сцена во Македонија се всушност синкретизми. 'Класичното' сликарство, скулптура или графика се соочуваат со сериозни проблеми во обидите да ја најдат оправданоста на своето постоење во постоечките концепти на обликување пред сѐ заради долгогодишното присуство на формалистичките елементи. Така, синкретизмите (како главни опоненти на мономерите) не само што го прошируваат подрачјето на уметничко делување

дефинирано како исчекорување од медиумите, туку востановуваат и самобитни уметнички изразности за кои ликовната критика допрва изнаоѓа дескриптивен и дефинирачки апарат.

Наметнајќи избор: Ајшелје или Artist's Book

[cf. Благоја Маневски: Скица за делото *Паниџеон* (од *Книџајќа со скици*) и *Паниџеон* (од изложбата *Куџија со слики* 1994/95, Културен центар 'Мала станица', Скопје); fig. 3-4]

Еден друг феномен со којшто сè почесто се сретнувам е немањето потреба да посетувам ателјеа. Ова се случува секогаш кога треба да направам одреден избор по некој повод, а најчесто кога подготвувам проект. По контактот со уметникот обично добивам *Уметничкова Книџа* или *Книџа со скици* од која можам да одберам дело кое одговара на концептот и кое потоа ќе биде изведено. Добивајќи ја, поставен сум во ситуација да направам избор кој се заснива на мојата способност да ја претпоставам конечноста на скицираниот проект. (Често се работи и за монтажи-колажи на фотографии од постари остварувања вкомпонирани со цртежи и скици.) Таквата позиција на постење на идеи наместо дела е секако врзана за аспектите на претставувањето на продукцијата (кои можат да се подведат под категоријата продукциски изложби) и на самиот карактер на делата кои неодминливо се врзуваат за просторот во којшто ќе бидат поставени. Поинаку кажано, ако во минатото постоеше формулацијата 'Определи ми термин за изложба, ќе добиеш дела', сега таа е изменета во 'Определи ми простор, ќе реализирам некоја од идеите/скиците кои веќе ги имам'.

Електронски уметности - обид или искуство

[cf. Архимедијала *Mysterium: Passion - Temptation*, (од изложбата *Куџија со слики*, Културен центар 'Мала станица', Скопје 1994/95); fig. 5]

Отворањето на Сорос Центарот за современи уметности - Скопје, Македонија (SCCA) на некој начина ја забрза уметничката продукција во доменот на електронските уметности во Македонија. Претходната (долги години и единствена) продукција на Македонската Радио Телевизија, а од скоро и на А1 телевизијата, во рамките на уметничкото видео своевидно ги воспостави ваквиот вид на уметнички активности како еднаквомерна уметничка продукција. SCCA имајќи го ова во предвид направи обид да овозможи услови за понатамошно

развивање и создавање на дела од електронските уметности. Значењето на изложбата *Куќија со слики* (Прва годишна изложба на SCCA) од 1994/95. не се заокружува само со констатацијата дека во еден ваков проект се опфатени 17 остварувања, дека е овозможен пристап (се разбира ограничен) до новите технологии, или дека повеќе уметници кои никогаш не работеле со новите технологии да се обидат во нив (без никаква обврска да продолжат), туку дека овој проект отвори нови можности. Во *Куќијата со слики* беше поместен проектот *Mysterium* на групата Архимедијала. Првите два од трите дела на овој проект (*Passion - Temptation* и *Introduction to Awakening*) ја воведуваат компјутерската уметност на едно многу високо концептно рамниште. Но, тоа што е уште позначајно е појавата на интерактивниот комуникациски концепт на делот *Introduction to Awakening*. Според увидите кои ги имам тоа е првиот софтверски воден интерактивен уметнички проект на Балканот, а меѓу малкуте и во цела Источна Европа. Тоа на некој начин поведе по други истражувања кои ја наметнаа потребата од овозможување и на другите технологии за уметничка експлоатација. Без друго за Втората годишна изложба на SCCA веќе немаше дилеми: CD-ROM проектот *Икона на сребро*. Најзначајното што овој проект го донесе на македонската ликовна сцена е повеќестраната опфатеност на проектот кој се одвиваше во неколку фази: презентација и демонстрација на можностите на CD-ROM технологијата за уметничка експлоатација, конкурсната фаза во која апликантите се соочија со специфичностите на конкурсната документација која ја побарува оваа технологија, инсталирањето на електронската работилница во која се подготвуваа и реализираа избраните проекти, презентацијата на проектот во галеријата *Дујло* и конечно симпозиумот организиран на тема: Интерактивноста: Нова категорија на ликовното? Конечно, најголемото значење на целиот овој проект е што тој ја приближи и запозна пошироката уметничка заедница со CD-ROM технологија. Понатамошното вакво делување придонесе и за појавата на новооснованиот *SEAFair* [Skopje Electronic Art Fair]. Во своето прво издание во јуни 1997. тој ги постави прашањата за мрежната уметноста (web art, net art, internet art) преку Интернет, вклучувајќи притоа и проекти на македонски уметници. Својата главна улога која *SEAFair* ја има поставено пред себе е да по повод проектите бидат стимулирани и македонските уметници и да започнат со изработка на свои проекти. Секако дека резултатите од овој ангажман допрво се очекуваат.

