



MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SKOPJE  
MUZEJ NA SOVREMENATA UMETNOST-SKOPJE

Dossier MoCA  
Dossier MoCA  
Skopje/Skopje  
2001

ISBN 9989-703-34-5

MUSEJ NA SOVREMENATA UMETNOST-SKOPJE - Д-р Борис Петковски

Dossier MoCA  
Dossier MoCA  
Skopje/Skopje  
2001

Д-р Борис Петковски  
Dr. Boris Petkovski

MUSEJ NA SOVREMENATA UMETNOST-SKOPJE  
Museum of Contemporary Art-Skopje

1964-1976

Д-р Борис Петковски

Dr. Boris Petkovski

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ – СКОПЈЕ  
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART - SKOPJE  
(1964 – 1976)

Досие МСУ  
Dossier MoCA  
Скопје  
2001  
Skopje

Едиција *Досие МСУ* / книга 1

Д-р Борис Петковски  
*Музеј на современата уметност (1964–1976)*

Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје, Македонија  
За издавачот: Емил Алексијев  
Уредник на едицијата: Захаринка Алексоска Бачева  
Соработник: Анита Илиева  
Лектура: Сузана В. Спасовска  
Превод: Дарко Путилов  
Фотографии: Марин Димески, фото-документација на МСУ и приватни фото колекции  
Графичко обликување: Стефан Георгиевски  
Печат: Принтпоинт, Скопје  
Тираж: 1500

Edition: *MoCA Dossier, Skopje, Macedonia / book No.1*

Dr. Boris Petkovski  
*Museum of Contemporary Art (1964-1976)*

Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje, Macedonia  
Editor in chief: Emil Aleksiev  
Editor of the edition: Zaharinka Aleksoska Bačeva  
Associate: Anita Ilieva  
Macedonian proofreading: Suzana V. Spasovska  
Translation: Darko Putilov  
Photos: Marin Dimeski, photo documentation of the MoCA, Skopje and private photo collections  
Lay – out: Stefan Georgievski  
Printed by: Print Point, Skopje  
1500 copies

Книгата е издадена со финансиска поддршка од Министерството за култура на Република Македонија

The book is published with the financial support of the Ministry of Culture of Republic of Macedonia

Содржина:

Досие МСУ.....	6
MoCA Dossier.....	7
ВОВЕД.....	9
<b>ЛИКОВНИОТ ЖИВОТ ВО МАКЕДОНИЈА ПРЕД 1963.....</b>	<b>13</b>
ПРЕД 1945.....	13
МЕГУ 1945-1963.....	14
Изложбена дејност.....	14
Ликовна критика.....	21
<b>СОЗДАВАЊЕ НА МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ.....</b>	<b>25</b>
А. ПРВИТЕ ПОДАРОЦИ НА ЛИКОВНИ ДЕЛА.....	25
Б. ИНИЦИЈАТИВЕН ОДБОР ЗА ОСНОВАЊЕ МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ.....	27
В. ФИЗИОНОМИЈА НА МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ.....	31
1. Современата уметност и музеите на современата уметност.....	33
2. Основни одлики на МСУ-Скопје.....	41
3. Организација на Музејот.....	44
4. Професионалниот кадар во Музејот.....	47
<b>ДЕЈНОСТА НА МУЗЕЈОТ.....</b>	<b>57</b>
А. ПРОГРАМИРАЊЕ НА ДЕЈНОСТА НА МУЗЕЈОТ.....	57
Б. ОФОРМУВАЊЕ НА КОЛЕКЦИЈАТА НА МУЗЕЈОТ.....	58
1. Собирање на ликовни дела.....	58
2. Откупи.....	63
В. ИЗЛОЖБЕНА ДЕЈНОСТ НА МУЗЕЈОТ.....	65
1. Белези на ликовната уметност во Македонија до 1976.....	65
2. Следење и прикажување на современата уметност.....	70
3. Преглед на изложбите.....	77
ИНИЦИЈАТИВЕН ОДБОР ЗА ОСНОВАЊЕ НА МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ.....	79
Г. ОБРАЗОВНИ И ПРОШИРЕНИ ДЕЈНОСТИ НА МУЗЕЈОТ.....	230
Д. СОРАБОТКА СО ДРУГИ УСТАНОВИ.....	232
1. Соработка со установи од Македонија.....	232
2. Соработка со музеи и галерии надвор од Македонија.....	232
Ѓ. ДРУГИ АКТИВНОСТИ НА МУЗЕЈОТ.....	238
Е. ОТПОРИ И ПОДРШКА НА МУЗЕЈОТ.....	254
<b>ЗГРАДАТА НА МУЗЕЈОТ.....</b>	<b>258</b>
1. Општи укажувања.....	258
2. Изградбата на зградата на Музејот.....	261
3. Карактеристики на зградата на Музејот.....	266
<b>ЗАКЛУЧОК.....</b>	<b>269</b>
Summary.....	273
Другите за Скопје и за активноста и колекцијата на МСУ Скопје.....	287
Others on Skopje and the activity and collection of MoCA.....	297
Литература.....	297
Индекс на лични имиња.....	303

на Тања



**Е**дицијата "Досие МСУ" се иницира со цел да се истакне значењето и улогата на Музејот на современата уметност – Скопје во откривањето, чувањето, презентирањето, интерпретирањето и ширењето на високите вредности што се создаваат во уметноста и културата на нашето време и во градењето на визуелната култура во средината во која дејствува.

Иако е музеј кој најдоцна се формира (1964), со својата драгоценa меѓународна колекција и репрезентативна национална збирка, успева да се наметне како врвна институција што со својата висока професионалност во работата придонесе во афирмацијата и презентацијата на современата ликовна уметност.

Денес, во овие мачни времиња за целиот Балкан, овој музеј и неговата колекција (4631 дела од 1750 автори) и начинот како е создаден, претставува еден од најважните моменти на македонската култура на 20. век потврдувајќи една констатација дека Македонија имала и има потенцијал да понуди и друго гледање на овој простор.

Меѓународната колекцијата, создадена по пат на донации, акција иницирана од познати уметници, историчари на уметноста, меѓународни асоцијации и здруженија (AICA, ICOM, AIAP), музеи и галерии од целиот свет непосредно по катастрофалниот земјотрес што во 1963. го разурна Скопје, заедно со националната збирка, му дава на Музејот посебно место во музејската мрежа на Балканот.

Во оваа едиција се предвидува да бидат издадени и други книги со текстови кои на разновиден начин го третираат значењето на Музејот и неговата улога во развојот на музеологијата и современата ликовна мисла во Македонија како во минатото, така и денес.

Прва книга во едицијата е "Музеј на современата уметност 1964–1976" од д-р. Борис Петковски, во кој е опфатен само периодот во кој е тој директор на институцијата. Се надеваме дека книгата ќе најде на извонреден прием во пошироката јавност, пред се, поради фактот што во неа се изнесени бројни настани врзани за создавањето на Музејот и колекцијата, пропратени со лични средби на авторот со уметници чии творештва се дел од историјата на ликовната уметност во 20. век.

Едицијата има за цел и да не потсети дека на овој простор во минатото се создавале институции кои влијаеле на целокупниот национален, културен и социјален просперитет на државата, меѓу кои е без сомнение и Музејот на современата уметност.

**Т**he edition called "The MoCA Dossier" has been initiated in order to underline the significance and the role of the Museum of Contemporary Art - Skopje (MoCA) in discovering, keeping, presenting, interpreting and dissemination of high values that are created in art and culture of our time and in establishing the visual culture in the environment in which the Museum is active.

Although it is a museum that was formed as the last of the existing museums (1964), through its precious international collection and representative national compilation, the Museum has managed to impose itself as top national institution that with its high level of professional work, has contributed to the confirmation and presentation of the contemporary visual arts.

Today, in these difficult times for the whole Balkans, this Museum, together with its collection (4631 works of art by 1750 artists) and the very manner of its formation, represents one of the most important moments of Macedonian culture of the 20th century, thus proving the conclusion that Macedonia has had the potentials to offer another viewpoint in this region as well.

The international collection of MoCA, formed by way of donations, that is, a campaign initiated by international distinguished artists, art historians, international associations and societies (AICA, ICOM, AIAP), museums and galleries from all over the world, immediately following the disastrous earthquake that struck Skopje in 1963, together with the national compilation, gives the Museum a distinctive place in the museum network in the Balkans.

It is planned in this edition to publish other books as well having texts treating in different ways the significance of the Museum and its role in the development of museums and contemporary art study in Macedonia, both in the past and today.

The first published book in this edition is called "The Museum of Contemporary Art 1964 - 1976", written by dr. Boris Petkovski. This book treats the period when dr. Petkovski was the director of the Museum. It is our expectation that this book will be accepted by the general public in favorable way, above all, due to the fact that the book treats many events connected to the establishment of the Museum and its collection, accompanied by personal meetings of the writer of the book with artists whose works are part of the history of art of the 20th century.

This edition has further purpose to remind us that in Macedonia institutions had been created in the past that had influence on the whole national, cultural and social prosperity of our country, among which is, no doubt, the Museum of Contemporary Art.



## ВОВЕД

Оваа книга не го прикажува сето досегашно дејствување на Музејот на современата уметност во Скопје. Во неа прво е скициран ликовниот живот во Скопје пред земјотресот од 26 јули 1963 година, за да се посочат процесите што доведоа до сознание дека на нашата култура ѝ е неопходна една нова музејска институција. Потоа е обработен периодот кога се подготвуваше основањето на Музејот (февруари 1964) и неговата послешна работа до ноември 1976 година: тогаш јас бев непосредно поврзан со настанувањето на оваа установа и нејзин прв директор. Сепак, прикажувам и некои натамошни активности на Музејот, во кои и јас бев вклучен. Очекувам периодот по 1976 година да го обработи автор што тогаш постојано учествувал во работата на оваа установа.

Во меѓувреме, м-р Невенка Лазеска го одбрани во Загреб магистерскиот труд за работата на Музејот до 1984 година, со факти и елементи функционални за обработката на темата, кои јас ги користам во друг вид<sup>1</sup>. Подготвена е и книга за колекцијата на Музејот, чии автори се историчарите на уметноста Захаринка Алексоска Бачева и Марика Бочварова Плавеvsка. Со оглед дека во неа е целосно обработен материјалот собран до крајот на 2000 година, јас во мојата книга ги прикажувам само општите одлики на составот на колекцијата до 1976 година и на првата постојана поставка, изложена при отворањето на Музејот во 1970 година (веќе тогаш ја прикажав со мојата студија во каталогот печатен по тој повод).

