

104

111

4.11



Уметничка галерија „Скопје“ — Скопје
Art gallery „Skopje“ — Skopje

април 1987
April, 1987



Уметничка галерија „Безистен“ — Штип
Art gallery „Bezisten“ — Štip

септември 1987
September, 1987

ИЛИЈА ПЕНУШЛИСКИ
ILIJA PENUŠLISKI

„... зарем нема вечно пак да се враќаме?“¹

Во уметноста на ова време творците ја актуелизираат носталгијата за вредностите од минатото, за трајноста, заситувајќи ја „гладта за сликите“ низ една мета постапка. Од **митот, бајката** и **сеќавањето** се крева пајажината на времето, за да се засолни уметникот зад нив, од потопот на современите трауми. Приказните што му се „крадат“ на минатото се прекршуваат низ менталитетот на „глобалното село“ — низ трансмедиијалноста, кристализирајќи се во една мозаична, фрагментарна структура на ликовната или воопшто на уметничката претстава. Сликите не ги зборуваат за светот, за стварноста, туку за други слики: сликарството го објаснува преку ликовите дела или како бележи Велфлин: „Сите слики повеќе им должат на другите слики, отколку на непосредното посматрање“.

Во системот на овие повикувања на визуелната и менталната емпирија, со сето свое достоинство, е вклучено **сеќавањето**. Споменот као „секуларизирана реликвија“ и „комплемент на доживувањето“² ѝ се фрла в очи на сегашната културна ситуација-како предизвик. „Обновата на сеќавањата ги следи обновата на спознајните содржини на фантазијата... ослободувањето на минатото не се завршува во неговото помирување со сегашноста ... усмерувањето кон минатото се стреми кон усмерувањето на иднината. „Recherche du temps perdu“ станува средство за идното ослободување“³ А бидејќи она што е веќе сместено во депото на меморијата ги допира сферите на чувствата и сетилата (се помни, пред сè, оној сублимит од виденото, од доживеаното, осознаеното што е во аналогија со човечкиот темперамент, афинитет и поглед на свет).

Претходнокажаното е во тесна корелација со најновите дела, односно со првата самостојна изложба на слики на Илија Пенушлиски, во Уметничката галерија во Скопје.

„Сè додека она што се гледа и чувствува претставува една „сцена“, пејзажот се назира како „организација на перципирањата кои се наоѓаат меѓу зачуденоста и прекрасноста“⁴

Кога во почетокот на седумдесеттите Илија Пенушлиски дипломираше на Белградската Академија за ликовни уметности, тој на некој начин се пројави как современик на неоромантизмот (насока особено значајна за тогашниот белградски и словенечки ликовен круг). Меѓутоа, тој никогаш не беше визуелно експлицитен на начинот на кој се презентираше неговата генерација и климата околу тоа движење. Додека припадниците на тој романтизам или неоромантизам одеа кон доловување на илузијата на стварноста, Пенушлиски се стремеше кон кон-

кретизација на онаа другата, скриената страна на пејзажот — кон внатрешното доживување и неговото ликовно трансформирање. Во првите негови пејзажи (еден вид на геометризирани експресионизам), колку се читаше стилизираниот ракопис на неговиот професор Стојан Келиќ, толку се насетуваше и еден стремез за бегство. Последново, низ една крајно сталожена еволуција, постојано се реализираше, сè до оној момент кога авторот најде ликовно засолниште во меките, магличести форми на пределите, потонати во загадочното сфумато на темнозелената монохромација.⁵ Меѓутоа, неколку години подоцна почна да се менува морфолошката структура на неговите слики: дискретно стилизираниот пејзаж, сведен на неколку петна, влезе во процес на трансформација.

Единственоста на претставата во неговите најнови дела сега се чита како збир на фрагменти, на една „мешавина на погледи“, како одраз на стварноста сочинета од секвенците на живеенето и сеќавањето. Во оваа смисла тој е најблизок до една нова интерпретација на барокот како уметност на фрагменти, на сечење, на повторување на елементи.⁶ Во овој контекст Пенушлиски ѝ дава онтолошки примат на целината vis à vis на исечоците.

Како урбан сликар тој го проектира пределот со градски сензибилитет, низ визија богата со искуствата на „ученото сликарство“ (pittura scolta). Токму присуството на таа емпирија и „внатрешното око“ („inner eye“) помирува две групи на антиномии: 1) меѓу тивката природа на таинствените испарувања и ударот на громот и молскавиците и 2) меѓу таа природна природа и ритамот на мегалополисот. Во таа коалиција „неговото око се свртило кон внатре, баш како да гледа во големите далечини“⁷, што упатува на заклучокот дека, за авторот е ирелевантна појавната реалност на природата како чиста форма и на градот како цивилизацијски продукт. Од друга страна, тој не се свртува ниту кон чистата појавност, кон она „absolute being“ на Џорџ Баркли. Со други зборови, она што постмодернизмот го става ad acta — децидната определеност за овој или оној уметнички говор (отсуството на стилска конкретност) и кај овој уметник го губи значењето. Пенушлиски се задржува на ликовно-естетското видување на пејзажот, на неговата „скромна и таинствена сложеност“⁸. Според тоа и најнепретенциозниот фрагмент од природата можел да биде земен как уметнички претекст: „Пејзажот... е и една црвена точка во црнокодриот дожд, тој е тишина на планините и чаролија на ноќта... Боја, слика што ни го обновува мирисот, срце што чука за чувствата што нè водат кон радоста“⁹. —

„Предолго чезнеев и се нагледав во далечината. Предолго ѝ припаѓав на самотијата: така се одвивав од молчењето“¹⁰

Поминувајќи упорно низ породилните творечки патеки и отворено држејќи до ликовните постулати, до чесниот професионализам во работењето, до вистинската контекмплација пред платното, Пенушлиски ни предлага слики работени и со сензибилитетот близок на денешниот романтизам — или метаромантизам на постмодерната¹¹, со истенчен слух за „виталниот пулс“ на емоциите. Тие повикувања на огненото небо, бледите самраци, сончевото доаѓање, дремежот на утрото, ноќните блесоци... кај Пенушлиски не го познаваат звукот на фанфа-

рите и патосот. Отсуството на ораторскиот дискурс кај него се заменува со флуидни сфумата. Понекогаш, писокот на трубата или ритамот на буги-вуги што ја сечат тишината, повеќе ја разголдуваат самотијата и неспокојството, отколку што зборуваат за дионизиски веселби или апокалиптични визији.

