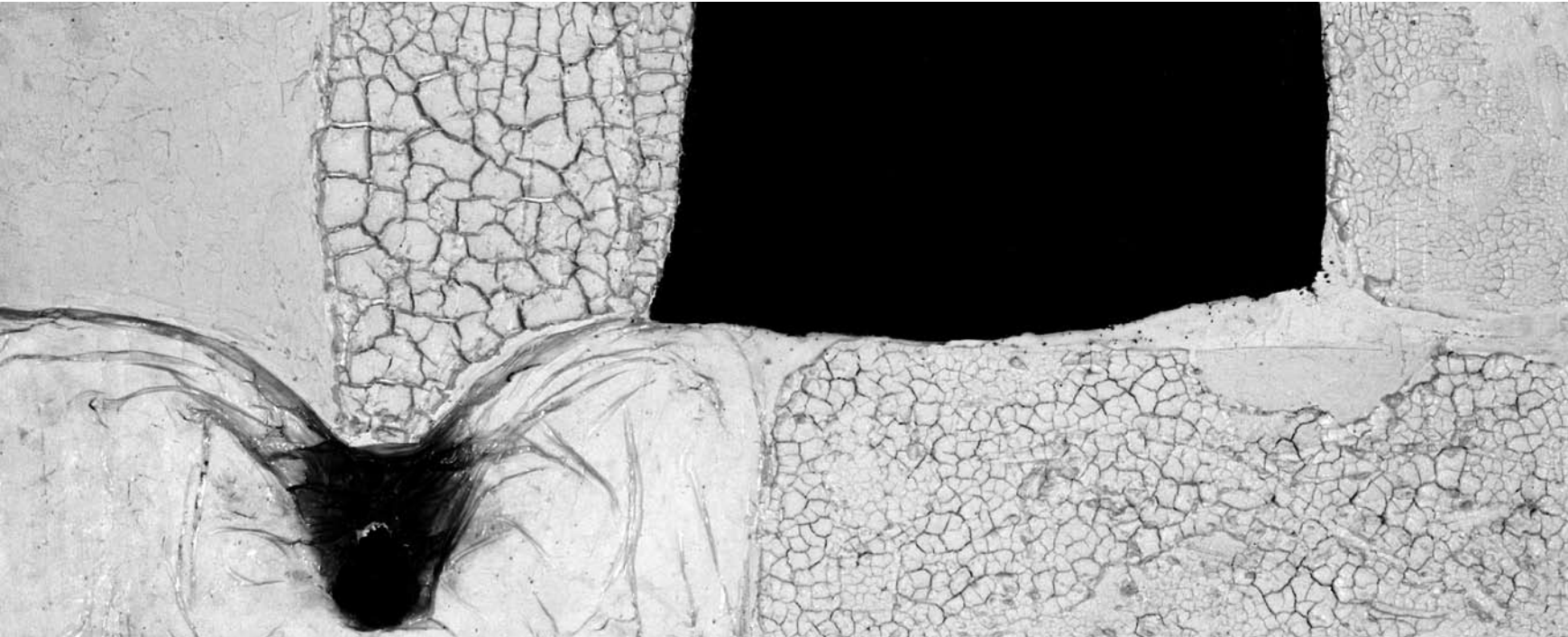


## **Енформелот во сликарството и скулптурата 1956-1966**

(од меѓународната колекција на НУ Музеј на современата уметност, Скопје)

## **The Informal Art in Painting and Sculpture 1956-1966**

(from the International Collection of the NI Museum of Contemporary Art, Skopje)





## **Енформелот во сликарството и скулптурата 1956-1966**

(од меѓународната колекција на НУ Музеј на современата уметност, Скопје)

## **The Informal Art in Painting and Sculpture 1956-1966**

(from the International Collection of the NI Museum of Contemporary Art, Skopje)

**45** 

**НУ Музеј на современата уметност, Скопје, јуни - август, 2009**

NI Museum of Contemporary Art, Skopje, June - August, 2009

Усвоениот повеќеслоен енформелистички аспект, во меѓународни рамки разгледуван и како предизвикувач на импулси што излегуваат од одамна конституираните гледишта, го прави мошне атрактивен и во денешните мигови. Корените на енформелот се констатирани уште пред повеќе од половина век, а неговата масовна разгранетост се чувствуваше скоро две децении. Тие главно ја почитуваат состојбата во која безформноста се наметна како доминанта на површината на сликата, паралелно нејзината деструкција беше резултат на изразитите материјални конфигурации што беа во улога да ја акцентираат нивната аморфност. За да се достигне нивото на посакуваната уметност, како идејна заднина се искористија идеите на егзистенцијалистичката филозофија. Поради тоа визуелната посебност ја приложи преку силни премостувања, врзани за јазичните парадигми на изразување, бидејќи овие филозовски размислувања ја почитуваа, пред сè, индивидуалноста, а таа беше поврзана со трагичноста и драматичноста во која како да отсутуваше средиштето. Енформелот се појави во вакумот кога и не можеше да се зборува за социјалниот статус на уметничкото дело, ниту за конкретниот статус на сликата. Мотивацијата во пристапот беше главно концентрирана на агресивноста на материјалот, која често резултираше и со деструктивност. Значењата на овие дела го прифатија егзистенцијалниот метеж, но не се постапуваше по принципот тие да бидат пренесени исклучиво преку материјалот, кој на моменти беше оставан и во елементарната состојба. Од овие причини енформелот ја доживеа судбината на помалку “сфатен” во дефинициите за сликарските, односно скулпторски правци. Конкретноста на ваквите тенденции, приклучени во комплексот на европските движења беше опфатена повеќе како доминатна духовна клима на епохата.