Со мојата книга ги образлагам причините за појавата на Музејот, теориските аспекти поврзани со нив и со природата на материјалот што Музејот го обработува: современата ликовна уметност во Македонија и

<sup>1</sup> Nevenka Lazeska, *Muzej suvremene umjetnosti u Skopju: 1964-1984*, magistarski rad, Sveučilište u Zagrebu, Referalni centar Sveučilišta, Zagreb, 1984 (во ракопис). Овој труд прво го претставува ликовниот живот во Македонија до основањето на Музејот, а потоа напорите за реализирање на неговите цели, но сосема обопштено, па така и отпорите на кои притоа се наидуваало. Јас не сум спомнат меѓу оние на кои Лазеска им искажала благодарност за помошта при изработката на нејзиниот труд, но главно коректно се претставени мојот и придонесот на другите лица во работата на оваа установа. Прикажани се и разни податоци (статистички, биографски, библиографски - последните се мошне скудни, понекогаш несоодветно оформени; табеларни прегледи итн.); зградата на Музејот; неговата организација; профилот на стручниот кадар; колекцијата; преглед на изложбената и другата дејност итн.

во светот. Приведувам согледби на угледни теоретичари, историчари на уметноста, критичари итн., за што посоодветно да се долови овој сложен феномен. Во периодот кога настануваше и дејствуваше Скопскиот музеј, музеите на современата уметност во целиот свет станаа установи длабоко вовлечени во историските премрежија на културата од втората половина на 20 век. Музејската практика што нив ги следи е принудена постојано да се сообразува со динамичните промени/деформации на уметноста во настанување: таа, пак, доведе до теориски опсервации што зборуваат и за крајот на уметноста, а кои музеите ги гледаат како фактор во секакви манипулации со културната глад на современиот човек, барем во високо развиените земји. Со тоа и некои хуманистички и прогресистички заложби на програмите на МСУ-Скопје, судрени со грубата прага на времето, иако не беа запоставени, заличуваат на утопистички надежи.

Со стварноста во која настана и дејствуваше досега, Музејот беше во преграб уште од моментот на неговото замислување: среде страотните урнатини на Скопје, меѓу кои и на установи и споменици на културата или, пак, тешко оштетени од природната катастрофа и каде што пропаднаа неколку монументални мурали; по илјадата и некоја жртва смачкани во земјотресот од 26 јули 1963 година; во време на огромна неизвесност за иднината на овој град и, пред сè, на неговото население; в лице со стојалишта и разбирања спротивни на идеите и заложбите на оние што го создаваа Музејот и ја развиваа неговата дејност. Но, се најдоа лица што во тој скопски материјален и духовен хаос можеа да размислуваат и за иднината на ликовното творештво во Македонија: тие се зазедоа веќе пројавената солидарност спрема Скопје и со подароци на ликовни дела, да доведе до основање и на една установа за современата ликовна уметност. На таа идеја ѝ се посвети продлабочено внимание, за нејзината реализација се вложија, пред сè, добра волја и огромно залагање. Благородна и исклучително одговорна беше поддршката на голем број угледни личности, членови на Иницијативниот одбор или на Советот на Музејот. Се искажа и величествена солидарност спрема Скопје од голем број уметници низ целиот свет; пријателството на низа установи, организации, поединци итн. во земјата и во странство; на некои држави, кои понепосредно го помогнаа создавањето на оваа установа.

Музејот на современата уметност во Скопје е една од најголемите победи на македонската култура по Втората светска војна. Во неговото настанување и постоење се искажани одликите на нашата целосна национална еманципација. Со дејствувањето на Музејот, Македонија се вградуваше во тековите на современата уметност, која во него најде свој дом отворен за сите нејзини пројави, а кои публиката (сè до денес) и во многу поразвиени средини од нашата тешко ги прифаќа<sup>2</sup>. Македонското ликовно творештво беше согледано и прикажувано како

<sup>2</sup> Според Ан Коклен, "современата уметност е лошо согледана од публиката, која се губи во различните состојби на (денешната, м. з.) уметничката активност и сепак е поттикната да ја смета како еден елемент неопходен за нејзината интеграција во актуелното општество" (Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, PUF, Paris, 1993, 122).

интегрален дел од тие "планетарни" процеси: во столетието што измина, тоа беше дејствен чинител во градењето на визуелната култура на средината во која опстојува Музејот. Тие стремежи на македонската ликовна уметност траат и натаму: но при согледувањето на нашиот влог во современата цивилизација на сликата (уметничка и научна), сметам дека е неопходно теориски и етички да ја надминеме која и да е негова пристрасна и тенденциозна (божемна "стручна") ревалоризација; да се ослободиме и од ропска потчинетост спрема кој и да е вид негово згорнично или тенденциозно оценување, нека е тоа и од "најавторитетни" странски институции.

Всушност, таков став се проткајува низ сета досегашна работа на МСУ-Скопје. Од друга страна, процесот низ кој настана тој не е идентичен со поводите за основањето на другите сродни музеи во тогашна СФРЈ и во странство. Настојував тие специфичности да бидат согледани и претставени: одделно поради тоа што, иако за оваа установа е пишувано многу (и надвор од Македонија), странската литература што ја обработува проблематиката на музеите на современата уметност, не ја вклучила во своите прегледи. Им посветив одделно внимание на активностите во кои се согледува колку програмските одредници на Музејот биле соодветно пренесени во нив: во создавањето на стручниот кадар; во оформувањето на колекцијата; во изложбената практика итн.

Создавањето на Музејот и неговото дејствување не беа следени само со добронамерност и поддршка. Од почетокот на своето постоење, тој во нашата средина ги предизвикуваше сите оние што, на кој и да е начин - професионално, идеолошки, поради нивото на својата естетска свест, се чувствуваа засегнати или "заstrasени" од критериумите што Музејот ги постави како раководен принцип на своето работење. Во оваа книга не ги "заобиколив" нивните често агресивни и непринципиелни атаки, но ниту приближно не им укажав онолку "внимание" колку што тие се "заложиле" да ја сопрат работата на оваа установа; а сè до денес и во "највисоките сфери", повремено се пројавуваат иницијативи со кои Музејот, практично, би исчезнал.

Многумина од оние што се вградија во настанувањето на Музејот на современата уметност во Скопје, за жал, не се веќе живи. Книгата ја чувствувам и како своевиден споменик на нивниот благороден придонес за македонската ликовна култура.

## ЛИКОВНИОТ ЖИВОТ ВО МАКЕДОНИЈА ДО 1963

### ПРЕД 1945

Потребата да се изгради во Скопје установа или простор каде што би се излагале модерни ликовни дела, се појави напоредно со почетоците на изложбената активност во овој град во третата деценија (1922, 1924, 1927) на 20 век. Тогаш Македонија се наоѓаше под власта на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците (подоцна: Кралство Југославија). За македонската уметност одделно се важни првите самостојни изложби на Димитар Пандилов Аврамовски (1927), Лазар Личеноски (1927, 1929), Никола Мартиноски (1929, 1930); а наши автори учествуваа на групни изложби во 1927 и 1930 година: овие и подоцнежните изложби се одржуваа во разни простории само привремено приспособени за таа цел. Најрепрезентативен беше просторот на некогашниот Офицерски дом (по 1945 Дом на ЈНА), разурнат во скопскиот земјотрес од 1963 година. Во четвртата деценија, тогашната кралска влада ја најави (1938-1939) интенцијата да гради специјална зграда за Музејот на "Јужна Србија"; а Друштвото на пријателите на уметноста "Ефимија", кое разновидно го потпомогна развојот на ликовниот живот во Скопје, ја покрена (1940-1941) иницијативата во него да се изгради изложбен павилјон.<sup>3</sup> И Друштвото на ликовните уметници од Вардарска бановина, исто така, приреди неколку изложби во разни скопски простории. Во еден дел на тогашниот Музеј на Јужна Србија, беа изложени и мал број дела на првите модерни македонски ликовни творци<sup>4</sup>. Се разбира дека тогаш сето нивно творештво беше третирано како "јужносрбијанска" уметност.

<sup>3</sup> За активноста на "Ефимија", видете во нејзината архива (фотокопија) во МАНУ и во: Борис Петковски, Никола Мартиноски, "Култура", Скопје 1982; Nevenka Lazeska, *Muzej suvremene umjetnosti u Skopju: 1964-1984*. "Ефимија" приреди и неколку самостојни изложби на: Никола Мартиноски, Лазар Личеноски, Томо Владимирски и Вангел Коџоман; некои групни изложби најмногу со учесници од Македонија, а две во 1939 и 1940 година само со македонски уметници. Согледувајќи го проблемот со изложбениот простор, при крајот на предвоениот период, Друштвото се беше ангажирало, пред сè, да се соберат средства за изградба на изложбен павилјон: идеја што ќе се реализира дури по Втората светска војна. Во Скопје, пред 1941 година, дејствуваше и: В. Поповиќ-Цицо и М. Шојлев, повремено и вајарот Д. Тодоровски, а своја изложба имаше и сликарот К. Караџа.

<sup>4</sup> Во Музејот на Јужна Србија (1937-1941) едно време работеше византологот д-р Светозар Радојчиќ, доцент на Филозофскиот факултет во Скопје: заинтересиран и за новото ликовно творештво во Македонија, со негова заслуга, во овој Музеј, е оформена малата колекција дела на првата генерација македонски уметници.



Втората светска војна ги прекина настојувањата за изградба на изложбен простор во Скопје. Бугарскиот окупатор организираше неколку изложби во и отпорано за тоа користените простории. А во Офицерскиот дом во 1942 година Н. Мариноски приреди самостојна изложба: притоа, творештвото на македонските творци сега беше означено како "бугарско".

МЕГУ 1945-1963

### Изложбена дејност

И неколку години по војната, во политички и национално ослободениот вардарски дел на Македонија: тој беше конституиран како Народна, а потоа како Социјалистичка Република Македонија (дел од некогашната СФРЈ), тогашната скудна изложбена дејност се одвиваше онаму каде што беше и претходно. Во такви услови се одржа и првата повоена изложба на македонските уметници: неа ја приреди (1945) Друштвото на ликовните уметници на Македонија (ДЛУМ), формално основано во јануари 1946 година. Положбата се измени со основањето (1948) на Картината (сликарска) галерија, преименувана (1950) во Уметничка галерија во Скопје, која беше сместена во Даут-Пашиниот амам (објект од 15 век), скромно адаптиран за галериска дејност. За нејзин директор беше именуван сликарот Никола Мариноски. По прикажување на некои привремени изложби, Галеријата во 1951 година ја постави и првата верзија на својата постојана колекција. Беа изложени македонски икони, творби на неколку македонски зографи; на нашата прва предвоена генерација и на некои од уметниците што почнаа да творат во првиот повоен период; а најмногу дела создадени во 19 и 20 век во другите делови на поранешна Југославија<sup>5</sup>. Многу од нив беа поврзани со модерните правци: импресионизам, сезанизам, експресионизам, посткубизам, новата објективност. Тие, веројатно, беа поттик за формирањето на младите повоени македонски творци, но и за општата визуелна култура кај нас: се создаваше приемчивост за неакадемски овоековни ликовни изрази.