Оттука, скромните по обем истражувања на овие медиуми водеа кон мал број на остварувања. Иако малубројни тие ја претставуваат македонската продукција како еден значаен сегмент кој во овој период се движи на двоумната линија: *обид* или *искусство*. Дескриптивните и толкувачките категории на уметничкото делување се и во новите електронски медиуми во некоја рака одат во прилог на отупувањето на опозитноста на оваа двоумна линија. Воопшто, овие медиуми бидејќи се наоѓаат во нивната експериментална (обидна) фаза се во процес на оформување на нивната теориско-толкувачка структура барајќи пред сè и нови категории. Во таа смисла сметам дека компаративниот метод (локално - меѓународно) се уште не може да функционира. Со други зборови, успешноста на интернет проектот *Refresh: Laika - The True Story* се согледува преку интеркомуникациските аспекти на неговата проектираност и уметничките аспекти на неговата обликовна структура и појавност. Со тоа, *обидоii* едновременно станува искуство, додека *искусивоii* (иако не може да биде *обид*) станува *обидно*.

II. За претставувањето

Од погоре наведените карактеристики на уметничката продукција произлегуваат и нејзините општи одредници. Во нив се бележат манифестациите на заедничките специфичности подведени под следните точки:

Продуцирани изложби

[cf. Станко Павлески, *Во белоii* или кон она шiiо не се зледа - аморiiизирано конкретiiно 1995 (од изложбата 9 ½: *Нова македонска уметностii*, Музеј на современата уметност Скопје 1995/96); fig. 6]

Еден од најзначајните феномени на поновата уметничка продукција во Македонија се продуцираните изложби. Секако дека овој термин треба да се разбере во специфичните локални околности. Од една страна се јавува продуцирањето на изложби, а од друга страна продуцирањето на дела за изложби. Последните големи изложби кои ја опфаќаат рецентната уметничка продукција ја покажуваат појавата на непостоење на готови дела кои можат да бидат избрани во ателјето, односно дека делата се создаваат по конкретен повод. Можеби изложбите *Куиiија со слики* и *Икона на сребро* и ја наметнуваат таквата концепција, но сигнификантни се случувањата со повеќето самостојни изложби, потоа трите изложби *Чифiiе Амам*, проектот *Liquor Amiii*, а особено со изложбата 9 ½: *Нова*

македонска уметносii. На оваа последнава, на поканетите уметници им е зададен простор којшто тие самите треба да го решат (согласно ставот дека оваа изложба не е изложба на дела, туку на уметници кои го завреднуваат вниманието на критиката). Како што веќе напоменав во делот *Наметнаii избор*, таквата состојба доаѓа од сè почестото работење на скици преку кои се бележат идеите, отколку на истражување на проблемите и концептите низ творечкиот процес. Или уште поточно, овој тип на изложби се можност за уметниците да го развиваат творечкиот концепт, односно процес, (бидејќи само низ нив тој може да се развива и проверува), што од своја страна води кон еден ризичен момент, бидејќи откако делото ќе ја добие својата конечност можно е веќе да биде доцна.

Од друга страна интересот на уметниците свртен кон инсталацијата како медиум на уметничко изразување го оправдува овој став: се додека не се знае конкретниот простор во кој треба да биде поставена инсталацијата таа постои само како скица. Ваквиот став, пак, на сцената воведува барања и откривања на нови локации.