„Прелистувајќи едно старо списание наидов на еден цртеж од Антонен Арто и поверував дека е тоа моја слика, толку се почувствував близок со него! Тоа не значи дека сакав да се изедначам со него! Арто ме интересира бидејќи тој е некој кој го бара наједнаставниот начин да направи нешто“¹²

Една од најпечатливите особености на неговите најнови дела е изведбата на „шавот“ меѓу природниот и градскиот предел. Тука би се повикала на оној зачеток на ова прашање што Ел Греко го отвора уште во 1610-1614 година во сликата „Поглед на Толедо“ (денес во Метрополитен музејот во Њујорк). Како еден од првите обезбегени пејзажи во историјата на уметноста, ова дело настанало во касната Ренесанса (кога сè било концентрирано врз човечката фигура), всушност ја прорекнува уметничката изразност што ќе се развие дури кај Ројсдал, Тернер, Коро, Курбе и се разбира кај импресионистите. Во „Толедо“ — претстава на град без луѓе и на природа без птици — ги наоѓам знаците на човечкиот немир, внатрешните грчеви на човекот и на уметноста во една идна проекција. Низ патетичното кршење на облаците и рушењето на небото, Ел Греко го антиципира кошмарот, визионерски ја навестува катаклизмата на мегалополисот што треба да „проблесне“ во дваесеттиот век. Иако во платното на Ел Греко се сугерира бојата на вистоката цивилизација, центарот на вниманието повеќе влече кон оловно-модрите бои на природата, отколку кон светлините на градот. Пенушлиски тргнува од „Толедо“ како од метафора на отуѓеноста, земајќи го од ова дело она што се исфилтрирало во неговата свест како визуелно-мисловен концентрат. Ставајќи ја оваа претстава во својата творечка лабораторија како материјал за идна разработка, авторот се усредоточува и врз вториот дел од двојството на Елгрековото платно: природа — град. Веќе рековме, дека кај Пенушлиски се опфатени двата аспекти, но сега станува збор за тоа дали неговиот урбан сензибилитет, за разлика од шпанскиот сликар, има кај него примат?

Како човек од градот Пенушлиски ја набљудува природата *par distance*. При предавањето на пејзажите сегменти целата обработка на она што се случува врз неговите платна е практично контекст, милие за централниот настан во композицијата: сензациите во архитектонските конгломерации. Затоа вибрациите во природата ги слика најчесто со заматен објектив, а движењата во градот со изоштрени, како аспектите на првата да остануваат вечна загатка, нешто сè уште недефинирано и според тоа подложно на промени — една метафора на надежта и отворен простор за бегство. Вториот -градот — е читлив и безнадежен во својата отуѓеност, обратно од постапката на Ел Греко, загледан во оној урбан зародиш како во симбол на некакво можно исходиште.

„О, такви, вие темни и мрачни како ноќ, токму вие создавате топлина од она што сјае. О, токму вие се напојувате од вимето на светлината“¹³

Како жариште на ликовното кредо и како елемент што ги доведува во корелација сликите на Пенушлиски со сликите на Ел Греко е **светлината**. Таа ја гради и разградува композицијата и формата, ја осветлува или затемнува бојата, ја создава атмосферата, односно напнатоста во неа. Кај Ел Греко таа се доживува како „светлина на внатрешните визији“ која влече од епидермата на сликарската материја, создавајќи влечок на езотерично, сакрално движење на зраците. Значењето на светлината Пенушлиски го нагласува со темните, студени гами на париско модро, ултрамарин, тиркизно, оловно-сиво — со боите на димот и ноќта, сметајќи на сознанието дека, во таква колористичка ситуација зениците на очите се шират, овозможувајќи и проток на поголема количина светлина. Нејзе авторот ја сугерира на два начина: низ просторот што е означен како природна средина (помалку) и во самиот фокус на композицијата — градските сегменти (повеќе). Последниве како да се составени од своевидно мноштво на електрични светилки — визији на градот што го полнат околото кога тој се опсервира од птичја перспектива¹⁴. Преку нив авторот го предава внатрешниот живот и забрзаниот пулс на градот. Спојувајќи ги двете светлини: едната на природата — сеопфатна и логична — и другата на градот — делумна и артифицијална — Пенушлиски спроведува една дијахрониска постапка, помирувајќи ги сензибилитетот на барокот и романтизмот со оној на денешнината.

Градењето на светлината преку нејзиниот противпринцип — темните бои — практично значи нејзино устоличување како аксиолошки центар низ кој се манифестира интерференцијата меѓу денот и ноќта, јасното и матното, свесното и несвесното, доброто и лошото — двојствата што го движат животот. „Уметноста е светлина, една светлина што доаѓа од дното, светлина што го разорува светот, одново доведувајќи го до исходиште, до истражување на жуборењето, до „длабокото минато никогаш доволно дамно“ (Бланшо). И за авторот светлината е она што го гради и разградува светот, но и симбол на зората, визија на можниот спас што се раѓа од тектонскиот блесок на темната магма.

„Да видиш сè од сите страни и на сите начини“¹⁵

Во визуелната артикулација на просторот Пенушлиски, со постмодернистичко проседе, едновременно користи повеќе начини за сугерирање на **длабочината**. Тука, пред сè, мислам на воздушната перспектива во која се вклучуваат (со променлив интензитет и квалитет), градиентите на бојата, оштрината, текстурата, светлината, големината... Меѓутоа, вклучени се и изометричката перспектива, кубистичките игри на сегметните што во себе ја содржат (секоја на свој начин) оправданоста за сопствениот просторен закон. Овие сложени интеракции на различните проекции непрестајно се проникнуваат, за да создадат чувство на натприродност, таинственост и движење.

Впечатокот на бесконечноста, и длабочината што во крајна инстанца е највозбудлив, можеби најдобро може да се објасни преку филмската употреба на леките со куса жижна далечина, карактеристични за првите филмови на Орсон Велс: „Леќата со нагласена кривина од помала оддалеченост опфаќа поширок агол на просторот. Така се создаваат стрмни градинети меѓу предниот план и позадината, што како резултат дава барокна напнатост.“¹⁶

„Смртта е црна како саѓи, но бојата е светла. Да бидеш сликар, значи да работиш со зраците на светлината“
(Едвард Мунк)

Внатрешната енергија на платното ѝ е должник на вешто осмислениот колористички корпус. Пенушлиски зналецки ја користи емоционалната моќ на бојата. Го има темелно проучено дејството на зелените и сините бои, односно ја познава нивната особеност поинтензивно да зрачат и да изгледаат посветли кога се ставени во контекст на пригушена светлина. Реториката на модрата монохромиија проиожана со белузлави акценти, доаѓа до она што Пол Гоген го дефинира како „универзално, неуловливо треперење на музиката“, до нејзината „внатрешна сила“.