Галеријата се појави во еден пресвртен период за сиот натамошен развој на ликовната уметност во Македонија и цела СФРЈ. Тогаш започна постепено менување на ригидните социјални и политички структури во земјата, следени со уривањето на догматските идеолошки и естетски поставки на социјалистичкиот реализам. Карактеристична појава во овој процес беше доближувањето на ставовите на политичките инстанци до оние на уметниците што се стремееа кон нови, модерни творечки форми: најконзервативни останаа

<sup>5</sup> Тогашната влада на НР Македонија обезбеди значајна сума за купување ликовни дела за Галеријата, од цела поранешна Југославија. Комисијата составена од Димче Коцо, Лазар Личеноски, Димо Тодоровски, Никола Мариноски, Борко Лазески и др., откупи повеќе творби од деветнаесеттиот и дваесеттиот век: меѓу нив, и модерни антологиски ликовни остварувања создадени во одделни југословенски средини. За ова видете: Борис Петковски, Дела на југословенски уметници во колекцијата на Уметничката галерија во Скопје, Уметничка галерија 1985; Истиот, Улогата на Уметничката галерија во Скопје во развитокот на ликовниот живот во СРМ, Уметничката галерија, Скопје 1988.

професионалните сталешки организации, чии раководни состави ги чувствуваа промените како атака врз нивните дотогаш освоени социјални позиции и привилегии. Бргу се искажа спротивноста меѓу старата политика, која ја водеа старите сталешки функционери, и новата, која ја бараа уметниците и политичките форуми. Се покажа дека општеството е потолерантно во однесувањето и поинспиративно во разбирањата. "Соц-реализмот, се разбира, не беше укинат: само му беше одземен карактерот на службена, "единствено исправна" школа; како и сето друго, во иднина требаше да постои со сопствена сила и убедување" (Миодраг Б. Протиќ, Српско сликарство XX века, књига друга, "Нолит", Београд 1970, 391). Но јас ќе потсетам дека не само во малите, а одделно во "комунистичките" земји, туку и во големите светски ликовни центри, се искажувале отпори спрема низа авангардни пројави во нивната уметност. Така, во првиот повоен период (во време на стравовладеенето на макартизмот) и низа историчари на уметноста во САД имаа негативен однос спрема модерното творештво<sup>6</sup>.

Во шестата деценија, Уметничката галерија во Скопје прикажа изложби што непосредно се почувствуваа во сите стилски промени на таа "деценија на промени и обнова". Притоа, особено значење имаа ретроспективите на неколку родоначалници на македонското ново сликарство: Личеноски, Мариноски, Пандилов, Коџоман, со кои беа прикажани формите на пробив на модерната уметност во нашата средина веќе меѓу двете светски војни. Во Галеријата се одржаа и повеќе годишни (есенски и пролетни) изложби на ДЛУМ. Тука, во рамките на една од нив, за првпат се претстави (1953) и предводничката ликовна група "Денес" (1953-1955). Составена од сликари, вајари и архитекти, нејзината програма, а помалку творештвото на одделни нејзини членови, беше сосема усогласена со промените во сета тогашна македонска култура: со либерализацијата на формите на нејзиното дејствување; со постепено освојување на слободата на творештвото, следено од постојано, иако често естетски и стилски згорнично, прифаќање на модерни ликовни правци и елементи од традицијата: што не беше одлика само на нашата "мала" средина.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Според Џејн Голин (Jane Gollin, *Twentieth Century Art: The Escape from Definition*, 145-147), некои американски критичари во 1951 година сè уште сметале дека творбите на Џексон Поллок не се уметност; но како што се менувала ситуацијата, губеле смисла традиционалните категории на историјата на уметноста за оценување на уметничкото дело (пример со Ворхоловите "Brillo boxes"). Така што "at end of the century, we almost take art's insolence for granted". За тоа се покаж дејствувањето на Fluxus, хепенинзите на Allan Kaprow. Тие, според А. Данто, се индикатор дека старата определба на уметничкото дело изгубила смисла, за да додаде: "Part what we as critics do is look at the new and put it into perspective with the old".

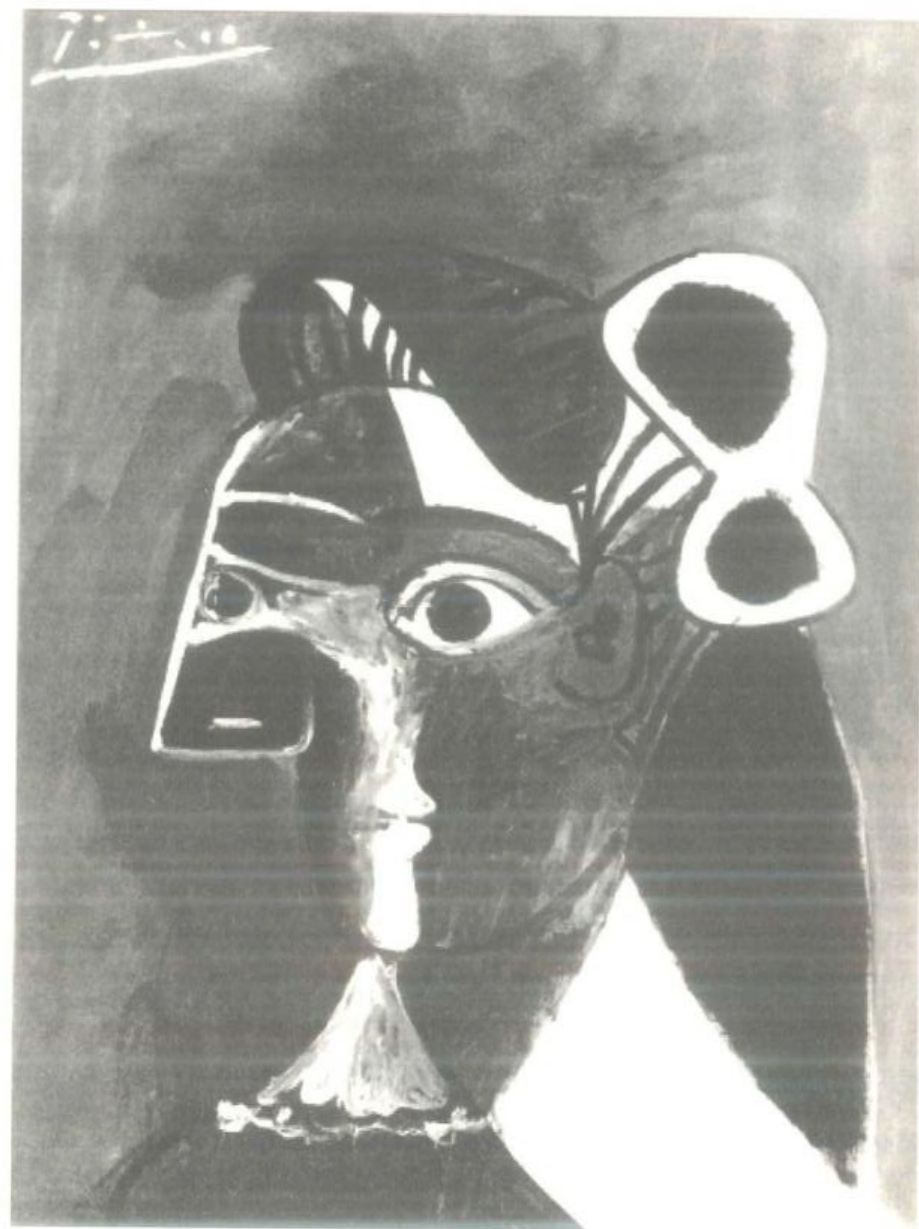
<sup>7</sup> Дека и во повоена Франција беше актуелен проблемот на односот спрема традицијата; дека покрај апстрактната, во неа се развиваа и спротивни, фигуративни правци, сè до социјалистичкиот реализам, укажува Бернар Сејсон (Bernard Ceysson, *A propos des années cinquante: tradition et modernité*, in: *Vingt-Cinq ans d'arts en France: 1960-1985*, "Larousse", Paris 1986). Сликарот Борко Лазески ги создаде своите почетнички апстрактни дела и мурални, веќе при студискиот престој во Париз (1945-1948). А повеќето слики и цртежи на Никола Мариноски од шестата деценија беа своевидна "катарза" на нашата средина: неограничено од кој и да е (естетички, идеолошки) канон, ова творештво беше современ визуелен предизвик за социјалните окови на 20 век. Така ги оцени изложбите (1953-1954) на цртежите на Мариноски ликовната критика во тогашна Југославија и во Париз (Борис Петковски, Значењето на цртачкото творештво на Никола Мариноски во шестата деценија, *Зборник на Филозофски факултет во Скопје*, 1978).

Социјалната и културната ситуација во шестата деценија и подоцнежниот развој на општествениот контекст во Македонија; неговите импликации врз нашата ликовна уметност во 20 век, со опстојна социолошка анализа, се претставени во двете книги на д-р Антоанела Петковска: *Социјалните аспекти на монументалното споменично творештво во СР Македонија по ослободувањето* ("Македонска книга", Скопје 1986) и *Социологија на македонската ликовна уметност (1945-1980)* ("Македонска цивилизација", Скопје 1997). Од нив произлегува дека творечката виталност на македонската уметност, во голема мера, успева да ги надмине ограничувањата на тогашниот југословенски општествен, политички и идеолошки контекст: тие во СФРЈ, во секој случај, биле значително помали отколку во СССР и другите членки на Варшавскиот пакт.

Зачестените изложби на модерната уметност од странство беа, секако, поттик за прифаќање на новите ликовни движења и кај нас. Воспоставувањето на културните врски наложи теориско и политичко заземање став спрема заемниот однос и влијание на националната и интернационалната култура<sup>8</sup>. Така, во Скопје особен впечаток предизвика изложбата на модерната француска уметност (Уметничка галерија, 1952): неа ја подготви Ањес Амбер, помошничка на Жан Касу, тогашен директор на Националниот музеј на модерната уметност во Париз. Таа опфати осумдесет слики настанати од неоимпресионизмот до апстракцијата и петнаесет таписерии, дела и на најистакнати сликари: Крос, Сињак, Бонар, Дени, Серизие, Валотон, Вијар, Ван Донген, Дифи, Марке, Руо, Утрило, Браќа, Делоне, Леже, Лот, Пикасо, Вилон, Шагал, Миро, Дејрол, Естев, Хартунг, Вазарели, Бошан, Вивен, Аликс, Громер, Масон итн. меѓу сликарите; а Лирса, Ле Корбизје, Матис итн. беа застапени со таписерии. Некои од овие автори по земјотресот од 1963 година станаа дарители на МСУ во Скопје. Оттука, со оглед на тогашните околности, француската изложба беше своевиден тест "за преиспитување и санкционирање на модерната уметност на самото место" (М. Б. Протиќ): таа изврши несомнено влијание и во македонската средина, кое отпрвин се почувствува како општ поттик и парадигма, а кај нас неа ја претставија и тројцата наши некогашни "парижани" (Мартиноски, Личеноски, Лазески), за кои таа, на различен начин, беше потврда и на некои од етапите на нивното сопствено творештво<sup>9</sup>. Во 1953 година, во Скопје беше прикажан поглед на претходните сто години во холандското сликарство: од Јонкис, Израелс, Тороп, Ван Донген, до Ван дер Лек, Мондријан, Шлујтерс итн., значи и творби поврзани со неопластицизмот на движењето Де Стијл, значајни за развојот на сета модерна уметност. Но, како и во некои поголеми европски земји, ни кај

<sup>8</sup> М. Б. Протиќ, *Нојева барка*, 1-2, СКЗ, Нови Сад, 2000; За тоа како непосредно се изразиле "надворешните" влијанија во македонската уметност, видете: Борис Петковски, *Странските влијанија во македонската уметност во шестата и седмата деценија*, МАНУ, 1995.