Затоа изложбава, преку примероците што ги поседува Музејот, беше поставена со интенција да испровоцира допол-

нителни гледишта (што можеби се и своевиден придонес во разјаснувањето на радикалниот пристап на уметниците кои ги практикуваа искуствата во “содржинска” смисла) и паралелно да го испровоцира класифицирањето на редицата присутни поклоници на овој правец, обединети во концепт кој ретко можеше се доживее во некој друг изложбен амбиент.

Но јасно е дека е потребно да се испочитуваат мислењата и да се соопшти дека малкумина од нив беа директни сведоци на сеопштата катастрофа - Втората светска војна, една од потенцијалните индикатори на оваа појава која имаше намера да ги асимилира реакциите на уметниците како одредувачки фактор. Затоа при дефинирањето на насоките на овие уметници се гледа со извесна резервираност, потенцирана особено при анализата на конкретните дела, прифатено и како спонтан рефлекс кој ги отсликува првенствено формално ликовните предиспозиции. Оттаму “ангажираниот” однос на овие уметници го релативизираме до степен на “разнишано” поставен кодекс. Најзначајните меѓу нив (Бури и Гатин) енформелот го доживеја на експлицитен начин, поточно ги одржаа начелата реперни во одредувањето на припадноста кон него. Останува дилемата околу делата на чешките и полските автори чија забележителна импулсивност е споредлива повеќе со настаните на југословенската уметничка сцена во крајот на 50-те и почетокот на 60-те на минатиот век. Сепак, енформелната логика (повеќе се алудираше на апстракцијата воопшто) како реакција на социјално-реализмот е канстатирана рано преку изложбата на Лубарда (1951.), но својата радикалност ја должи на дејствувањето на Гатин во самата половина на 50-те.

Гатин, Протиќ, Берник, Кулмер, со уште неколкумина, претставуваат главните иницијатори и претставници на енформелот на бившите ју-простори. Тие него го апсолвираа преку сопствениот сензибилитет на сфаќања во кои е очевидно прифаќање на ликовната концепција, прилагодена на своевиден начин и како

атак врз акумулираните предизвици во реакциите кон конкретните општествени состојби. Ова се однесува на монхромните површини и едноставните пластично конципирани акценти на Гатин, помалку за Протик, додека Берник се надоврза и со пораци во знаковна или летристичка форма. Затоа пак Нешковиќ ја преферираше практиката во која се предизвикуваат визуелни траги (стилизирани гигантски дамки во улога на асоцирање на понудената конкретна тема) нанесени на суровото платно, чија основа е дел од композицијата.

Прегел само ја следеше наметнатата проблемска ориентација. Преку формалните аспекти, ја оправда припадноста кон овој стил, чие читање е во контекстот на аплицираните додатоци на поршината. Кај Лубарда, енформелистичката ориентација се базираше повеќе на ефектите на лирското и на колористичката симболика, интерпретирани како плитки релјефни информации. Петлевски го рефлектираше енформелистички дух во кој органските форми во одреден период се наметнаа како чинители на формирањето на условно прифатената “надреална” ефектно и прецизно интерпретирана и создадена целовитост на проблемското поаѓалиште, својствено особено за сликата *Праоблици*.

Глиха инсистираше на пејзажните ефекти со конзистентност во условно прифатената релација во осознаената материјалност на бојата и црно-белиот сив тоналитет. Кулмер, Муртик, Монтанарини, Богуз или Прасинос со софистицирано разработен пристап се допреа до јазикот на енформелистичко колористичко димензиониран импресио, што се приближуваат до логиката на конципирање на групна визуелна осмисленост, во која пиктуралноста ја презеде примарната улогата во конечната глетка.

Поагресивно издвојување на материјалноста на бојата, односно внесувањето на несликарски материјали (восок, песок...) е својствено за сликите на Домото, Зјемски, Пакликовска,

Овидски, Кафка, Росолович. На ова се надоврзува и Бури во понудената поставка “поврзан” со Шаршун. Обајцата ја откриваат виртуозноста во реализацијата на бели композиции (со единствен мал црн акцент кај првиот) во кои естетската димензија во ниеден момент не е пореметена..

Во скулптурата, секако доминира третата димензија, но во неколкуте примери може да се регистрира своевидна интенција на подискретно излегување од основата. Типичен е примерот на Кемени, со извлекување на слични геометризирани шилци кои ја предизвикуваат оптичката пластична игра. Тихец “нијансираните” односи на текстурата попрецизно ги надоврза на проблемите поставени околу металните енформелистички скулптури во чиј фокус беше линеарното, а не волуминозно третиралиот облик.