Сликарството на Пенушлиски не е толку трансмедиијално во својата иконографска, колку што е во својата иконолошка структура. Впивајќи ги и интерферирајќи ги искуствата од духовниот регистер на музиката (Армстронг, Елингтон, Дејвис), филмот (Велс, Вендерс, Скорзис, Чимино), литературата (Бодлер, По, Еко, Пруст), и ликовната уметност (Ел Греко, Рембрант, Тернер, Мондријан), тој всушност ги изразува, ги обединува своите афинитети и ја бележи трансценденцијата на тие блискости, верувајќи дека, сликарот денес не може да остане незаразен од севкупноста на животот, од констелациите во кои се реализира и како човек и како творец. Меѓутоа, во овој случај се работи за еден личен став. Пенушлиски не се вклопува во уметноста на осумдесеттите следејќи помодно дел од нејзините постулати. Неговите најнови сликарски остварувања, почнувајќи една индивидуална логика на развојот, денес коинцидираат во многу точки со актуелните ликовни изразности.

Но, и покрај сè Пенушлиски останува еден романтичар во смисла на уметник, кој настрана од повиците за смртта на уметноста и ниҳилистичкиот дух на времето, сè уше е способен да биде среќен пред штафелајот и да верува во волшебната моќ на сликарството. Среќен и способен можеби затоа што во неговата личност на специфичен начин се обавува процесот на ентропијата меѓу искуствата на античката традиција, византиската луцидност, народната уметност и наученото сликарство низ просторите на светските музеи и галерии.

Соња Абациева Димитрова

1. Fridrih Niče, Tako je govorio Zaratustra, Grafos, Белград, 1985, стр. 161
2. Walter Benjamin, Estetički ogledi, Školska knjiga, Загреб, 1986, стр. 118
3. Herbert Marcuse, Eros i civilizacija, Naprijed, Загреб, 1985, стр. 30
4. G. Gomollini. In: Tendencije talijanske umetnosti 90-tih Konfrontacije, Galerija SC, Загреб, 1986/87
5. Овие платна Пенушлиски ѝ ги покажува на јавноста, за разлика од првите кои беа, сепак, само повремено изложувани
6. Christine Buci Glucksmann In: Christine Buci Glucksmann-La folie du voir, Interview par Catherine Francblin, Art Press, Париз, 111, II, 1987, стр. 37
7. Opus cit. (1), стр. 132
8. Хорхе Луис Борхес, Огледи о метафори, Градина, Ниш, 1985, стр. 35
9. Marisa Vescovo, opus cit. (4)
10. Opus cit. (1), стр. 86
11. Нео или метаромантизмот денес е во средиштето на вниманието кај некои современи уметници во светот (Волкер Танерт, Омар Галиани, Марк Инерст, Густаво Оједа, Карло Марија Мариани и сл.)
12. Julian Schnabel. In: Julian Schnabel l'impatient, Interview par Catherine Millet, Art Press, Париз, 110, I, 1987 стр. 5
13. Opus cit. (1), стр. 110
14. Може да се спореди и со панорамските слики што ги бележи камерата од станот на кинеската новинарка во филмот на Мајкл Чимино „Годината на змејот“.
15. Opus cit. (2)
16. Rudolf Arnheim, Umetnost i vizuelno opažanje, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Белград, 1981, стр. 248.

„...shall we not be returning for ever?“

In contemporary art artists revive the nostalgia for the values of the past, for things eternal, developing a procedure for satisfying their „hunger for images“. Out of the **myth**, the **tale** and the **memory** arises the web of time, screening the artist from the deluge of contemporary traumas. The stories „stolen“ from the past are filtered through the mentality of the „global village“ — crystallized in a mosaic, fragmentary structure of pictorial or artistic perception in general. The paintings do not speak about the world, the reality, but about other paintings or as Welflin notes: „All the paintings owe more to other paintings than to direct observation“.

In the system of all these references to the visual and mental experience, **remembrance** appears in all its dignity. The souvenir as a „secularized reliquary“ and „complement of the experienced“ is poised against the actual cultural situation — as a challenge. „The renewing of remembrances follows the restoration of the cognitive contents of the fantasy... the liberation of the past does not lead to its reconciliation with the present... the orientation toward the past strives to become an orientation toward the future. „Recherche du temps perdu“ becomes a means for the future liberation“.³ Things stored in the storehouse of memory touch the emotional and sensual sphere (what is recollected is first and foremost this part of the things visualized; experienced and conceived which is in close analogy with the human temperament, affinity and view of the world.)

All that has been said above is closely connected to the most recent works and the first one-man exhibition of the paintings of Ilija Penušliski in the Art Gallery in Skopje.

„So far as all that can be seen and felt amounts to a „scene“, the landscape is glimpsed as an „organization of perceptions ranging from wonderment to the exquisite.“⁴

When in the beginning of the seventies Ilija Penušliski graduated from the Belgrade Academy of Fine Arts, he was to a degree a contemporary of the neoromanticism (a trend particularly significant for the Belgrade and Slovenian artistic circles of the times). He was never, however, visually explicit in a way proper to his generation and the climate around this movement. While the adherents of this romanticism or neoromanticism were trying to capture the illusion of reality, Penušliski strove to give substance to the other, hidden side of the landscape — to the internal adventure and its artistic equivalent. In his first lan-

dscapes (a sort of geometrical expressionism) one could find the stylized handwriting of his professor Stojan Ćelić as well as a striving for escape. The last process was constantly under way in an extremely steady evolution, until the moment when the author found a pictorial refuge in the soft, misty forms of the landscapes, sunk in the enigmatic sfumato of the dark-green monochromy.⁵ Some years later, however, the morphological structure of his paintings started changing: the discreetly stylized landscape, reduced to few strokes entered a process of transformation.

The unity of outlook of his newest works can now be read as a sum of fragments, a „mixture of views“, an expression of reality consisting of the sequences of life and remembrance. In this sense he is the closest to a new interpretation of the baroque as an art of fragments, of segments and the repetition of elements.⁶ In this context Penušliski gives ontological primacy to the whole vis à vis the segments.