Алтернативни (!) простори

[cf. Лилјана Ѓузелова, *Вечноо враќање ... заборавање, соочување, враќање, преселби, корени* 1997, инсталација, индивидуална куќа на Кеј 13. Ноември бр. 92, 31. март - 1. април 1997; fig. 7]

Подрумите на Младинскиот културен центар; сè уште запуштената зграда на поранешното воено складиште, денес зграда на Културниот центар 'Мала Станица'; руинираните простори на турската бања *Чифџие Амам*; малата предвоена куќа за живеење на улица Железничка 8 (Галерија *Дуило* - амбициозно насловена и искористена само по еден повод); ентериерот на чајдилницата *САМ*, гостинската соба на приватната куќа на Кејот 13 Ноември бр. 92; депоата на Музејот на современата уметност; внатрешноста и надворешноста на зградата на Македонскиот народен театар - се нишки од низата на алтернативни простори кои ја оцртуваат топографијата на ликовните случувања во Скопје. Меѓутоа, впечатокот којшто го имам за оваа хајка по невообичаени и неискористени простори не се должи на ставот на уметникот истите да ги спротивстави на званичните музејски и галериски простори. Со тоа, фактот дека продуцирањето на дела за назначени простори и немањето на критички однос спрема кој било простор или учество во кој било простор, го проблематизира терминот

алтернативен: алтернативен на што? - би било прашањето. Бесмисленоста на употребата на терминот се разрешува со фактот дека алтернирањето не може да постои од две причини. Првата е онаа која се однесува на фактот дека продуцирањето на дела за назначени простори нема критички однос спрема тој простор или учество во тој простор. Втората е дека истите уметници кои излагаат во овие 'алтернативни' простори се среќаваат и во секоја пригода и на секоја друга, институциска локација. Значи, оваа хајка по 'други' простори не е бојкот или повик за спротивставување на институциите на уметноста, туку мо'ност и обид да се постои како уметник.

Вака поставената топографија укажува на состојба која говори за тоа дека локацијата (или специфичното лоцирање) е битна само од една причина: тоа е можност да се изведе дело, бидејќи истото не се создава повеќе во ателјето.

Феноменот 'Чифџе Амам'

[cf. основа на Чифте Амам; fig. 8]

1995. група од дванаесет уметници решаваат да направат изложба во просторот на турската бања *Чифџе Амам*. Основниот став е дека изложбата нема да има куратори, критичари, селекции надвор од кругот на самите уметници и дека изложбата ќе биде во организација на уметниците кои учествуваат. Секако дека оваа појава не е непозната во историјата на македонската модерна и современа уметност. Но, тоа што феноменот *Чифџе Амам* го разликува од сите досегашни слични појави е околноста по/во која се случува организирањето. *Чифџе Амам* не е дефинирана група на уметници, *Чифџе Амам* не е став/бојкот/протест, *Чифџе Амам* не е покана за промена на темелните вредности на ликовната уметност во Македонија, *Чифџе Амам* нема Манифест, *Чифџе Амам* не им припаѓа на сите уметници (како што е Годишната изложба на ДЛУМ), *Чифџе Амам* не е кохерентно друштво на пријатели. Едновремено, феноменот *Чифџе Амам* е и место полно со опасности и ризици: за некои од уметниците тој е единствено (едногодишно) претставување кое, со оглед на специфичноста на инсталацијата како медиум, ги исцрпува творечките сили и можностите за самостојни или други изложби; за недоволно искусните тој е место на кое некритичкото (ова не се однесува на присуството на ликовната критика) верифицирање на уметничките изразности, особено инсталацијата, можат да доведат до површен однос кон нив; за делумно искусните тој може да стане добра закрила со негативна конотација

за сопствените недоумици околу тоа што и како понатаму;

Но, *Чифѿе Амам* е и обединување на блиските размислувања на различни уметнички сензибилитети околу и за просторното обликување и обликувањето со просторот по повод турската бања Чифте Амам и значењата кои таа ги содржи (дури и насловот на изложбите кои се одржуваат во бањата го носат нејзиното име: *Чифѿе Амам 1* (1995.), *Чифѿе Амам 2* (1996.) и оваа година *Чифѿе Амам 3.*); *Чифѿе Амам* е место за обид, истражување, неконвенционалност, но и меѓусебна размена. *Чифѿе Амам* е место за проверка и на критичарите - не во предговорите, туку во разговорите по повод изложбите, место за следење на развојот и проверка на уметниците, или појава на нови уметници. Конечно, феноменот *Чифѿе Амам* е место за дефинирање на ставовите околу рецентната продукција, место на кое се создава сликата за актуелната уметност во Македонија било таа да е квалитетна или не.