Значајни енформелистички реминисценции, каде што обработката на железото ги истакнува најчувствителните делови се одразени во скулптурата на Сомаини, на сличен начин ги чувствуваме и кај Спитерис.

Џамоња структурата на формата ја изгради преку умножување на еден истоветен елемент (клинец), создавајќи мноштво сродни визури, оставајќи ја проблемската поставеност да ја потврди потполно осамостоената појавност. Како и Џамоња, така и Јевриќ ја оправда својата интернационална репутација во актуелните мигови, инсистирајќи на примена на два елемента (оригинален пристап - спој преку метални шипки со сферични облици), со варијанти во кои потеклото се детектира во различноста на нивната поставеност во поединечното дело. Нејзиниот однос кон надворешноста беше референца на замислата да се дополни со вредности кои би имале карактер на споменички обележја, препознаено во редуцијата и прочистувањето на виталните органски мета-форми кои беа предизвик во изедначувањето со егзистенцијалната драма



Овој круг на уметници, близок на енформелот претставува вистинска слика на дел од фондусот на НУ МСУ, а оваа презентација е обид да се издвои можеби во овој момент најзначајниот сегмент од колекцијата, преку варијанта која зборува со интернационално прифатени значења и вредности. Во збирките постојат барем стотина примери (според датумот на настанување или изоставените техники цртеж и графика) со референтните особености кои се приближуваат до енформелот. Нецелосниот увид е резултат и на отсуството на сликите и скулптурите од македонските автори што беа прикажани во контекст на претходно подготвените изложби врзани за овој стилски предизвик, актуелен и практикуван кај нас во текот на целата седма деценија, па и подоцна со референци инкорпорирани во постмодернистичките струења.

Марика Бочварова Плажевска

**Ордан Петлевски / Ordan Petlevski** - MKD/CRO  
Праоблици / Primary Forms, 1961  
масло на платно / oil on canvas, 135x95



**Марио Прасинос / Mario Prassinos - FRA**  
Bessy, 1963  
масло на платно / oil on canvas, 93x74



**Рајмунд Зјемски / Rajmund Ziemiński - POL**  
Композиција / Composition, 1962  
масло на платно / oil on canvas, 127x65



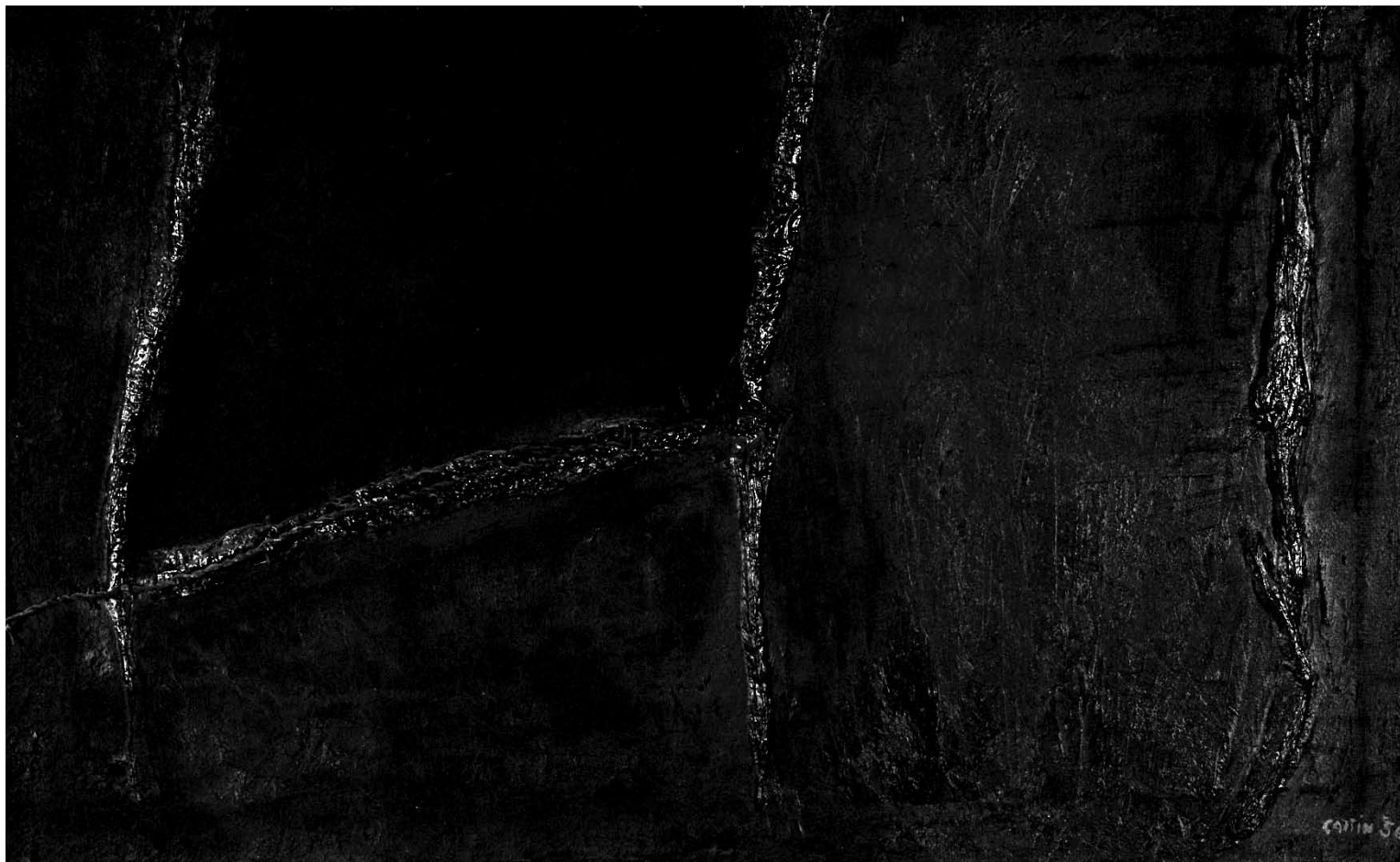
**Серж Шаршун / Serge Charchoune** - FRA  
Концерт во А-мол / Concert in A-Minor, 1962  
масло на платно / oil on canvas, 49x71