As an urban painter he projects the landscape with an urban sensibility in a vision enriched by the experiences of the „learned painting“ (pittura scolta). It is the presence of this experience and the inner eye that conciliates two antinomies: 1) between the quiet nature of the mysterious evaporations and the thunderbolt and lightnings and 2) between this natural nature and the rhythm of the megalopolis. In this coalition „his eye turned inward, probing as it were great distances“⁷ which suggests that for the author the phenomenological reality of nature as pure form and the city as a product of civilization is irrelevant. On the other hand, he does not turn to phenomena in their pure form, to the „absolute being“ of George Berkeley. In other words, the element already rejected by postmodernism — the resolute choice of a determined artistic speech (absence of a concrete style) has also become insignificant for this artist. Penušliski dwells on the pictorial — aesthetic visualizing of the landscape in its „sober and mysterious complexity“.⁸ Accordingly, the most unpretentious fragment of nature may be taken as pretext: „The landscape... is also a red point in the dark-blue rain, it is a silence of the mountains and magic of the night... a color, picture restoring the odor, a heart which beats for the feelings which lead us to joy“.⁹

„I longed too much observing the distance. I belonged too long to the solitude: and so I lost the habit of being silent.“¹⁰

Steadfastly treading the creative paths of gestation and adhering openly to the postulates of art, an honest professionalism and a true contemplation before the canvas, Penušliski gives us paintings made with a sensibility close to present day romanticism — or the meta romanticism of the postmodern epoch¹¹, with a delicate sense for the „vital pulse“ of the emotions. The evocations of the glowing red sky, the pale sunsets, the slumber of the morning, the nocturnal glimmerings... are in Penušliski beyond the fanfares and the pathos. The absence of flights of oratory gives way to fluid sfumatos. Sometimes, the blaring of the trumpet and the boogie woogie rhythm shattering the silence do not speak about Dionysian revelries and apocalyptic visions but reveal solitude and disquiet.

„Turning over the pages of an old review I came across a drawing of Antoinin Artaud and believed it was my painting so close did I feel to him! It does not mean that I wanted to identify with him! I am interested in Artaud because he looks for the simplest way of doing things.“¹²

One of the most outstanding characteristics of his newest works is the way he weaves the „seam“ between the natural and the urban landscape. I would go back to the way this question was posed in the 1610–1614 in the El Greco's painting „The View of Toledo“ (today in the Metropolitan Museum in New York). As one of the first landscapes without people in the history of art, this work produced in the late Renaissance (when the interest is concentrated on the human figure) anticipates, in fact, the technique of expression characteristic of Ruisdael, Turner, Corot, Courbet and the impressionists. In „Toledo“, a city without people and a nature without birds — I find the signs of human anxiety, the inner convulsions of a future projection of man and the art. El Greco anticipates through the pathetic refractions of the clouds and the crashing of the sky the nightmare and conveys prophetically the cataclysm of the megalopolis in the twentieth century. Despite the fact that El Greco's painting suggests the reality of a high civilization, attention is turned more to the dark-blue colors of nature than to the lights of the city. Penušliski starts from „Toledo“ as a metaphor for alienation, this work being one of the basic visual and conceptual data of his mind. Using this notion in his creative laboratory as material for further elaboration, the author concentrates on the second part of the dualism in El Greco's painting, nature-city. We already know that Penušliski encompasses both aspects, but the question is whether his urban sensibility, contrary to the Spanish painter's is predominant? As an urban man Penušliski observes nature **par distance**. In rendering the landscape segments the whole elaboration of his paintings is practically a context, milieu for the central event in the composition: the sensations in the architectural conglomerations. Therefore he paints the vibrations of nature with a blurred objective, and the movements of the city in a sharpened focus. It seems that the aspects of the former remain an eternal riddle, something undefined and subject to change — a metaphor of hope and an open space for evasion. The latter — the city — is hopeless in its alienation, contrary to the method of El Greco who sees in this urban embryo a symbol of a possible outcome.

„Oh, you obscure and dark like the night, it is you that create warmth out of everything that shines. It is you that drink the milk from the breast of light that fosters you“.¹³

The **light** is the focus of the artistic creed which brings into correlation the paintings of Penušliski and El Greco. It makes and disintegrates the composition and the form, brightens up and darkens the color, creates the atmosphere and the tension

existing in it. In El Greco you feel it as a „light of inner visions“ which transpires from the epidermis of the pictorial substance, producing the impression of the esoteric, sacral movement of the rays. Penušliski accentuates the significance of the light with the dark, cold ranges of Parisian dark-blue, ultramarine, turquoise, leaden blue — the colors of the smoke and the night, considering that in such a coloristic situation the apples of the eyes get larger and absorb a bigger quantity of light. The author suggests it in two ways: through the space marked as a natural milieu (partly) and in the very focus of the composition — the city segments (partly). The latter seem to consist of a specific multitude of electric lights—visions of the city observed from a bird's eye view.¹⁴ The author conveys with them the inner life and the quickened pulse of the city. In connecting the two lights: that of nature—all encompassing and logical — and the light of the city—partial and artificial — Penušliski carries out a diachronical procedure, conciliating the sensibilities of the baroque and romanticism with that of the present day. Building the light through its counterprinciple — the dark colors — means that it is enhanced as an axiological center which manifests the interface between day and night, the clear and the dim, the conscious and the unconscious, good and evil — the dual forces which move life. „Art is light, a light bottoming out and destroying the world, bringing it to the „deep past never distant enough“ (Blanchot). For the author too the light builds and disintegrates the world, but it is also a symbol of the dawn, vision of the possible salvation emerging from the tectonic brilliance of the dark magma.

„To see everything from all sides and in all possible ways“¹⁵

In the visual articulation of the space Penušliski, in a postmodernistic method, discovers many ways of suggesting **depth**. First of all I refer here to the air perspective with its gradients (of various intensity and quality) of color, sharpness, texture, light, size... But we have also the isometric perspective, the cubistic play of segments each with the intrinsic justification of its own space law. There is the interpenetration of the complex interaction of various projections out of which a feeling evolves of the supernatural, of mystery and movement. The impression of infinity and depth, which is most exciting in the last analysis, perhaps can be explained best as a comparison with the use of lenses with short focus distance, characteristic for the first movies of Orson Wells: „The lense with pronounced curve focuses on a larger space angle from lesser distance. In this way steeper gradients are brought about between the forefront and the background producing as a result a baroque tension.“¹⁶

„Death is as black as soot, but color is bright. To be a painter is to work with the rays of light.“ (Edvard Munch).