<sup>9</sup> Личеноски и Лазески со респект ја претставија француската изложба во Скопје, давајќи податоци за изложениот материјал; додека нејзиниот "домаќин" Мартиноски (тогашен директор на Уметничката галерија) искажа одделни забелешки за несоодветниот избор на некои автори и дела. Но, тоа не попречи комесарот на изложбата и помошничка на Касу, Ањес Амбер, високо да ги оцени делата на Мартиноски што ги виде во Скопје и на неговата изложба во Париз (1954).



Пабло Пикасо, *Глава на жена*, 1963  
Pablo Picasso, *Woman's Head*

нас тогаш немаше услови за непосредна рецепција на нивната ликовна физиономија. Подоцна, одделни македонски уметници создадоа апстрактни слики веројатно поттикнати и од холандскиот конструктивизам (Велков, Мазев, Перчинков). А несомнен поттик за вајарската уметност во некогашна СФРЈ и Македонија беше изложбата на скулптури и цртежи на Англичанецот Хенри Мур во 1955 година. Предговорот кон неа го напиша Херберт Рид, кој одржа и едно предавање во Скопје. Дел од критиката Муровата изложба ја оцени како показ за "отуѓувањето" на модерната уметност од хуманистичките вредности на сета дотогашна уметност: но делата на Х. Мур влијаеја врз непосредното идно творештво на П. Хаџи Бошков, а нивниот поттик подоцна се насети и кај други македонски вајари: ги привлекоа виталистичко-органското сраснување на англискиот уметник со просторот, и неговата опсесија со уметноста на старите медитерански и воневропски цивилизации.

Потоа, од 1956 до 1963 година, во Скопје дејствуваше и новоподигнатиот Уметнички павилјон под Скопското кале, кој беше под управа на ДЛУМ. Тука беа приредени низа значајни изложби: меѓу нив и на модерната италијанска (1956), полска (1957) и американска (1961) уметност, кои, секако, ги поттикнаа новите ликовни стремежи кај нас. Првата прикажа дела и на неколку италијански уметници значајни за сето модерно европско ликовно творештво: сликарите Базалдела, Кампили, Гутузо, Моранди, Северини, Ведова; вајарите Конзагра, Манцу, Мингуци, Вијани итн. Нивните фигуративни и апстрактни остварувања беа проткаени со медитеранска сензибилност: творечка програма што ќе ја остваруваат и низа македонски уметници. Така, некои апстрактни дела на Петар Мазев од почетокот на седмата деценија беа сродни со енформелот на Алберто Бури. Тој и други италијански уметници застапени на оваа скопска изложба подоцна ќе бидат дарители на МСУ во Скопје. Полската изложба беше поблиска со веќе пројавените ликовни потраги во македонската уметност: и таа содржеше форми на надминување на социјалистичкиот реализам, со што ја потврди смислата на нашите сопствени стремежи за естетичко вградување во современата епоха. А некои тогаш застапени полски уметници подоцна подарија свои дела за МСУ во Скопје. До крајот на шестата деценија, во Скопје беа видени изложбите на норвешката и американската графика и на поновата американска архитектура, а во 1961 година - изложбата на современата американска уметност. Подготвена од Гугенхајмовиот музеј во Њујорк (со предговор од Х. Хардвар Арнасон), таа содржеше осумдесет дела од триесет американски сликари: освен оние на неколкуте пионери на модерната уметност во САД, другите припаѓаа главно на апстрактниот експресионизам и акционото сликарство. Беше индициран неоодаизмот; се насетуваше поп-артот; потоа неофигуративното и неогеометриското сликарство; се најавуваше поетиката на минимализмот. Меѓу застапените уметници се наоѓаа: Ј. Алберс, В.Базиотис, С. Франсис, Џ. Полок, В. де Кунинг, Р. Мадервелд, Б. Њумен, М. Ротко, К. Стил, Џ. Џонс, Р. Раушенберг и други. Со задоволство, но и од "европска дистанца", јас изложбата ја оценив како исклучителен ликовен настан, без оглед што тоа беше момент на извесно застудување во односите меѓу САД и некогашна СФРЈ. Ваква селекција



МСУ и куќата на Лазар Личеноски  
*MoCA and the house of painter Lazar Ličenoski*



на американската уметност не е повторена во Скопје сè до денес<sup>10</sup>.

Изложбата на современата грчка уметност (1963), одржана во Уметничката галерија во Скопје, за нас беше одделно интересна: претходниот развој на ликовната уметност во соседна Грција беше сроден со нашиот, поради што и со нејзиното поново творештво можевме посоодветно да се споредуваме. И тогашната грчка уметност се стремеше да го освојува современото ликовно изразување, при што некои македонски уметници се чинеа посмели во таа потрага по нови стилски дискурси. Навистина: на оваа изложба не беа вклучени грчки автори што живееше во Париз и што учествуваа во актуелните француски ликовни струења (на пример, М. Прасинос и Ј. Гаитис: тие и други грчки уметници подоцна станаа дарители на МСУ).

Дотогаш во Македонија беа дејствувале ликовните групи "Денес" (1953-1955), ВДИСТ (1956 - кон крајот на 90-тите) и "Мугри" (1960-1961): притоа "Денес" и "Мугри" (последнава излагаше и во Белград, каде што наиде на добар прием од критиката) особено влијаеја врз современите творечки трагања кај нас; некои македонски уметници беа излагале на изложби на југословенската уметност во странство; на љубљанското Биенале на графика; Петлевски ја доби првата награда за сликарство на Биеналето на младите во Париз во 1959 година; беа организирани и самостојни изложби во странство (Мариноски, во Париз во 1954, во Дижон во 1959; Кондовски, во Рим во 1962; Петлевски, во Париз во 1961 и 1962); беа приредени самостојни и групни изложби (на ДЛУМ) на македонски уметници во културните центри на СФРЈ; обратно, повеќемина нивни современи уметници, поединечно или колективно, излагаа во Скопје и другите градови низ Македонија<sup>11</sup>. Пред 1963 година, започнаа да работат и ликовните колонии во Прилеп и во Струмица, кои бргу станаа и меѓународни.

Овие зачестени предизвици за развојот на современата визуелна култура во нашата средина беа сè попродуктивно асимилирани од некои македонски ликовни уметници и историчари на уметноста. Духовното творештво во Македонија во шестата и почетокот на седмата деценија, всушност, веќе се темелеше врз релативно разновидното општење со светот. Културниот живот во Скопје пред 1963 година овозможи да се следи сета филмска уметност; некои движења во модерниот балет, со нивната изведба од скопскиот или со гостувања на странски балетски ансамбли; се прикажуваа театарски претстави од други земји и се претставуваа дела на писатели од целиот свет; гостуваа врвни странски музички ансамбли и солисти; се продаваа (на српскохрватски и странски јазици) книги за модерната ликовна уметност;

<sup>10</sup> Сродни изложби на новата американска уметност беа приредени и во други европски земји. Според некои американски научници, тие биле организирани од Гугенхајмовиот музеј на модерната уметност во Њујорк, но со средства на Владата на САД, а со специјална цел: за да покажат дека во оваа голема демократска земја се создава слободна уметност што ѝ е соодветна: апстрактниот експресионизам, поп-артот итн. (Donald Egbert, *Social radicalism and the arts: Western Europe*, New York 1972; Carol Duncan, *The Aesthetics of Power*, C. U. P., 1993). Така, со оваа изложба, Македонија веќе тогаш беше вовлечена во стратегијата на САД за нивна глобална политичка и културна еспанзија.

<sup>11</sup> Изложбената активност во Скопје се одвиваше и во салоните на Работничкиот дом, Домот на СВР, Домот на градежните работници итн.; во галериите во Битола и Охрид.

почнувајќи од раните педесетти години, покрај тековната "македонска" критика, во списанијата се објавувани и текстови на странски автори за разни прашања од модерната уметност итн. Оттука, во тоа време, кај нас веќе беше суштински поразена диктатурата на социјалистичкиот реализам; така што и жестокиот напад на претседателот на СФРЈ и генерален секретар на СКЈ, Јосип Броз Тито, против апстрактната уметност (крајот на 1962 - почетокот на 1963), не го сопре натамошниот развој на современата уметност во некогашна СФРЈ. Инаку, немаше една година потоа да "се случи" ниту основањето на Музејот на современата уметност во Скопје. А покрај галериите во Скопје, Битола, Охрид и Штип, низа високи политички и државни функционери во Македонија веќе имаа приватни колекции, со многу дела (и апстрактни) на модерни уметници од цела поранешна Југославија<sup>12</sup>.

### Ликовна критика

Ликовната критика во Македонија се појави (во весници и списанија) пред 1941 година: неколку критики и други текстови напишаа и Македонците Јован Костовски, новинар, и сликарите Н. Мариноски и Л. Личеноски, а такви написи се објавени и во Втората светска војна. Без оглед на нивните димензии и вредности, со оглед на тоа што првенствено се однесуваа на тогашното творештво на македонските автори, тие станаа граѓа неопходна за проучување на развојот на македонската уметност во 20 век<sup>13</sup>.