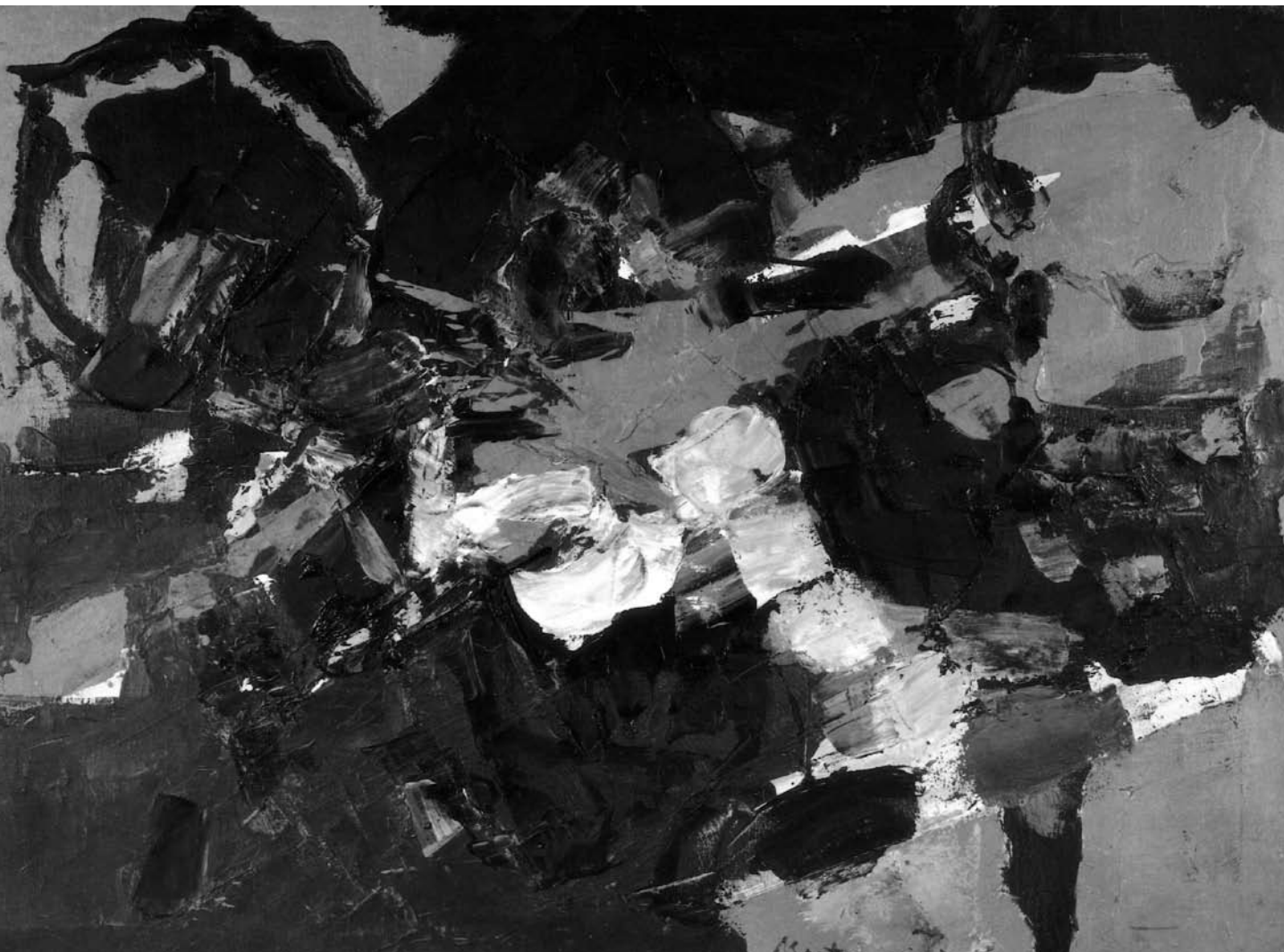


**Иво Гатин / Ivo Gattin** - CRO

Простори на очајот / Space of the Despair, 1956

комбинирана техника платно / mixed media on canvas, 63x101



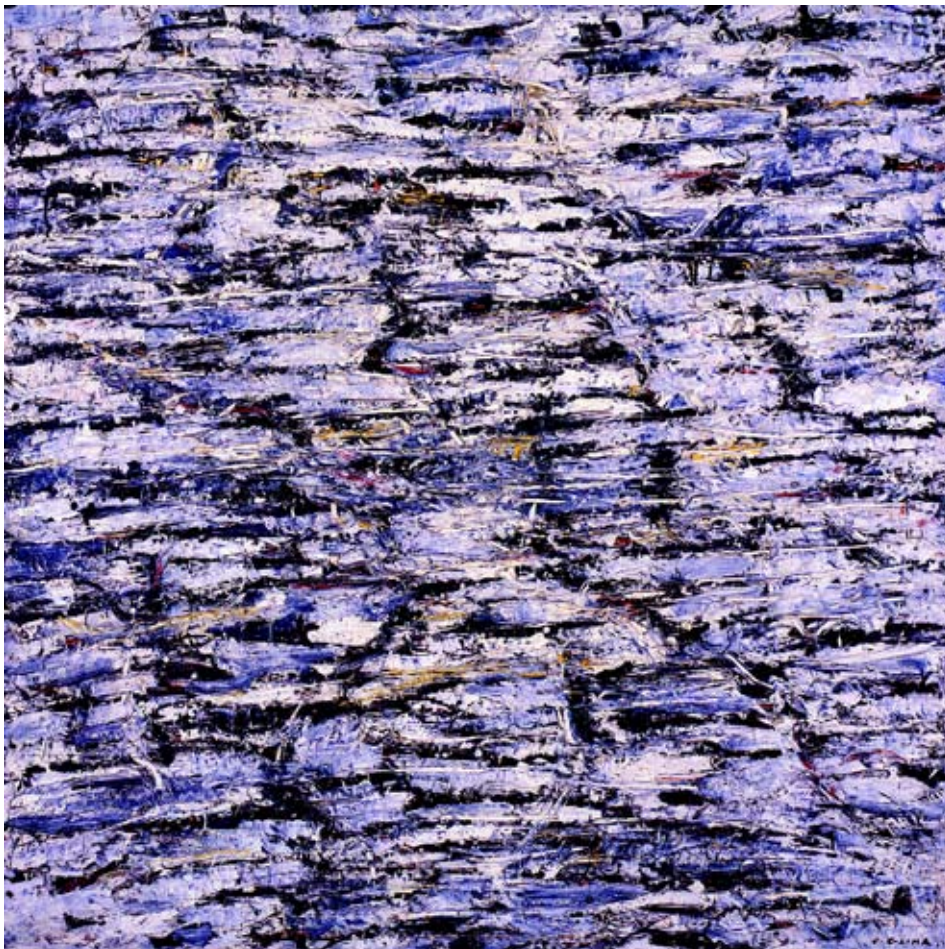




**Едо Муртиќ / Edo Murtić** - CRO  
Камен и земја / Stone and Earth, 1961  
масло на платно / oil on canvas, 130x195



**Отон Глиха / Oton Gliha** - CRO  
Громачи 8-64 / Parceles 8-64, 1964  
масло на платно / oil on canvas, 130x130





**Фердинанд Кулмер / Ferdinand Kulmer - CRO**  
Сиво и костенливо / Gray and Chestnut Coloured, 1961  
масло на платно / oil on canvas, 130x162







**Марјан Богуз / Marian Boguz - POL**  
Композиција / Composition, 1959  
масло на платно / oil on canvas, 78x105





**Предраг Нешковик / Predrag Nešković** - SRB  
Голем борец / A Big Fighter, 1964  
темпера на платно / tempera on canvas, 150x118



**Ванда Виницка Пакликовска / Wanda Winicka Paklikowska** - POL  
Композиција / Composition, 1960  
комбинирана техника на платно / mixed media on canvas, 127x28





15

**Роман Овидски / Roman Owidski** - POL  
Композиција / Composition, 1963  
комбинирана техника на картон / mixed  
media on cardboard, 50x81

**Јержи Росолович / Jerzy Rosolowicz** - POL  
Композиција на форма алфа 1  
Composition of the Form Alfa 1, 1964/65  
комбинирана техника на платно  
mixed media on canvas, 56x91





**Јанез Берник / Janez Bernik - SVN**

Порака / Message, 1964

комбинирана техника на платно / mixed media on canvas, 140x140

**Бранко Протиќ / Branko Protić - SRB**  
Композиција 326 / Composition 326, 1961  
масло на платно / oil on canvas, 150x130