The internal energy of the painting draws from the artfully conceived color constructions. Penušliski expertly uses the emotional power of color. He has thoroughly studied the impact of green and blue colors and knows their propensity for more

intense radiation and brighter shining in the context of dim light. The rhetoric of dark-blue monochromy shot through with whitish accents reaches a state defined by Paul Gauguin as „the universal, unfathomable vibration of music“, as „an inner force“.

The art of Penušliski is not as transmedial in its iconographic as it is in its iconological structure. As he absorbs and combines the experiences of the spiritual register of music (Armstrong, Ellington, Davis), the film (Wells, Wenders, Scorsese, Cimino), literature (Beaudelaire, Poe, Eco, Proust), and art (El Greco, Rembrandt, Turner, Mondrian), he expresses as well as unifies his affinities and notes the transcendence of these rapprochements, believing as he does, that the painter today cannot remain uncontaminated by the totality of life, the constellations in which he actualises himself as a person and a creator. But what is in question here is a personal attitude. Penušliski is not a fashionable acolyte of the art of the eighties blindly following its postulates. His newest pictorial accomplishments, respecting an individual logic of development, coincide in many respects with current pictorial trends.

But in spite of everything, Penušliski remains a romanticist in the sense of an artist who, defying the clarion calls of the death of art and the nihilistic spirit of the times, is still able to be happy before the easel and to believe in the magic power of art. Happy and able, he is, maybe, because he carries out in his artistic personality, in his own way, the process of entropy between the experiences of an Ancient tradition, Byzantine lucidity, popular art and the painting observed in the spaces of the world museums and galleries.

Translated by Naum Grizo

1. Fridrih Niče, Tako je govorio Zaratustra, Grafos, Beograd, 1985, str. 161
2. Walter Benjamin, Estetički ogledi, Školska knjiga, Zagreb, 1986, pp. 118
3. Herbert Marcuse, Eros i civilizacija, Naprijed, Zagreb, 1985, str. 30
4. G. Gomollini in: Tendencije talijanske umetnosti 90-tih — Konfrontacije, Galerija SC, Zagreb, 1986/87
5. Penušliski exhibits these paintings to the public contrary to the first ones exhibited only sporadically
6. Christine Buci Glucksmann in: Christine Buci Glucksmann — la folie du voir, Interview par Catherine Francblin, Art Press, Paris, III, II, 1987, p. 37.
7. Opus cit. (1), p. 132
8. Jorge Luis Borges, Ogledi o metafori, Gradina, Niš, 1985, str. 34
9. Marisa Vescovo, opus cit. (4)
10. Opus cit. (1), p. 86
11. The neo or metaromanticism is in the limelight for some modern artists in the world (Volker Tanert, Omar Galliani, Marc Inerst, Gustavo Oeda, Carlo Maria Mariani etc)
12. Julian Schnabel in: Julian Schnabel, l'impatient. Interview par Catherine Millet, Art Press, Paris, 110, I, 1987, p. 5
13. Opus cit. (1), 110
14. Can be compared to the panoramic pictures recorded by the camera from the flat of the Chinese journalist in Michael Cimino's film „The year of the dragon“.
15. Opus cit. (2)
16. Rudolf Arnhajm, Umetnost i vizuelno opažanje, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Belgrade, 1981, p. 248





































ИЛИЈА ПЕНУШЛИСКИ

Роден е во Скопје 1947 година. Академија за ликовни уметности завршил 1971 година во Белград. 1972/73 бил на постдипломски студии на Прат Институтот во Њујорк. Член е на Друштвото на ликовните уметници на Македонија од 1971 година.

Адреса: Орце Николов 96, 91000 Скопје

САМОСТОЈНИ ИЗЛОЖБИ:

- 1980 — Скопје, Ликовен салон на ДЛУМ, изложба на цртежи
- 1986 — Скопје, Клуб на писателите, изложба на цртежи и графики

ПОВАЖНИ ГРУПНИ ИЗЛОЖБИ:

- 1970 — Струмица, изложба на ликовната колонија
- 1971 — Белград, Генерација '71
- 1972 — Скопје, Млада генерација, МСУ
- 1972 — Битола, Современи македонски уметници
- 1973 — Њујорк, Млади уметници од Прат
- 1975 — Костањевица на Крка, Млади ликовни уметници од Македонија, Замутов ликовен салон

- 1976 — Белград, Млади македонски уметници, Салон на МСУ
- 1976 — Скопје, Цртеж '76, НУБ „Климент Охридски“
- 1977 — Сомбор, XVII ликовна есен, Градски музеј
- 1977 — Скопје, Цртеж '77, НУБ „Климент Охридски“
- 1978 — Грац, Современо македонско сликарство, Нова галерија
- 1978 — Скопје, Цртеж '78, НУБ „Климент Охридски“
- 1978 — Бања Лука, Современа македонска уметност, Дом на културата
- 1978 — Сомбор, VI триенале на современиот југословенски цртеж, Градски музеј
- 1979 — Скопје, „Критичарите одбраа“, Дом на млади „25 Мај“
- 1979 — Скопје, Цртеж '79, НУБ „Климент Охридски“
- 1980 — Сомбор, XX ликовна есен, Градски музеј
- 1980 — Скопје, Цртеж '80, НУБ „Климент Охридски“
- 1981 — Белград, Генерација '71, Галерија на Факултетот за ликовни уметности
- 1984 — Скопје, Графика '84, НУБ „Климент Охридски“
- 1986 — Скопје, Клуб на писателите (со И. Глигорова, Ж. Јакимовски, Ф. Буловиќ, Г. Чемерски и Д. Манев)

Учествувал и на изложбите на ДЛУМ од 1971 година.

ILIJA PENUŠLSKI

Born in Skopje, September 1947. Graduated from the Academy of Fine Arts, Belgrade, in 1971. Postgraduate studies at Pratt Institute, New York, in 1972/73. Member of DLUM (The Society of Artists of Macedonia) since 1971.