Потоа и повоените движења во македонскиот ликовен живот беа следени во дневните гласила и други публикации. За првите изложби најчесто пишуваа писатели (Д. Митрев, С. Јаневски и др.), општествено-политички работници (К. Хаџи Василев), сликарите Никола Мариноски (од 1944) и Лазар Личеноски, а потоа и Борко Лазески и Димче Протугер. Од 1945 година, скудната ликовна практика ја следеше и првиот македонски историчар на уметноста Димче Коцо, напоредно со своето уметничко творештво. Сите први повоени прикази на изложби, пред сè, "проверуваа" дали во македонската уметност е застапена и "соодветно" искажана програмата на социјалистичкиот реализам. Во мошне зголемената изложбена дејност во шестата деценија, покрај другите изложби, беа организирани и неколку ретроспективи на уметници од првата предвоена генерација. Тогаш Коцо напиша предговори за тие на Личеноски и Мариноски; а Личеноски за оние на Д. Пандилов Аврамовски и В. Коџоман. Иако музеолошки несоодветно подготвени, овие ретроспективи беа несомнен поттик за модерните тенденции во

<sup>12</sup> Со нивниот "политички рефлекс", тие знаеја дека апстрактната или која и да е друга форма на "нереалистично" ликовно искажување не претставува никаква опасност за системот што е на власт. Се создадоа (барем во Македонија) клима на толеранција спрема современата уметност и желба да се поседуваат творби со такви ознаки: со тоа се изразуваа сопствената естетска еманципација и (што подоцна се покажа како реално очекување) се инвестираше во "сигурни вредности". За опстојната социолошка анализа на релациите: уметност-општествен контекст во Македонија, видете во наведените трудови на д-р А. Петковска.

<sup>13</sup> За ова видете: Борис Петковски, Ретроспективни согледувања за македонската критика, "Културен живот", бр. 3, 1998; Истиот, Никола Мариноски, "Култура", Скопје 1982; Викторија Васева Димеска, Лазар Личеноски, Музеј на современа уметност, Скопје 1998.

македонската уметност<sup>14</sup>.

Во шестата деценија, односот на критиката спрема зачестените изложби од разни места на СФРЈ и од други земји, беше различен. Покрај за таа на модерната француска уметност (1952), сликарите Личеноски, Лазески и Мартиноски напишаа прикази и за подоцнежните изложби на странски и "домашни" автори. Потоа во "Разгледни" (1954), уметниците Борко Лазески и Димче Протугер (членови на групата "Денес") воде полемика со спротивните стојалишта на општественикот Киро Хаџи Василев. Лазески и Протугер се застапија за втемелување на модерниот апстрактен ликовен израз во Македонија врз граѓата на македонската уметност од минатото и врз декоративно-геометриските форми на нејзините фолклорни ракотворби; за синтеза на архитектурата и ликовната уметност, која беше дел од стремежите и на авангардни движења од Европа до Мексико<sup>15</sup>. Обајцата (а и Кондовски и Хаџи Бошков) продолжија и потоа повремено да објавуваат прикази за изложби.

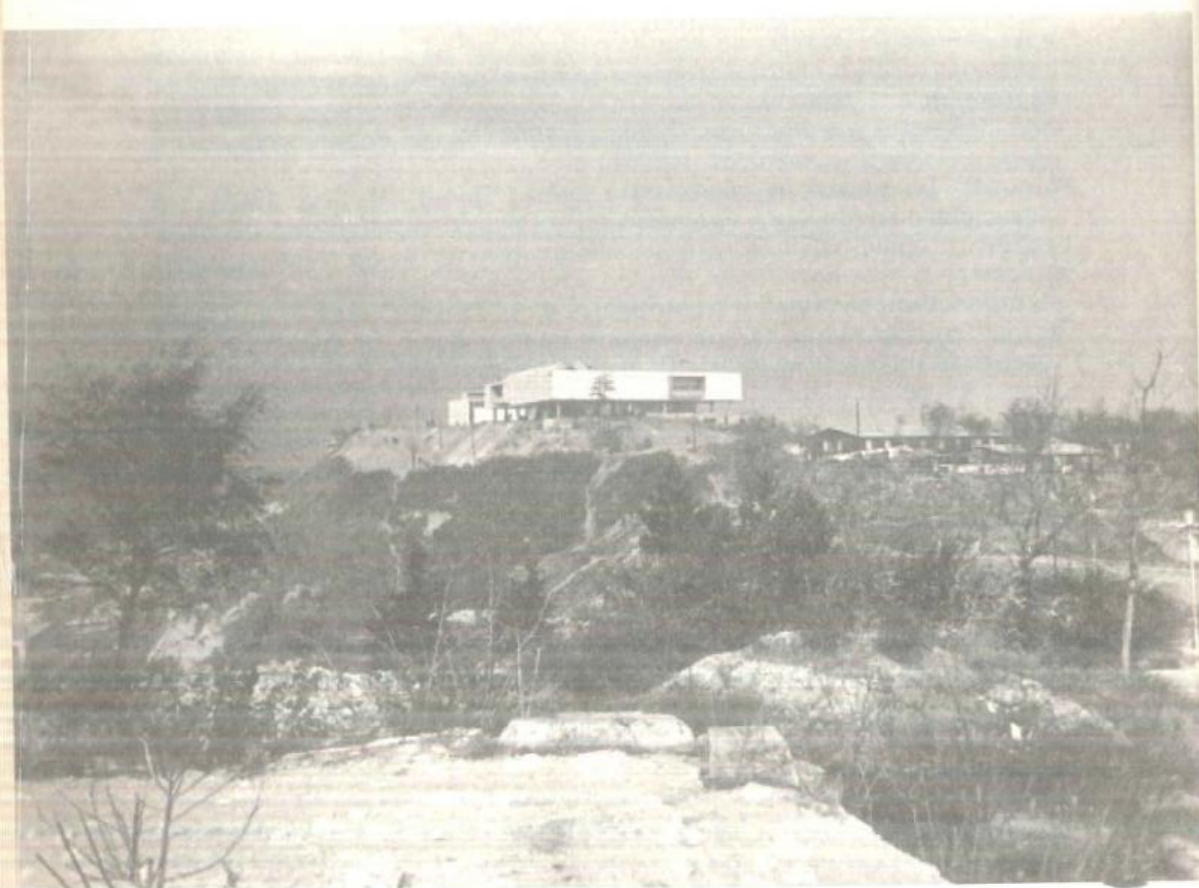
Во шестата деценија, започнаа да пишуваат критики за изложби (помали есеи за ликовната уметност, за македонски и странски уметници) неколку тогаш млади историчари на уметноста: прво Антоние Николовски, а потоа Борис Петковски, Елена Маџан и Александар Ѓурчинов; а повремено и некои други од тие генерации, кои (како и Коџо) главно ја проучуваа македонската средновековна уметност. Тоа внесе нови моменти во следењето на современото ликовно творештво во Македонија, настојувања за негова посоодветна интерпретација. Така, приказите на Николовски и Маџан за спомнатите ретроспективи веќе настојуваат посестрано да го согледаат изложениот материјал. Потоа во еден есеј за почетоците на македонската модерна уметност, Ѓурчинов се обиде синтетички да ги согледа контекстот и белезите на тоа творештво. Како кустос во Уметничката галерија во Скопје, Маџан беше

<sup>14</sup> Предговорите во нивните каталози беа пишувани со внимание спрема излагачите, но без поопстојни аналитички и критички согледби за изложените дела, кои често беа неточно именувани и датирани: оттука, печатениот материјал за овие изложби можеше само донекаде да биде користен при подготовките на идните ретроспективи на овие исти уметници.

<sup>15</sup> Тогаш Лазески ја подготвуваше изведбата на својата фреска "НОВ во Македонија", за поранешната железничка станица во Скопје (завршена во 1956, а уништена во 1963, како и два други негови "скопски" мурали). Таа покажа дека "порачана" тема може да се предаде со модерен ликовен дискурс: посткубистички, надреалистички, симболистички, апстрактен, врз поттици од мексиканските муралисти, средновековното сликарство и македонскиот фолклор. Фреската ги резимираше и целите на "Денес": така и други нејзини членови (Кондовски, Грабул) се стремееа потоа кон синтеза на уметностите. Фреската на Лазески (тој ја нарече "кубистички ораториум") и неговите подоцнежни мурали, за Ото Бихалји-Мерин, се творби настанати меѓу Византија, Мексико и Париз, кои ја обновувале традицијата на фрескосликарството во Македонија. Лазески бил многу поврзан со мексиканските муралисти: помалку со Сикејрос (чие сликарство воскреснало древни претколумбовски и револуционерни мотиви), а посличен со сликарскиот јазик на Диего Ривера, кој е во допир со "цивилизираните кубистички форми" и со "архаичните извори на ацтечкото минато". (Ото Бихалји-Мерин, *Los Mitos del día y de la luz*, in: Borko Lazeski, *Freskos*, СЕЕстем, 15 Abril-15 Mayo 1983). За ова видете и: Борис Петковски, За групата "Денес", во: *За македонската уметност*, "Наша книга", Скопје 1989; Истиот, *Македонското монументално сликарство на теми од НОВ и Револуцијата*, "Македонска книга", Скопје 1984. А за руската авангарда (прикажана и на една изложба во Верона) се искажува и Луиза Перло (Luisa Perlo, *Grandi mostre: Spiritualismo. L'avanguardia russa al tempo delle fiabe*, "Arte", ottobre 1999); таа смета дека за сложената поетика и спиритуализмот на руската авангарда пресудно значење имале руската икона и производите на рускиот фолклор. Тоа грижливо го елаборира и О. Тарасов, во студијата Иконата на рускиот авангардизам 1910-1920 година ("Современост", 1-3, 2000).

авторка и на две први тематски ликовни изложби: со изложените дела и со својот текст во каталозите, ги претстави дотогашните пројави на македонската уметност во пејзажот (1960) и во портретот (1962). Потоа (заедно со ДЛУМ, ДЛУПУМ и мене), Маџан ја подготви и напиша текст за изложбата на македонската современа ликовна и применета уметност прикажана во Дижон (1962). И јас објавив критики за повеќе изложби на македонски уметници, во кои настојував да ги согледам - нивниот уметнички статус, видот и степенот со кои ги следат актуелните текови на ликовното творештво во светот; мали есеи за постарата, модерната и современата уметност итн. Пред и по 1963 година, есеи за аспекти на нашата и другата уметност, напиша и сликарот Г. Чемерски. Така, во текстот "Во знакот на обновената душа ("Поља", Н. Сад, 1962), тој нијансирано ги прикажа одликите на тогашната македонска ликовна уметност, прашувајќи се кој е нејзиниот идентитет. Во македонските списанија и дневниот печат, нашата и ликовната активност во СФРЈ и во странство се следеа и со интервјуа и сл. Притоа, низа македонски автори се искажуваа за сопствените преокупации, за движењата во тогашната македонска уметност; за ликовниот живот кај нас итн.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> За критиката во Македонија пред 1963 година видете: Соња Абациева Димитрова, *Македонска ликовна уметност и критика у шестој деценији*, во: *Југословенска уметност у шестој деценији*, МСУ, Београд, 1979, со помали датумски неточности; Борис Петковски, *Ретроспективни согледувања на македонската критика*, "Културен живот", Скопје 1999.