Темнина

[cf. Искра Димитрова, *Thalamos* (од изложбата *Чифѿе Амам 2*, Чифте Амам, Скопје 1996); fig. 9]

Токму примерот со првите две одржани изложби во Чифте Амамот покажува една многу забележлива и значајна карактеристика на рецентната продукција во Македонија, барем за претставниците на помладата и средната генерација. Просторот на бањата поседува покривен систем на осветлување. Нема да кажам ништо ново ако спомнам дека бањата во периодот кога била во употреба работела во поголем дел со дневно осветлување и дека меѓу најголемите доблести на остварувањата на исламската архитектура се наоѓа и начинот на решавањето на осветлувањето, поточно светлосните ефекти кои ги создаваат ѕвездестите отвори во куполите. Зошто уметниците сепак се решаваат за вештачко осветлување, односно за 'темни' изведби, за темнина?

Деталното пребројување на остварувањата во периодот којшто го разгледувам укажува на тоа дека скоро половина од позначајните дела кои се реализирани се поставени во темнина, сметаат на ефектите од затемнувањето или затемнувањето/темнината ја употребуваат како контра-пункт за светлосните сензации. Станува ли во тоа збор за интересот за исклучиво формалистичките аспекти? Се крие ли зад тоа (или во таа темнина) немоќта да се излезе на светло со други вредности на делото? Дали е темното повторно затворање на уметникот

во својот свет, сега кога заради инсталациониот медиум мора да создава вон од сигурноста на ателјето? Дали темното ја затскрива храброста да се проговори за состојбите? Дали е тоа производ на темнината на околната стварност? Дали е тоа темнината на крајот на векот?

Формално - Ангажирано

[cf. Игор Тошевски, проект *Досие '96* 1996-97, (од изложбата *Досие '96 - Тишов Велес*, Ликовен салон, Велес 1996); fig. 10]

Наспроти моите стравови дека уметничката продукција во Македонија ќе продолжи да се занимава и ќе заврши со проблемите на формализмот, на 'темниот' хоризонт се јавуваат други (да кажам 'нови'?) проблеми кои го привлекуваат интересот на уметниците. Излегувањето на уметникот од своето ателје не треба да подразбира дека тој треба да работи само во медиумот на инсталацијата. Улогата на уметникот во денешницата е нешто изменета. Субјектното го заменува индивидуалното; 'внатрешниот' свет на уметникот се заменува со 'надворешната' немилосрдна стварност; на уметникот не му е повеќе доволно 'затворањето' во својот свет - нема повеќе време за приказните за начинот на криење на нојот. Ако подрумите, старите згради, напуштените објекти стануваат непосредна локација за инспирирање и создавање, тогаш уметникот не може да се однесува како да е во своето ателје - тој се соочува со јавноста во исклучива и непосредна комуникација на неговата (уметничка) транспозиција не со јавноста (тоа и досега го правеше) туку со јавното, со тоа што е негов заеднички интерес со јавноста, нивен заеднички свет во којшто заедно опстојуваат и се судираат. Начинот на транспозицијата на овие концепти не може повеќе да смета на херметичките, личните и неразбирливите метафизички кодови. Во комуникационото доба комуникацијата е едноставна и непосредна - колку појасна толку повеќе разбрана и успешна во својата суштина. Не знам дали и понатаму ќе можам да нагаѓам што уметникот сака да ми каже. Не знам дали имам потреба да нагаѓам, ако тоа што уметникот сака да ми го каже не ми го кажува на јасен начин. Безбројните можности на кодовите со нивните метазначења се сведуваат на едноставниот испис. Немам повеќе време да нагаѓам и дешифрирам за повторно да згрешам (во очите на уметникот). Одамна разбрав дека критиката неможе да биде сеопфатна. Тоа сега треба да го разберат и уметниците, не заради критиката, туку заради оние кои го потврдуваат постоењето на нивното дело - вториот пол од креативниот процес - јавното.