Address: Orce Nikolov 96, 91000 Skopje

ONE — MAN EXHIBITIONS

- 1980 — Skopje, Art Salon of DLUM (The Society of Artists of Macedonia) Exhibition of drawings
- 1986 — Skopje, Writers Club, Exhibition of drawings and graphics

GROUP EXHIBITIONS

- 1970 — Strumica, Exhibition, of the International Art Colony
- 1971 — Belgrade, Generation '71
- 1972 — Skopje, Young Generation, Museum of Contemporary Art
- 1972 — Bitola, Contemporary Macedonian Artists
- 1973 — New York, Young Artists from Pratt
- 1975 — Kostanjevica on Krka, Young Artists from Macedonia, Zamutov Art Salon
- 1976 — Belgrade, Young Macedonian Artists, Salon of the Museum of Contemporary Art

- 1976 — Skopje, Drawing '76, National and University Library
„Kliment Ohridski“
- 1977 — Sombor, The 17th Autumn of Visual Arts, City Museum
- 1977 — Skopje, Drawing '77, National and University Library
„Kliment Ohridski“
- 1978 — Graz, Contemporary Macedonian Art, Neue Galerie, Landesmuseum
- 1978 — Skopje, Drawing 78, National and University Library
„Kliment Ohridski“
- 1978 — Banja Luka, Contemporary Macedonian Art, Cultural Center
- 1978 — Sombor, The 6th Triennial of the Contemporary Yugoslav Drawing, City Museum
- 1979 — Skopje, The Critics, Choice, Youth Center „25 May“
- 1979 — Skopje, Drawing '79, National and University Library
„Kliment Ohridski“
- 1980 — Sombor, The 20th Autumn of Visual Arts, City Museum
- 1981 — Belgrade, Generation '71, Gallery of the Academy of Fine Arts
- 1984 — Skopje, Graphics '84, National and University Library
„Kliment Ohridski“
- 1986 — Skopje, Writers Club (With I. Gligorova, Ž. Jakimovski, F. Bulović, G. Čemerski and D. Manev)
and group exhibitions of DLUM (The Society of Artists of Macedonia)

КАТАЛОГ
CATALOGUE

1. ГРАД СО ОБЛАЦИ, 1985
CITY WITH CLOUDS
акрилик, 67 x 92
сигн. д.д. И.П 85
2. МЕТРОПОЛИС, 1985
METROPOLIS
акрилик, 67 x 90
сигн. д.д. И.П 85
3. АДЕЛАНТЕ, 1985
ADELANTE
акрилик, 65 x 90,5
сигн. д.д. И.П 85
4. ПРЕДЕЛ СО КУЛА, 1985
LANDSCAPE WITH TOWER
акрилик, 66 x 91
сигн. д.д. И. П 85
5. ГРАД, 1985
CITY
акрилик, 65 x 88
сигн. д.д. И. П 85
6. 18. 10. 1985,
18. 10. 1985
акрилик, 65 x 83
сигн. д.д. И.П
7. УТРО, 1985
MORNING
акрилик, 65 x 88
сигн. д.д. И.П
8. ДОЖД, 1986
RAIN
акрилик, 97 x 97
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
9. КАТЕДРАЛА, 1986
CATHEDRAL
акрилик, 66 x 92
сигн. д.д. И.П
10. СВЕТЛИНИ ДОЛЖ КАНАЛОТ,
1986
LIGHTS ALONG THE CANAL
акрилик, 67 x 91
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
11. ГРАД СО БЕЛА КУПОЛА, 1986
CITY WITH WHITE DOME
акрилик, 130 x 97
сигн. д.д. И.П 86
12. ОЏАЦИ, 1986
CHIMNEYS
акрилик, 130 x 130
сигн. д.д. И.Пenuшлиски
13. САМРАЧЕН ГРАД, 1986
TWILIGHT TOWN
акрилик, 65 x 91,5
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
14. ПОКРИВИ, 1986
ROOFS
акрилик, 65 x 92
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
15. МОСТ, 1986
BRIDGE
акрилик, 67 x 91
сигн. д.д. И. П. 86
16. КАТЕДРАЛИ, 1986
CATHEDRALS
акрилик, 97 x 130
сигн. д.д. И. П 86
17. ПРЕДЕЛ СО РОЗОВ ОБЛАК,
1986
LANDSCAPE WITH PINK
CLOUD
акрилик, 67 x 91,5
сигн. д.д. И. П 86
18. ПРОЗОРЦИ, 1986
WINDOWS
акрилик, 97 x 130
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
19. НЕВРЕМЕ, 1986
STORM
акрилик, 69 x 93
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
20. МЕСТО ЗА МАНАСТИР, 1986
MONASTERY SITE
акрилик, 81 x 97
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
21. ФИЕСТА, 1986
FIESTA
акрилик. 67 X 91
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
22. МАЕЛСТРОМ
MAELSTROM
акрилик, 84 x 100
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
23. ОНОЈ ГРАД, 1986
THAT TOWN
акрилик, 97 x 130
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
24. СВЕТИЛИШТЕ, 1986
SANCTUARY
акрилик, 97 x 130
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
25. ЕСПЛАНАДА, 1986
ESPLANADE
акрилик, 81 x 97
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
26. АРКАДИ, 1986
ARCADES
акрилик, 69 x 93
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
27. МАГЛИ, ТВРДИНА, 1986
FOG, FORTRESS
акрилик, 86 x 97
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
28. ПРЕДЕЛ 2, 1986
LANDSCAPE 2
акрилик, 50 x 61
сигн. д.д. И. П.
29. ПРЕДГРАДИЕ, 1987
SUBURB
акрилик, 65 x 81
сигн. д.д. И. Пenuшлиски
30. ПОПЛАДНЕ, 1987
AFTERNOON
акрилик, 50 x 61
сигн. д.д. И. П
31. ПРЕДЕЛ СО КУЌА
LANDSCAPE WITH HOUSE
акрилик, 50 x 50
сигн. д.д. И. П.
32. ПАДИНА. 1987
SLOPE
акрилик, 50 x 61
сигн. д.д. И. П
33. СИДИНИ, 1987
WALLS
акрилик, 50 x 61
сигн. д.д. И. П
34. БРЕГ, 1987
COAST
акрилик, 50 x 50
сигн. д.д. И. П

1972

1. Абаџиева Димитрова, Соња: Успокоен смут, Комунист, Скопје, 21.4.1972
2. Абаџиева Димитрова, Соња: Млада генерација, Нова Македонија, Скопје, 14.5.1972
3. Мусовиќ, Богдан: Уметноста на младата генерација, Млад Борец, Скопје, 22.5.1972

1973

Аноним: Кој настан, дело или личност? (С. Абаџиева), Нова Македонија, Скопје, 7.1.1973

1974

1. Величковски, Владимир: Убава иницијатива, Нова Македонија, Скопје, 9.10.1974

1975

Л.М.: Денови на културата на младите од СР Македонија, Нова Македонија, Скопје, 24.5.1975