## СОЗДАВАЊЕ НА МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ

Според тоа, во Македонија, и пред 1963 година се одвиваше разновиден ликовен живот. Сепак, сè повеќе се чувствуваше потребата за основање установа целосно сообразена со потребите на македонската современа ликовна уметност и со актуелните музеолошки принципи. А во ситуација кога по скопскиот земјотрес од 1963 година почна да се назира можноста со меѓународна солидарност да се создаде специфична колекција на уметнички дела, сите што бевме вклучени во нејзиното создавање сакавме таа да биде најпримерено собирана, чувана и користена. Се дојде до сознание дека за таа цел треба да се создаде музеј на современа уметност, цел нималку едноставна и за многу поголеми средини од македонската<sup>17</sup>. Кон неговото создавање во Скопје се пристапи во втората половина на 1963 година, во време на огромно искушение за цела Македонија.

### А. ПРВИТЕ ПОДАРОЦИ НА ЛИКОВНИ ДЕЛА ЗА СКОПЈЕ

Скопската трагедија од 1963 година поттикна чудесна солидарност во целиот свет, а еден нејзин аспект непосредно влијаеше за во Скопје да се основа Музејот на современата уметност.

Поради низа причини: некогаш поради поранешните контакти на некои автори со Македонија, првите подароци на уметнички дела за Скопје почнаа да пристигнуваат или да се најавуваат набргу по трагичниот настан. Така, графичарите, Италијанецот Џузепе Сантомазо (во 1962 година, во Скопје тој случајно се запознал со Н. Мартиноски) и Германецот Хап Грисхабер, наложија нивните дела изложени на Светското графичко биенале во Љубљана во годината на земјотресот, организаторот да ги упати во Скопје, по затворањето на Биеналето. Во Хрватска многу бргу реагираа Југословенската академија на науките и уметностите и хрватските ликовни уметници, кои преку своето Друштво собраа поголем број дела за подарок на овој град; а новинарот Герхард Ледиќ додели повеќе творби на наивни уметници од својата приватна

<sup>17</sup> За ова видете: Борис Петковски, Ликовниот живот во Скопје по 1945, *Зборник на Музејот на град Скопје*, Скопје 1966; Истиот, *Современо македонско сликарство, "Македонска ревија"*, Скопје 1981; Владимир Величковски, *ДЛУМ-50 години*, во: *ДЛУМ-50 години*, ДЛУМ, Скопје 1996.



Џузепе Сантомазо, *Композиција 1*, 1962  
Giuseppe Santomaso, *Composition 1*

Хап Грисхабер, *Клекната фигура*, 1962  
Haar Grieshaber, *Kneeling Figure*



колекција, токму во време на силен (и комерцијален) меѓународен интерес за "југословенската наива". Кон крајот на летото и почетокот на есента на 1963 година, истакнатиот сликар Петар Лубарда имаше самостојна изложба во Уметничката галерија во Ниш, која по затворањето целата му ја подари на Скопје. Јас тогаш, веќе како секретар на Иницијативниот одбор за основање галерија на современа уметност во Скопје, присуствував на отворањето и му се заблагодарив за овој благороден и значаен подарок.

Од друга страна, од 6 до 12 октомври 1963 година, во Њујорк се одржа Четвртиот конгрес на АИАП (AIAP) - Меѓународно здружение на ликовните уметници, чиј претседател беше познатиот француско-српски сликар Марко Челебоновиќ, а секретар - италијанскиот уметник, директор на истоимената галерија во Рим, Марио Пенелопе. Со нивно залагање, Здружението донесе Резолуција (објавена и во еден од нашите скопски прегледи на подарени дела) со која се покануваат нејзините членови во целиот свет да подаруваат свои дела за идниот музеј во Скопје<sup>18</sup>. Пенелопе и италијанскиот сликар Енрико Паулучи ја раководеа италијанската секција на АИАП и ја спроведоа нејзината одлука во Италија: во неа постепено се собра колекција од над триста разновидни ликовни дела, меѓу кои и на светски познати уметници; а за возврат, уметниците од СФРЈ во 1964 година собраа свои подароци за италијанскиот град Вајонт, кој во 1964 година беше силно погоден со разурнувањето на браната на тамошната хидроцентрала. Потоа се заредија низа "собирни" акции во неколку европски и воневропски земји.

#### Б. ИНИЦИЈАТИВЕН ОДБОР ЗА ОСНОВАЊЕ МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ

Размислувањата за тоа како да се осмисли веќе пројавената солидарност спрема Скопје, искажана во подароци на ликовни дела, се зародија веќе во првите денови од август 1963 година: прво кај истакнатите политички и државни функционери, Крсте Црвенковски и Кемал Сејфула (обајцата веќе беа колекционери на современи ликовни дела), уметниците Петар Хаџи Бошков и Димитар Кондовски, на кои им се придружив и јас, а потоа и други уметници и личности од скопскиот културен живот. Тие средби и разговори добија организирана форма. На 13 октомври 1963 година, Советот за просвета и култура на Собранието на град Скопје го именува Иницијативниот одбор за основање галерија на модерната уметност (преименуван во музеј на современата уметност). Тој беше составен од претставници на научниот, културниот, уметничкиот и општествено-политичкиот живот на Македонија и СФРЈ: Кемал Сејфула, тогашен потпретседател на Извршниот совет на СРМ,

<sup>18</sup> Четвртиот конгрес на Меѓународното здружение на ликовните уметници испрати телеграма во која ја изразува солидарноста со уметниците од Скопје. Воедно, Конгресот едногласно ја усвои и следнава резолуција: "Четвртиот конгрес на Меѓународното здружение на ликовните уметници, трогнато од мошне тешката ситуација во која се наоѓаат сликарите, вајарите и графичарите на Скопје, им препорачува на сите свои национални комитети на уметниците од Скопје да им упатат слики, скулптури и графики според свој избор за да им ги засведочи својата солидарност и своето пријателство".



Состаноци на Иницијативниот одбор  
Meetings of the MoCA Initiative Committee

Кемал Сејфула (претседател на Иницијативниот одбор)  
Kemal Sejfula (Chairman of the MoCA Initiative Committee)

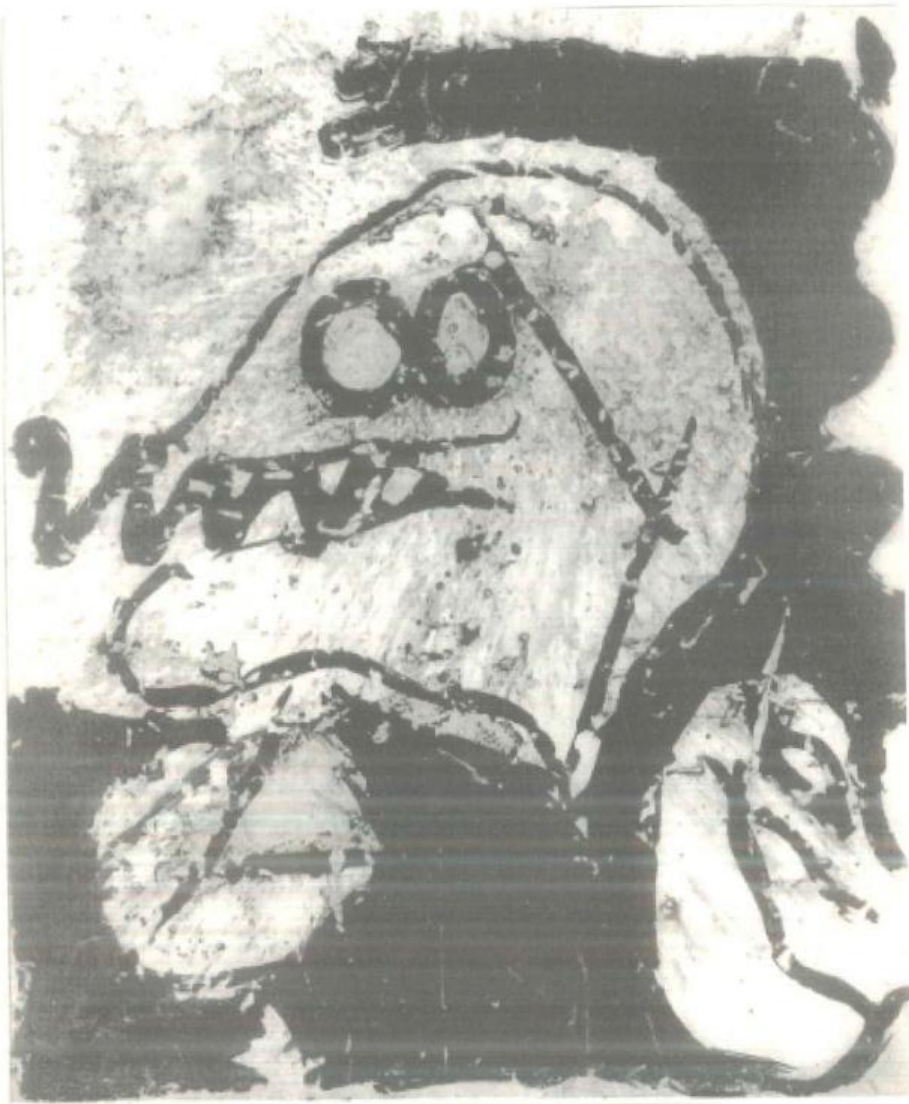


беше избран за претседател, а Борис Петковски, историчар на уметноста, за секретар; за членови беа именувани: академик Грга Новак; сликарите Драгутин Аврамовски-Гуте, Иван Велков, Ванчо Ѓорѓиевски, Димитар Кондовски, Лазар Личеноски, Петар Лубарда, Никола Мартиноски, Петар Мазев, Пеѓа Милосовљевиќ, Ордан Петлевски, Мариј Прегељ, Миодраг Б. Протиќ (директор на Музејот на современата уметност во Белград), Младен Србиновиќ, Марино Тартаља; вајарите Антун Августинчиќ, Коста Ангели Радовани, Нандор Глид, Димо Тодоровски, Петар Хаџи Бошков, Душан Џамоња; архитектите Славко Брезовски, Крум Томовски; писателот Томе Момировски; општествениците Петре Богданов-Кочко, Трпе Јаковлевски; историчарите на уметноста Михаил Банде, Божо Бек, Ото Бихаљи-Мерин, Зоран Кржишник<sup>19</sup>.