III. За констатациите

Доколку би сакал накратко да ја опишам македонската ликовна 'сцена' во средината на деведесеттите, дефинирањето секако би се движело во рамките на погоре посочените специфики: таа сè повеќе се опросторува преку синкретизирањето во продукцијата на скици, проекти и екскурси во достапните медиуми преку форсирањето на однапред зададени концептни и/или просторни локации префрлувајќи го сè повеќе тежиштето од аспектите на модернистичкиот формализам кон манифестациите на постмодернистичките тематски и концептни сèдостапности за уметничката продукција. [cf. Антони Мазневски *The End*, Музеј на современата уметност Скопје, 1997; fig. 11]

Како таква таа станува 'сцена' на авторски различности кои ја избегнуваат лесната и едноставна систематизација на ликовната критика. Таа станува збир на моновалентни насоки на истражувања. Таа без големо двоумење би можел да ја именувам како - паралели на актуелната уметност во Македонија.

IV. Издвојувања

[Позитивните аспекти на извршените анализи во горниот текст се извлечени или овозможени од настаните и личностите и нивните најзначајни дела во подолу наведените хронолошки листи. Негативните, пак, се производ на продукцијата којашто не е наведена.]

Насџани

- јуни 1994: - Жанета Вангели, инсталација *Порџа*, Музеј на современата уметност Скопје;
- јуни 1994: - отворање на Сорос Центарот за современи уметности - Скопје, Македонија;
- октомври 1994: - 22. Меѓународно биенале во Сао Паоло, Бразил - Македонија за прв пат учествува како независна земја, односно како Република Македонија; Јован Шумковски не ги поставува делата туку 'излага со протест' како одговор на измената на одлуката на организаторот, а по интервенцијата на грчките уметници, Македонија да биде официјално назначена како Поранешна Југословенска Република Македонија и да се симне нејзиното (тогашно) официјално знаме;
- декември 1994: - *Куџија со слики* - Прва годишна изложба на SCCA со која на ликовната сцена во Македонија повторно се актуелизираат т.н. 'продукциски изложби';
- декември 1994 - јануари 1995: - на изложбата *Куџија со слики* изведен е првиот компјутерски генериран интерактивен проект, дотогаш познат на Балканот

- и еден од малкуте во Источна Европа - *Mysterium* на групата Архимедијала;
- **март 1995:** - по двегодишни подготовки од печат излегува првиот број на списанието *Големојо сѝакло*, воедно и прво специјализирано списание за визуелни уметности во Македонија;
 - **мај 1995:** - група уметници ја организираат изложбата *Чифѝе Амам* со настојување уметниците собрани околу проектот да се концентрираат на специфичностите на старата турска бања, а како проект вон од институциите и улогата на ликовната критика;
 - **јуни 1995:** - Република Македонија ја испушта можноста по втор пат да учествува на Венециското Биенале - причините сѝ уште официјално неразјаснети;
 - **октомври 1995:** - проектот *Порѝреѝоѝ на Владимир Анѝионов* на Жанета Вангели во званична селекција на 4. Истанбулско биенале како претставник на Република Македонија;
 - **ноември 1995:** - Зоран Петровски во Музејот на современата уметност ја поставува изложбата *9 ½: Нова македонска умеѝносѝ*, изложба на која на поканетите уметници им е дадена локација од поставката којашто треба да ја разрешат според нивното уметничко убедување; проектот претставува прв обид да се направи поголема групна изложба само на автори кои во моментот го оформуваат најактуелниот дел од ликовната сцена во Македонија, а не, какошто дотогаш е присутно, да се бираат автори според селектираните дела;
 - **март 1996:** - презентација на првиот уметнички CD-ROM на Балканот *Икона на сребро*, во рамките на Втората годишна изложба на SCCA;
 - **јули 1996:** - *Liquor Annii I* прв проект во којшто едновремено учествуваат пет македонски уметнички и пет странски (американски);
 - **август 1996:** - Игор Тошевски ја започнува серијата *Досие '96*, прв проект кој најнепосредно зафаќа во подрачјето на актуелните (негативни) општествени и економски промени во Македонија и со тоа го вовлекува уметничкото делување во сферата на ангажираното;
 - **јуни 1997:** - *Art City - ѝриказна за новиоѝ град* - проект кој има за цел да го 'окупира' или 'прв да го заземе' просторот на Х'взи Пашините Конаци во с. Бардовци за уметнички цели, пред било кој друг да го употреби за некои други;
 - **јуни 1997:** - промовиран *SEAFair* [Skopje Electronic Art Fair], и презентација на Интернет проектите на 17 странски и 4 домашни автори;
 - **септември 1997:** - *Големоѝ чекор назад* на Томе Ациевски е прва продадена инсѝалација од македонската ликовна уметност во и надвор од Македонија;