2. Л. /илијана/ Мазова: Продолжување на веќе постигнатото, Нова Македонија, Скопје, 3.6.1975
3. Аноним: Изложба на млади уметници од СРМ, Вечер, Скопје, 3.12.1975
4. Т./ашко/ Ш./ширилов/: Изложба на млади уметници од СРМ, Вечер, Скопје, 3.12.1975
5. Аноним: Млади уметници из Македоније, Политика Експрес, Белград, 13.12.1975
6. М.М.: Изложба на млади македонски уметници, Нова Македонија, Скопје, 13.12.1975
7. Аноним: Македонски уметници во Белград, Вечер, Скопје, 22.12.1975

1976

1. П.В.: Сусрет са младим македонским уметницима, Политика Белград, 10.1.1976

2. Клетников, Ефтим: На почетокот беше цртеж, Млад Борец, Скопје, 15.12.1976
3. Гилевски, Паскал: Подем на македонскиот цртеж, Вечер, Скопје, 25.12.1976
4. Величковски, Владимир: Цртежот и нешто повеќе, Нова Македонија, Скопје, 28.12.1976

1977

1. Маневски, Миле: Биографија на сликата „Македонија“, Нова Македонија, Скопје, 30.1.1977
2. Т./ашко/ Ш./ирилов/: Млада генерација III, Вечер, Скопје, 17.9.1977
3. Т./ашко/ Ш./ирилов/: Гигантска изложба на ДЛУМ, Вечер, Скопје, 3.11.1977
4. Е./фтим/ Клетников: Без принцип на селекција, Млад Борец, Скопје, 16.11.1977
5. Гилевски, Паскал: Цртежот како дисциплина, Вечер, Скопје, 10.12.1977
6. Величковски, Владимир: Без познатителни отстапувања, Вечер, Скопје, 16.12.1977
7. Клетников, Ефтим: Цртежот има збор, Млад Борец, Скопје, 21.12.1977
8. Barišić, Ladislav: Generoiske dileme, Oko, Zagreb, 19.12.1977

1978

1. Аноним: Изложба на современо македонско сликарство во Грац, Нова Македонија, Скопје, 3.3.1978
2. Аноним: Македонски сликари у Аустрији, Политика Експрес, Белград, 9.3.1978
3. Anonim, Makedonski slikari u Austriji, Oslobodenje, Sarajevo, 9.3.1978
4. Anonim, Makedonski slikari u Austriji, Novi List, Rijeka, 10.3.1978
5. Т./ашко/ Ш./ирилов/: Шеснаесет македонски сликари во Грац, Вечер, Скопје, 10.3.1978
- Т./ашко/ Ширилов: Акцент врз младите сликари, Вечер, Скопје, 17.3.1978

7. /В.М./: Колективно создавање на импозантна слика, Нова Македонија, Скопје, 7.6.1978
8. Гилевски, Паскал: Пробив на цртежот, Вечер, Скопје, 9.12.1978

1979

1. Абаџиева Димитрова, Соња: Сензибилната структура на цртежот, Комунист, Скопје, 1.1.1979
2. Мусовиќ, Богдан: ДЛУМ — Цртеж — 1978, Млад Борец, Скопје, 1.1.1979
3. Мусовиќ, Богдан: Со молив до возвишеност, Нова Македонија, Скопје, 15.4.1978
4. Н./ауме/ Радичевски: Нова изложба на ДЛУМ, Студентски Збор, Скопје, 3.11.1979
5. Величковски, Владимир: Не изостаана интересни остварувања, Нова Македонија, Скопје, 4.11.1979
6. С./офија/ Г./уровска/: Критичарите одбраа, Нова Македонија, Скопје, 9.11.1979
7. Ѓуза, Петар: Савремени токови македонске уметности, Јединство, Приштина, 23.11.1979
8. Аноним: Критичарите одбраа, Нова Македонија, Скопје, 23.11.1979
9. Л.Д.: Критичарите избраа, Вечер, Скопје, 23.11.1979
10. Величковски, Владимир: Во немирните текови на современата уметност, Нова Македонија, Скопје, 7.12.1979
11. Дирјан, Лилјана: Доделени откупи на Фидановски и Пенушлиски, Вечер, Скопје, 8.12.1979
12. Илија Пенушлиски: Цртеж /репродукција/, Нова Македонија, Скопје, 9.12.1979
13. Абаџиева Димитрова, Соња: Нешто треба да се менува, Комунист, Скопје, 21.12.1979
14. Н./ауме/ Радичевски: Кон изложбата на македонскиот цртеж, Студентски Збор, Скопје, 28.12.1979

1980

1. Аноним: Цртежи од Илија Пенушлиски, Вечер, Скопје, 29.1.1980
2. Аноним: Прва изложба на Пенушлиски, Нова Македонија, Скопје, 1.2.1980
3. Чемерски, Глигор: Предговор во каталогот на Илија Пенушлиски, Февруари — 1980
4. Т./ашко/ Ширилов: Пределите со неповторливи глетки, 6.2.1980

5. Аноним: Цртежи од Илија Пенушлиски, Вечер, Скопје, 4.2.1980

6. С./офија/ Ѓ./уровска/: Цртежот како бележник на страстите, Нова Македонија, Скопје, 8.2.1980

7. Величковски, Владимир: Современи ликовни струења, Нова Македонија, Скопје, 10.2.1980

8. Гилевски, Паскал: Дискретно сликарство, Вечер, Скопје, 14.2.1980

9. Гилевски, Паскал: Сенките на пејзажот, Вечер, Скопје, 27.2.1980

10. Аноним: Тишина, Вечер, Скопје, 27.2.1980

11. Нетковски, Мирче: Динамични преобразби, Млад Борец, Скопје, 24.3.1980

12.
13. Аноним: Освежен ликовен јазик, Млад Борец, Скопје

14. Ѓуровска, Софиј: Градирање на човечкиот сензибилитет, Нова Македонија, Скопје, 7.9.1980

15. М.Т.: Тренутак југословенског сликарства, Побједа, Титоград, 15.10.1980

16. Аноним: Годинашнава ликовна награда на Илија Пенушлиски, ФАС „11 октомври“, Скопје, X—XI.1980