The adopted multi-layered Informal Art aspect, internationally seen also as an instigator of impulses that exceed the long ago set up viewpoints, makes it very attractive in the present moment. The roots of the Informal Art were established more than half a century ago and its massive dispersion was felt for almost two decades. They basically respect the condition where the formlessness was imposed as a dominant on the painting surface, while at the same time its destruction was a result of the explicit material configurations that had the role of pointing out their shapelessness. In order to achieve the level of the desired art the ideas of the existentialistic philosophy were used as a conceptual background. That is why it offered the visual particularity through considerable bridging, related to the language paradigms of expression, because these philosophical considerations respected, most of all, the individuality and it was related to the tragedy and the drama where the center seemed to be absent. The Informal Art occurred in the vacuum when the social status of the artwork could not be discussed, nor the particular status of the painting. The motivation for the approach was chiefly focused on the aggressiveness of the material which often ended in destructiveness. The meaning of these artworks accepted the existentialistic confusion but they were not transposed solely through the material which was occasionally left in its elementary state. These were the reasons why the Informal Art ended up as less "understood" in the definitions of the painting and sculptural trends. The particularity of these tendencies, included in the complex of the European movements, was rather considered as the dominant spiritual mood of the epoch.

This is why this exhibition, through the exhibits owned by the Museum, was set with an intention to provoke additional opinions (which is, perhaps, a particular contribution in clarifying the radical approach of the artists who had applied the experiences in "content" sense) and also to provoke the classification of the numerous present followers of this movement, united in a concept that could

hardly be experienced in any other exhibiting ambient.

But is it obvious that the opinions must be respected and we must say that very few of them have been direct witnesses of the massive catastrophe - the Second World War, one of the possible indicators of this occurrence which was intended to assimilate the reactions of the artists as a defining factor. This is why the defining of the trends of these artists is perceived with a certain reserve, especially emphasized in the analysis of these particular artworks, also adopted as a spontaneous reflex which reflects primarily the formal artistic predispositions. Therefore we question the "committed" attitude of these artists to the level of an "unstably" set codex. The most significant among them, (Buri and Gattin), have experienced the Informal Art in an explicit way, more precisely they supported the principles relevant in defining the belonging to it. The dilemma remains on the artworks of the Czech and Polish artists whose notable impulsiveness is comparable rather to the occurrences on the Yugoslavian art scene at the end of the 1950s and the beginning of the 1960s. However, the Informal Art logic (it rather alluded to the abstraction in general), as a reaction to the soc-realism, was established pretty early with the exhibition of Lubarda (1951), but it owes its radical feature to the commitment of Gattin in the mid 1950s.

Gattin, Protić, Bernik, Kulmer and a few others were the main promoters and representatives of the Informal Art on the former Yugoslavian territory. They have absorbed it through their own sensibility of attitudes which obviously meant acceptance of the artistic concept, adapted in a particular way and as an attack on the accumulated challenges in the reactions on particular social circumstances. This refers to the monochrome surfaces and the simple, plastically conceived accents of Gattin, less to Protić, while Bernik followed with messages in sign and letter forms. Nešković, on the other hand, preferred the practice which included visual traces (stylized gigantic spots associating to the offered particular topic), applied on a raw canvas whose background is part of the



**Мариј Прегелъ / Marij Pregelj - SVN**

Terra Rossa, 1965

комбинирана техника на платно  
mixed media on canvas, 162x130**Честмир Кафка / Āestmir Kafka - CZE**

Земја / Earth, 1962,

комбинирана техника на лесонит / mixed media on masonite, 121x154



composition.

Pregelj only followed the imposed topic orientation. Through formal aspects he justified his belonging to this style whose reading is rather in the contexts of the applied additions to the surface. With Lubarda the Informal Art orientation was based upon the lyrical aspect and the coloristic symbolic, interpreted as shallow relief information. Petlevski reflected the Informal Art spirit in which in a certain period the organic forms were imposed as agents in creating the conditionally accepted "surreal" effectively and precisely interpreted and rendered wholeness of the topic viewpoint, typical especially for the painting "Primary Forms".

Gliha insisted on landscape effects with the consistency of the conditionally accepted relation with the revealed materiality of the color and the black-white gray hue. Kulmer, Murtić, Montanarini, Boguz or Prassinov with a sophisticated approach touched the idiom of the coloristically dimensioned Informal Art impressions, which approached the logic of conceiving a group visual completeness where the pictorial assumed the primary role of the final view.

A considerably aggressive distinction of the materiality of the color, that is, introducing of non-painting material (wax, sand...) was particular for the paintings of Domoto, Ziemski, Paklikowska, Owidski, Kafka, Rosolowicz. This is complemented by Buri, in this display "connected" to Charchoune. Both of them reveal the virtuosity in the completion of white compositions (with only one black accent with the former) where the esthetic dimension is never disturbed.