Личносѝи и најзначајно дело

- **Жанета Вангели**, *Порѝа* 1994, Музеј на современата уметност Скопје;
- **Златко Трајковски**, *"qui sait, lorsque le ciel nous frappe de ses coups, si le plus grand*

- malheur n'est pas un bien pour nous." d.a.e. de sade* 1994, Музеј на Град Скопје;
- **Искра Димитрова**, *Magna Mater Deorum* 1994/95, од изложбата *Куќија со слики*, Културен центар 'Мала Станица', Скопје;
 - **Архимедијала**, *Mysterium: Passion - Temptation* 1994/95, од изложбата *Куќија со слики*, Културен центар 'Мала Станица', Скопје;
 - **Симон Узуновски**, *Катедра* 1995, од изложбата *Чифте Амам 1*, Чифте Амам, Скопје;
 - **Благоја Маневски**, (сите дела земени како едност од самостојната изложба од 1995/96. во Уметничката галерија Скопје);
 - **Роберт Јанкулоски**, *Illusions* 1995/96, фото-проект, (од изложбата *9 ½: Нова македонска уметност*), Музеј на современата уметност Скопје 1995/96;
 - **Жанета Вангели**, *Македонска социјална психологија* 1996, од изложбата *Liquor Annii 1*, Чифте Амам, Скопје;
 - **Александар Станковски**, *Тајна вечера во 'Багдад Кафе'* 1990, (за прв пат изложена на изложбата *9 ½: Нова македонска уметност*);
 - **Игор Тошевски**, *Досиер '96 - Тихов Велес* 1996, Ликовен салон, Титов Велес;
 - **Нада Прља**, *1923* 1996, проект за изложбата *Нова психологија*, Марибор;
 - **Станко Павлески**, *Метална анатомија* 1996, од изложбата *Сенке - Обруч - Пајир. Balkan art '96*, Нови Сад;
 - **Моника Мотеска**, *Дојчири* 1996, од изложбата *Чифте Амам 2*, Чифте Амам, Скопје;
 - **Томе Ациевски**, *Големииот чекор назад* 1996, (проектот е изложен 1997. на неговата самостојна изложба во Музејот на современата уметност Скопје);
 - **Виолета Бла'евска и Богдан Грабулоски**, *Soundsite* 1996, 23^o Biennial Internacional de Sao Paolo;
 - **Лилјана Ѓузелова**, *Вечното враќање ... заборавање, соочување, враќање, преселби, корени* 1997, инсталација, индивидуална куќа на Кеј 13. Ноември бр. 92;
 - **Антони Мазневски**, *The End* 1997, проект во Музејот на современата уметност Скопје;
 - **Анета Светиева**, *Еди Мајадор* 1997, од изложбата *Чифте Амам 3*, Чифте Амам, Скопје;
 - **Јован Шумковски**, *Над површината* 1997, од изложбата *Parallelen - Kunst aus Mazedonien*, IFA Galerie, Berlin;
 - **Славчо Соколовски**, *Арсенал* 1997, од изложбата *Parallelen - Kunst aus Mazedonien*, IFA Galerie, Berlin;
 - **Нада Прља**, *Одење по вода по д-р Кпаирр* 1997, проект во Центарот за рехабилитација во Скопје.

Papers on Art
designate as crucial in choosing this year as
shed. Its start brought the second round of col-
lisions of artists who earlier, in the mid-80s, in
Papers on Art responsibility for the radical
changes on the art scene. Papers on Art general-
ly introduced new concepts of artistic activity, which
are the object of this analysis. The end of this year
marked the beginning of a specific type of exhibi-
tions on Art project that was to lead, in the ensu-
ing years, to a number of events which started forming
the picture of Papers on Art on the exhibitions of art-
ists who earlier, in the mid-80s, had taken Papers on
responsibility for the radical changes on the art
scene. Papers on Art general-ly introduced new
concepts of artistic activity, which are the object of
this analysis. The end of Papers on Art this year
marked the choosing this year as a watershed
which brought the second round of solo exhibi-
tions of artists who earlier, in the mid-80s, had taken
Papers on Art responsibility for the radical change on the
art scene. Papers on Art general-ly introduced new
concepts of artistic activity, which are the object of
this analysis.

ISBN 9989-740-01-1