17. Гилевски, Паскал: Нови појави и вредности, Вечер, Скопје, 28, 29, 30.11.1980

18. Аноним: Откупна награда за Пенушлиски, Нова Македонија, Скопје, 3.12.1980

19. Абаџиева Димитрова, Соња: Годишниот биланс на ДЛУМ, Комунист, Скопје, 12.12.1980

20. С./офија/ Ѓ./уровска/: Македонска уметничка колекција, Нова Македонија, Скопје, 20.12.1980

21. Гилевски, Паскал: Цртачки аспекти, Вечер, Скопје, 26.12.1980

22. Мусовиќ, Богдан: Нова димензија на ликовната уметност, Нова Македонија, Скопје, 28.12.1980

23. Абаџиева Димитрова, Соња: Динамична и плодна активност, Комунист, Скопје, 29.12.1980

24. Абаџиева Димитрова, Соња: Се поприсутни во светските галерии, Нова Македонија, Скопје, 31.12.1980

1981

1. Абаџиева Димитрова, Соња: Подемот и актуелноста на цртежот, Комунист, Скопје, 9.1.1981

2. С./офија/ Ѓ./уровска/: Изложба на членови на ДЛУМ, Нова Македонија, Скопје, 5.2.1981

3. Илија Пенушлиски: ЦРТЕЖ /репродукција/, Нова Македонија, Скопје, 15.2.1981

4. Гилевски, Паскал: Високи дострели, Вечер, Скопје, 20.2.1981

5. Гилевски, Паскал: Современа македонска графика и цртеж, Просветена Жена, Скопје, III—1981

6. Мусовиќ, Богдан: 35. изложба на ДЛУМ, Млад Борец, Скопје, 25.3.1981

7. С./офија/ Ѓ./уровска/: Изложба „Македонска ликовна уметност“, Нова Македонија, Скопје, 28.5.1981

8. А./лександар/ Писарев: Отворена галерија, Политика Експрес, Белград, 30.5.1981

9. Н. Накова: Почнува биеналното студио за цртеж, Нова Македонија, Скопје, 14.8.1981

10. Т./ашко/ Ширилов: Богата ликовна есен, Вечер, Скопје, 9.9.1981

11. Бојаџиевски, Иван: Бијенале цртежа, Борба, Белград, 11.9.1981

12. Павличиќ, Звонко: Богата ликовна јесен, Јединство, Приштина, 18.9.1981

1982

1. Величковски, Владимир: За развојот на македонското сликарство, Нова Македонија, Скопје, 7.II.1982

2. С./офија/ Ѓуровска: Творештво од сите генерации, Нова Македонија, Скопје, 15.4.1982

3. Величковски, Владимир: Што всушност се менува, Нова Македонија, Скопје, 1.12.1982

4. Гилевски, Паскал: Резултатите на повидок, Вечер, Скопје, 6.12.1982

1983

1. Абаџиева Димитрова, Соња: Обид за менување, комунист, Скопје, 14.1.1983

2. Аноним: Премиера на „Балкански шпион“, Нова Македонија, Скопје, 28.9.1983

3. Н.Н.: Биенално студио на цртежи, Нова Македонија, Скопје, 30.9.1983

1984

1. Величковски, Владимир: Интересирање за пределот, Нова Македонија, Скопје, 19.5.1984

1985

1. Илија Пенушлиски: ЦРТЕЖ /репродукција/, Нова Македонија, Скопје, 26.1.1985

2. Абаџиева Димитрова, Соња: Која професионална активност, Комунист, Скопје, 15.2.1985

3. В.К.: Изложба — „Современа македонска уметност“, Нова Македонија, Скопје, 5.4.1985

4. В.К.: Изложба на современата македонска уметност, Нова Македонија, Скопје, 17.4.1985

5. Аноним, Изложба, Нова Македонија, Скопје, 19.4.1985

6. В.К.: Само постојани изложби, Нова Македонија, Скопје, 4.9.1985

7. В.С.: Нова продажна галерија, Вечер, Скопје, 9.9.1985 содржини

8. Ѓуровска, Софија: Истражувачка самосвест и автентичност, Нова Македонија, Скопје, 10.11.1985

9. Џунов, Бранислав: Најлакше је издати књигу, Политика, Белград, 14.12.1985

1986

1. Аноним, Ракатка, Вечер, Скопје, 17.1.1986

2. С./офија/ Ѓ./уровска/: Изложба на Илија Пенушлиски, Нова Македонија, Скопје, 17.1.1986

3. Гилевски, Паскал: Експресивни пејзажи, Вечер, Скопје, 20.2.1986

4. С./офија/ Ѓуровска: „Фиктивна“ програма, Нова Македонија, Скопје, 20.2.1986

5. М. Крстиќ: Благо из депоа, Политика, Белград, 14.4.1986

6. Арсовска, Љубица: Сликаството е процес во траење, „Културен живот“, 3—4, 1986

издавач: Уметничка галерија „Скопје“ —
Скопје
одговорен уредник: Боро Митриќески
предговор: Соња Абаџиева Димитрова
организација на изложбата и каталог:
Коста Мартиноски
превод на англиски: Наум Гризо
фотографии: Марин Димес
ликовно обликување: Илија Пенушлиски
печат: „Микена“ — Битола
тираж: 1000

publisher: art gallery „Skopje“ — Skopje
editor in chief: Boro Mitrikeski
preface: Sonja Abadžieva Dimitrova
catalogue and organization:
Kosta Martinoski
translated into english: Naum Grizo
photographs: Marin Dimes
lay — out: Ilija Penušliski
printed by: „Mikena“ — Bitola
copies 1000

ИЗРАЗУВАМЕ БЛАГОДАРНОСТ НА
РО „ГАЗЕЛА“, ИНДУСТРИЈА ЗА ЧЕВЛИ И
ГУМЕНИ ПРОИЗВОДИ — СКОПЈЕ
РО Ф — КА ЗА КОЖИ И ТУТКАЛ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“
— СКОПЈЕ
РО „МАКПЕТРОЛ“ — СКОПЈЕ
ИЗДАВАЧКО ПРЕТПРИЈАТИЕ „НОЛИТ“ —
БЕЛГРАД. ПРЕТСТАВНИШТВО СКОПЈЕ
ЈУГОСЛОВЕНСКА ИЗВОЗНА И КРЕДИТНА
БАНКА — БЕЛГРАД.
ЗОИЛ „МАКЕДОНИЈА“ — СКОПЈЕ.
КОИ СО СВОИ СРЕДСТВА ГО ПОМОГНАА РЕА-
ЛИЗИРАЊЕТО НА КАТАЛОГОТ