The field of sculpture is, normally, dominated by the third dimension, but in the few examples we can see a particular intention of a rather discreet exceeding the basis. A typical example is Kemeny who pulls out similar geometrical points that render the plastic optic game. Tihec precisely complements the "nuanced" relations within the texture with the issues set upon the Informal

Art sculptures in whose focus was the linear form and not the form treated as volume.

Significant Informal Art reminiscences, where the processing of iron points out the most sensitive parts, can be seen in the sculpture of Somaini, while in a similar way we can also feel it with Spiteris.

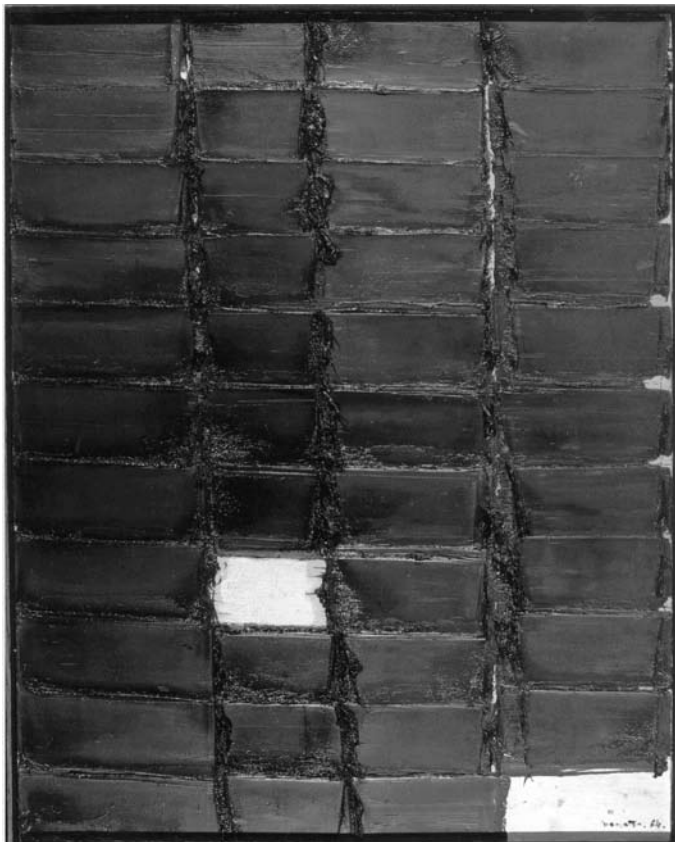
Dzamonja created the structure of the form through multiplication of a single element (nail), creating many similar outlines and leaving it to the topic to confirm the completely independent occurrence. Same as Dzamonja, Jevrić justified his international reputation in the actual time insisting on the application of two elements (an original approach - a junction with metal rods with spherical shapes), with variants where the origin is detected in the difference of their place in the particular artwork. Its relation with the outside was a reference to the idea to supplement it with values which would have the character of memorials, recognized in the reduction and purification of the vital organic meta-forms that were a challenge in the equalization with the existential drama.

This circle of artists, close to the Informal Art, is a real picture of part of the fund of the National Institution Museum of Contemporary Art, and this presentation is an attempt to point this, presently probably the most important segment of the collection, through a variant that speaks with internationally accepted meanings and values. The collection includes hundreds of examples (according to the time of completion or the omitted techniques of drawing and graphic art) with referential particularities which approach the Informal Art. The incomplete review is a result of the absence of paintings and sculptures by Macedonian artists that were shown in the context of the previously set exhibitions related to this style challenge, actual and applied in our country in the course of the entire 1970s and later, with references incorporated in the post-modern movements.