Задачата на Иницијативниот одбор беше сложена, а со оглед на тоа каде и кога дејствуваше, и речиси утопистичка: во град страотно разурнат од катастрофален земјотрес и во преграб со исклучително тешките проблеми, врзани во првиот период по оваа катастрофа со обезбедување, пред сè, на голото преживување на неговите жители. Иницијативниот одбор требаше да го подготви основањето на новата установа, при што раководен од две основни причини, бргу се определи таа, сепак, да биде музеј на современата уметност. Се предвидуваше тој комплексно да се однесува спрема разновидната граѓа (од ликовната и применетата уметност, фотографијата, филмот итн.) што ќе ја добива и собира: требаше да ја чува, сестрано да ја проучува и претставува, со идната своја постојана поставка и со разни повремени изложби, придружени од соодветни публикации; а во неговата дејност, одделна, постојана и продлабочена грижа да ѝ биде посветена на современата македонска уметност. Покрај тоа, се предвидуваше идниот музеј да организира и други активности од научен, стручен и едукативен карактер. И така натаму. За сето тоа да се реализира, Иницијативниот одбор основа и две комисији: едната требаше да вложи посебни напори за да се изгради соодветна зграда за идниот музеј; значи да се определи место, да се обезбедат проектот и средствата за негова изведба; а другата - за да се решава најголемата непосредна грижа на Одборот: внимателното следење и поддржување на сите иницијативи за подарување (од каде и да е, од кого и да е) ликовни дела на Скопје. Притоа, сите членови на Одборот се обврзаа со врските и авторитетот што ги имаа да ја раздвижуваат (во земјата и странство) оваа солидарност спрема него. Нејзините први резултати беа сестрано

<sup>19</sup> За дејствувањето на Иницијативниот одбор постои обемна документација, а тој издаде и билтен за својата работа од октомври 1963 до март 1964 година. Видете и во: Nevenka Lazeska, *Muzej suvremene umjetnosti u Skopju: 1964-1984*. И основањето на Модерната галерија во Белград во 1958 година беше подготвено со работа на еден основачки одбор. Подоцна и таа беше преименувана во Музеј на современата уметност. Според неговиот прв директор, М. Б. Протиќ (член и на скопскиот Иницијативен одбор): "Првобитното име, одредено уште во почетокот на векот, кога модерната сè уште ја немаше својата историја, во изминатиот половина век стана премногу старинско и погрешно, не одговараше на задачата и програмата што ѝ беа одредени на новата установа" (М. Б. Протиќ, *Нојева барка 1*, СКЗ, Београд 2000). Од сродни причини, и Иницијативниот одбор за основање галерија на современата уметност во Скопје предложи името на идната установа да се преиначи во музеј на современата уметност.





Пјер Алешински, *Последна голтка*, 1963  
 Pierre Alechinsky, *Last Draught*

третирали. Благодарение на пресретливоста на Работничкиот дом - Универзитет на град Скопје, чија зграда беше незначително засегната од земјотресот, првите подароци беа сместувани во неа. Во неговиот изложбен салон беа одржани и првите изложби на подарени дела: на Петар Лубарда и на уметниците од Хрватска, со сесрдна помош на стручните лица од оваа установа<sup>20</sup>.

Иницијативниот одбор непосредно го подготви основањето на Музејот на современата уметност, а Собранието на град Скопје, како основач, за тоа донесе одлука на 12 февруари 1964 година. Иако Музејот беше основан како градска установа, тој од самото свое појавување дејствуваше не само на територијата на цела Македонија, туку и во целиот свет. Потоа беше именуван и првиот Совет на Музејот на современата уметност, за чиј претседател повторно беше избран Кемал Сејфула, а членуваа и неколку од составот на Иницијативниот одбор. Музејот веќе тогаш се насети како парадигма за современо музеолошко работење и предизвик за ДЛУМ и други галериски установи во Македонија<sup>21</sup>.

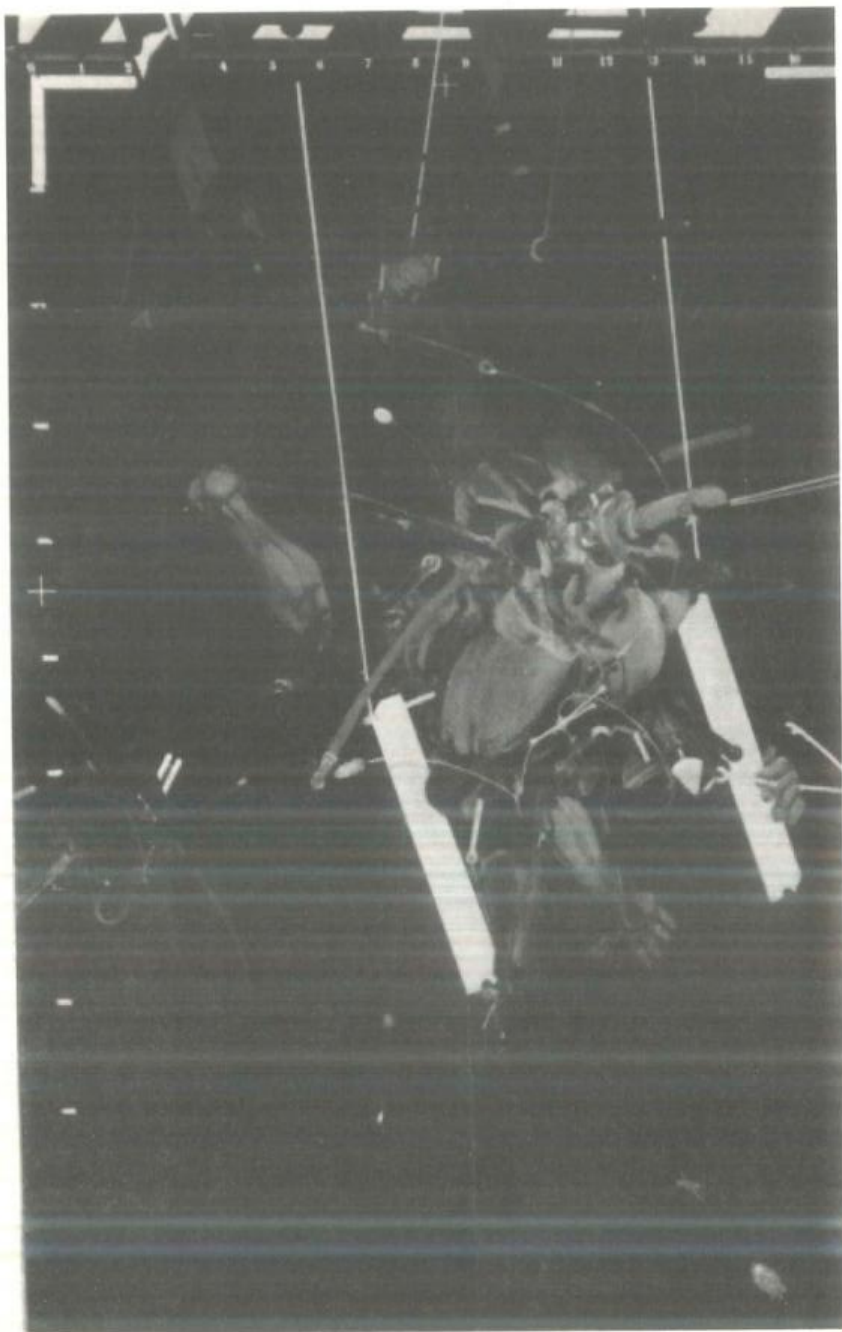
#### В. ФИЗИОНОМИЈАТА НА МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ

Сите ние, ангажирани во конципирањето на физиономијата на Музејот на современата уметност во Скопје, бевме свесни за сложеноста на овој потфат. Пред сè, за објективните услови во кои тој требаше да се оствари.

Пред и во текот на Втората светска војна, време во кое нашата прва школувана ликовна генерација ја втемелуваше новата македонска уметност, малечката Македонија беше исклучително сиромашна земја, во која беше забранета секаква пројава на нејзиното национално и културно битие: нејзините поробители/окупатори не ги признаваа како израз на македонски духовен идентитет ниту ликовните дела создадени во тие мачни години. Не постоеја ниту постојани форми на изложбена и комерцијална дејност, туку само љубителски "граѓански" активности, кои спорадично ги поддржуваа главно личните напори на македонските уметници. А со штотуку пројавеното колекционерство, се зачува дел од првите остварувања на македонската модерна уметност: сето тоа во Скопје, кое пред 1945 година немаше повеќе од 60 илјади жители!

<sup>20</sup> И денес сум им искрено благодарен на ликовниот уметник Теофил Шулајковски и на неговиот (за жал, покоен) технички помошник, Трајче Димовски: тие ми укажаа сесрдна помош при организирањето неколку изложби и се грижеа за подарените дела, кои, исто така, беа сместени во нивната установа. Тие се, практично, и првите стручни лица "вработени" во Музејот.

<sup>21</sup> Борис Петковски, Галерија на модерната уметност во Скопје, "Нова Македонија", 19. 10. 1963; Ксенија Гавриш, Се создава една нова културна институција во Скопје. Програма на Музејот на современата уметност, "Нова Македонија", 3. 11. 1963 (авторот и натаму грижливо и коректно ќе ја следи работата на установата); Јозо Бошковски, Во 1967 - Музеј на современата уметност. Тоа ќе биде монументална палата што ќе се вклопи во амбиентот на ново Скопје, "Вечер", 25. 12. 1963; Ксенија Гавриш, Галеријата посредници, "Нова Македонија", 09. 02. 1964 (им се предлага на другите галерии во Македонија да се угледаат на динамичната работа на штотуку основаниот МСУ).



Владимир Величковиќ, *Бесилка бр.6, 1970/71*  
Vladimir Veličković, *Gibbet No.6*

Во Македонија, и првите повоени години беа исклучително неповолни и сложени; сепак, тогаш започнаа македонската национална и културна еманципација и незапирливиот ѓд на нашата уметност кон нејзиното усогласување со современата епоха. Веќе укажав дека појавата на Уметничката галерија и Уметничкиот павилјон во Скопје, на галериите во Битола и Охрид, во шестата деценија, го втемели вклучувањето на нашата средина во современите ликовни потраги. Но, и пред 1963 година, веќе се согледа дека нивното дејствување е надминато; дека следењето и обработката на новата македонска уметност наложуваат основање специјализирана музејска установа; дека за тоа е неопходно темелно да се проучи светското музеолошко искуство и негово теориско осмислување. Со сознанијата за тие "домашни" и "странски" музејски трагања, веќе во самите негови почетоци, мошне соодветно ја замисливме физиономијата на Музејот и настојувавме да ѝ ја соопштиме на јавноста (Борис Петковски, *Музеј на современата уметност*, "Културен живот", бр. 1, 1964). Воедно, што можеби беше и најтешко, сакавме што посоодветно да го определиме предметот, природата на граѓата што ќе ја обработува идниот скопски музеј на современа уметност.

#### 1. Современата уметност и музеите на современата уметност

Во периодот кога се создаваше МСУ, европската музејска практика врзана за модерната и современата уметност сè уште беше во развој и со невоедначени дејности. Според книгата: Luc Benoit, *Musées et muséologie*, (PUF, Paris, 1960), во Франција до 1960 година, сите музеи (национални или комунални), пред сè, го собираа, го чуваа и го претставуваа својот материјал. Националните музеи беа задолжени и со прикажување на националното творештво надвор од земјата. Но, малку развиени беа другите форми на работа, вклучително и реализацијата на поамбициозни научни проекти врзани за модерната и современата уметност. Меѓутоа, од тој период натаму, дејствувањето на француските музеи во оваа област значително се измени. За нас од Музејот на современата уметност во Скопје, одделно беше важен Националниот музеј на модерната уметност во Париз, чие дејствување (во 1952) веќе ја опфати и Македонија. Јас непосредно ја следев неговата работа од 1960 година, а особено ја проучив при мојата специјализација во Франција (1964-1965). Тогаш се запознав и со дејствувањето на Националната и на Тејт галеријата во Лондон и на Стедејлик музејот во Амстердам.