Marika Bočvarova Plavevska

**Хисао Домото / Hisao Domoto** - FRA

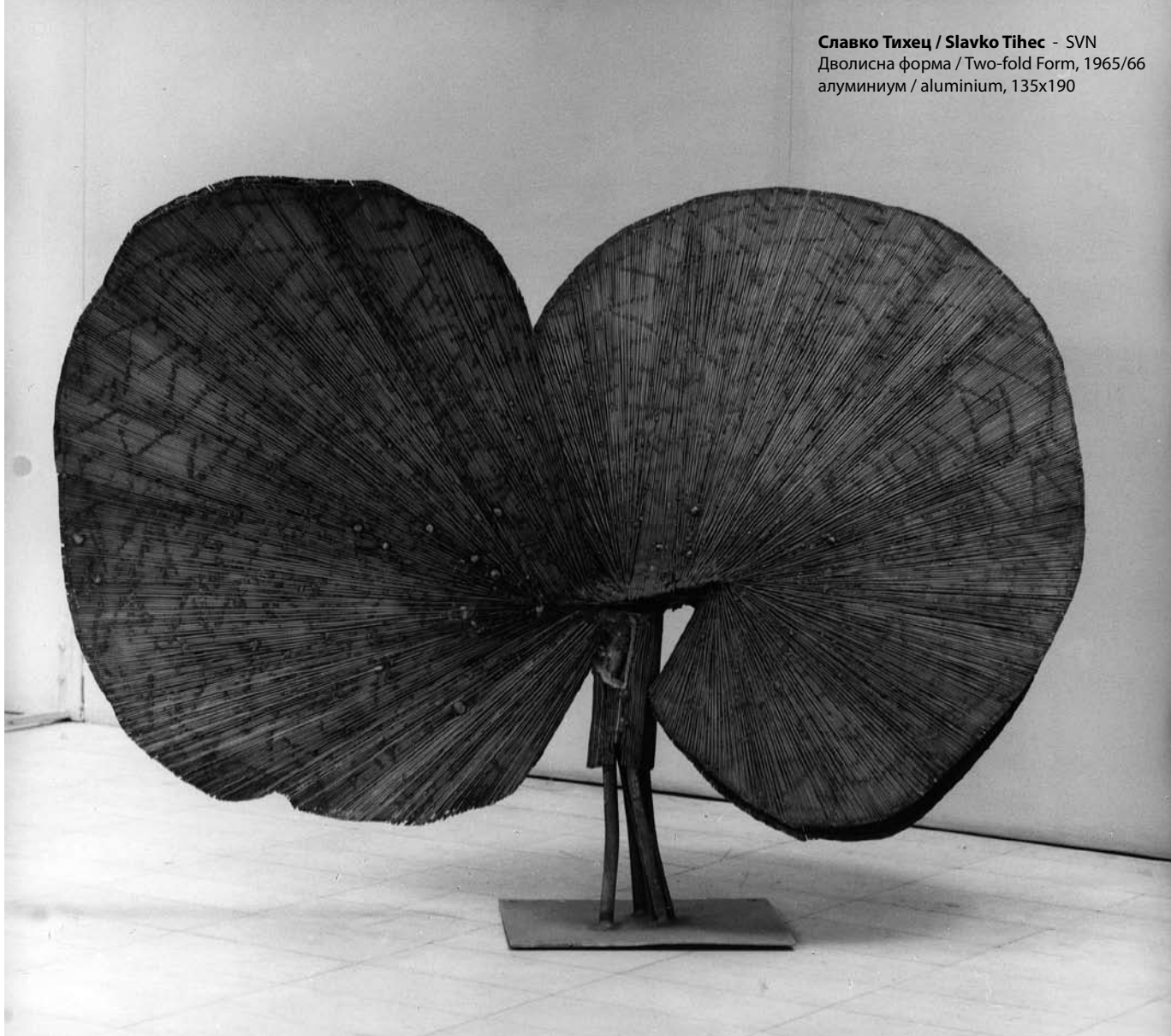
Разрешување на континуитетот / *Solution of Continuity*, 1964  
масло на платно / oil on canvas, 94x75



**Золтан Кемени / Zoltan Kemeny** - CHE

Пресек на визија / *Cat across of Vision*, 1962  
железо на дрво / iron on wood, 98x74x24









**Душан Џамоња / Dušan Ćamonja** - CRO  
Метална скулптура 45 / Metal Sculpture 45, 1965  
железо / iron , 33x19x19

**Франческо Соманини / Francesco Somaini** - ITA  
Композиција 80 / Composition 80, 1961  
бронза / bronze, 57x43x30





**Жана Верополу Спитерис / Jeanne Veropoulou Spiteris - GRC**  
Чекорење / Racing, 1962  
железо / iron, 100x80x23



Издавач: **НУ Музеј на современата уметност, Скопје, Република Македонија, 2009**

За издавачот: **Елиза Шулевска, директор**

Автор на изложбата, организација и текст: **Марика Бочварова Плаевска**

Фотографии: **Марин Димески, (Благоја Варошанец: стр. 14, 15 и 16 десно)**

Дизајн: **Ладислав Цветковски**

Превод на англиски: **Маја Хаџимитрова Иванова**

Печатница: **Принтцентар, Скопје**

Тираж: 500

Editor: **NI Museum of Contemporary Art, Skopje, Republic of Macedonia, 2009**

Editor in Chief: **Eliza Šulevska, director**

Author of the exhibition, organization, text: **Marika Bočvarova Plavevska**

Photographs: **Marin Dimeski, (Blagoja Varošaneć: page 14, 15 and 16 right)**

Design: **Ladislav Cvetkovski**

Translated into English: **Maja Hadžimitrova Ivanova**

Printed by: **Printcentar, Skopje**

500 copies



МИНИСТЕРСТВО ЗА КУЛТУРА  
НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

75.038.21"1956/66"(467.7)(06.064)

73.038.21"1956/66"(467.7)(06.064)

ISBN 978-9989-199-14-1

COBISS.MK.ID 78994186

предна корица / front cover

**Алберто Бури / Alberto Buri** - ITA

Бело С-64 / White S-64, 1964

комбинирана техника на лесонит / mixed media on masonite, 38x92

задна корица / back cover

**Олга Јевриќ / Olga Jevrić** - SRB

Надсводеста форма / The Vaulted Form, 1964/65

бронза, железо / bronze, iron, 50x60x40





45 **Art**

**НУ Музеј на современата уметност, Скопје, 2009**  
NIJ Museum of Contemporary Art, Skopje, 2009