Претходно, при мојот студиски престој во Белгија (1960), проучив неколку бриселски и други белгиски музеи. Повеќето посети на Италија, Париз (студиски престој во 1972), Варшава (1966, 1967); проучувањето (1968) на низа новоизградени музеи на модерната уметност во Западна Германија и меѓународната манифестација "Документа" во Касел; соработката со музеите во СФРЈ, одделно со Музејот на современата уметност во Белград, започната пред да биде проектиран и граден (1969-1970) МСУ-Скопје, ни помогнаа во согледбите какви да бидат неговиот профил и архитектонското обликување на неговата зграда. Се



Маноло Миларес, *Раненик на мирот*, 1964/65  
Manolo Millares, *Wounded in the Peace*

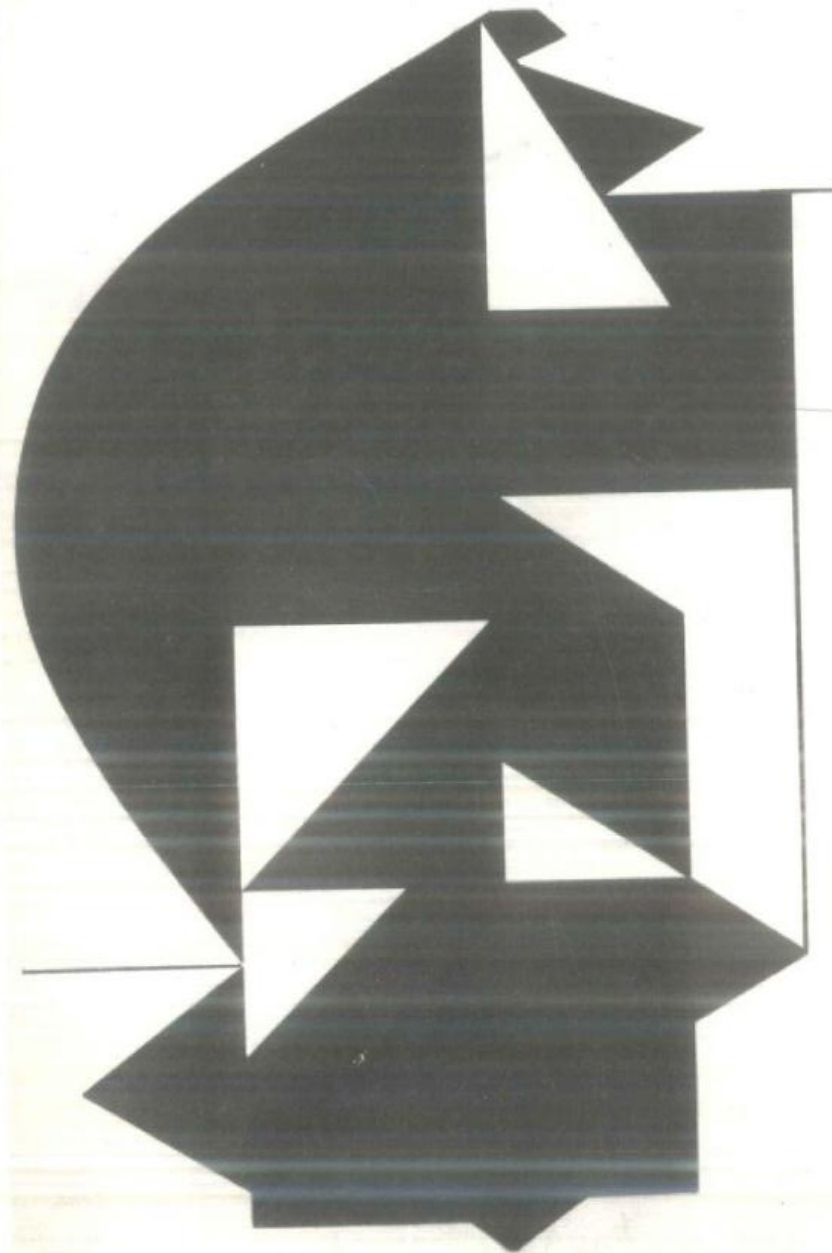
вклучивме во европската мрежа на музеи на современата уметност, која постепено се создаваше и се усовршуваше.

Така, според Франческо Поли (Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari 1999), "системот на современата уметност изгледа тешко замислив без интернационална мрежа на музеи; нивните суштински функции не се само оние традиционалните на чување, збогатување и излагање пред публиката колекции на уметнички дела на веќе "историзирани" уметници, туку и оние подинамичните - на вреднување и официјална потврда на последните тенденции (на *art vivant*, како што велат Французите). Односот меѓу музеите и современата уметност, онаа авангардната, почнува да се развива тргнувајќи од дваесеттите и триесеттите години. Во својата прва фаза, новата уметност е поддржувана само од трговци-новатори и од ограничен број колекционери и милитантни критичари, значи од една културална и меркантилна елита, спротивставена на официјалниот уметнички систем. На пример, Националниот музеј на модерната уметност и Музејот на модерната уметност на град Париз се основани кон крајот на триесеттите години, но станаа активни дури по Втората светска војна. Затоа, историјата на постепена потврда на авангардната уметност од страна на музејските установи не започнува во Франција, туку во други европски земји и Америка<sup>22</sup>. Некои од нив беа тогаш (а и денес се) најразвиените држави во светот, во кој и да е поглед<sup>23</sup>.

Од седмата деценија натаму, бројот на музеите за современата уметност мошне се зголеми, пред сè, во Европа, САД и Јапонија. Овој растеж е поврзан со развојот на уметничкиот пазар и на културниот интерес на публиката. Новите музеи, пред сè, се градат како симболи на културата; тие се престижни монументални градби за секој град, дури и за оние средно големи или мали, кои не сакаат да го покажат само своето економско значење. Така, современата уметност, а особено "храмот" каде што таа се "слави", има една идеолошка конотација, посепцифично поврзана со актуелноста и модата. Музеите веќе се дефинирани како нови катедрали и треба да ги изразат: богатството, "високите" вредности и престижот на градовите, попрецизно: на нивните доминантни елити. За таквата улога на музеите на современата уметност (особено на оние најголемите во Европа и во САД), грижливо и критички пишува и Ханс Белтинг во "Крајот на историјата на уметноста" ("Култура", Скопје 1997): тој ги смета за инструмент на глобалната

<sup>22</sup> Тоа се: Германија (таа сè до доаѓањето на нацистите на власт во 1933 година имаше најголем број музеи со колекции на модерната уметност); Холандија; Италија (Националната галерија на модерната уметност во Рим е основана во 1915 г.); Полска; СССР (во првата фаза на Револуцијата) и САД (Музејот на модерната уметност во Њујорк е основан во 1929 г.).

<sup>23</sup> Од овие меѓународни согледби, македонските музејски достигнувања добиваат друга димензија: во постземјотресно Скопје (за една деценија) се подигнати три нови музеи (на современата уметност; Природонаучниот и Музејот на Македонија), а Музејот на град Скопје е сместен во адаптираниот неурнат дел на бившата Железничка станица. Два од нив (Музејот на Македонија, Музеј на град Скопје) во своите колекции имаат и дела од современата македонска уметност (но и странски ликовен материјал), а постојано приредуваат (како кој) и изложби на актуелното македонско и странско ликовно творештво. Се планираше и изградба на музеј на применетата уметност и специфичен скопски меморијален музеј "26 јули 1963" (Редакција, Серioзни подготовки, "Културен живот", бр. 6, 1964).



Виктор Вазарели, *IOL*, 1958  
Victor Vasarely, *IOL*

стратегија - уметноста да се насочува, прикажува и "пласира" во функција на светскиот пазар со уметност, и како производители на разнородни атракции, во кои кој и да е посетител може да "најде нешто за себе". Белтинг ги смета за манипулатори со современата уметност, кои на крајот уништуваат секаква можност за кој и да е аксиолошки однос спрема уметничкото дело: тој е корумпиран со ставови со кои се деструирани сите вредносни параметри, освен оние што погодуваат на секавичната и економски конјунктурна промоција на даден уметник/уметничко дело; а таа се постигнува со меѓународна координација на големите музеи, светските ликовни манифестации (биенала), саемите на уметноста и аукциските куќи.

Поли приведува и едно искажување на Жан Кристоф Аман (Jean-Christophe Ammann), сега директор на Музејот на модерната уметност во Франкфурт, за рамките во кои дејствуваат директорите на некои швајцарски музеи. Кога Аман во 1968 година го презел раководството на Музејот во Луцерн (финансиран од приватна иницијатива), ги направил изложбите на авангардните уметници Бојс и Кунелис: но да бил финансиски зависен од конзервативните општински "фактори" во овој "еманципиран" град, по нив не би останал ниту една година на своето место. Ке коментирам: јас, како директор, веројатно ќе немав "идеолошки тешкотии" да ги изложам Бојс или Кунелис во скопскиот МСУ, иако тој беше градска установа на една социјалистичка држава<sup>24</sup>.

Според Поли, и градските музеи во Италија биле под претерана субординација на градската политичка власт; а од државната бирократија се зависни националните музеи: во обата случаи, мошне ретко постоела можноста директорите и кустосите, на ефикасен начин, да применат далекусежни програми. А сè до шеесеттите години, современата уметност беше застапена само во изложбената активност на Националната галерија на модерната уметност во Рим и Градската галерија на модерната уметност во Торино: со нив и МСУ во Скопје соработуваше веќе во својот прв период на дејствување. Општо земено, СФРЈ беше една од европските земји со релативно најголем број музеи и галерии за модерна и современа уметност. Скопскиот МСУ од своето основање соработуваше со нив и со музејски и галериски установи од Европа и Америка. Но, како и во други сродни "европски" или "светски" прегледи, Поли не ја ни споменува ситуацијата во некогашна СФРЈ, па така за него не постои ниту МСУ во Скопје: без оглед дека италијанскиот придонес (со над триста подарени дела) за неговото оформување е впечатлив; дека тој приреди и неколку самостојни и групни изложби на италијански уметници; дека во 1978 година бил организатор на целата југословенска, а во 1993 година на македонската селекција за Биеналето на ликовната уметност во Венеција. МСУ и натаму е привлечен за

<sup>24</sup> Но, проблем, секако, ќе без средствата или незаинтересираноста на овие уметници да излагаат во тогашна СРМ. "Македонската политика" не ѝ наложуваше прецизна "стилска" ориентација на програмата на МСУ и кога тој приредуваше изложби на странска уметност: за разлика од повременото неповолно реагирање на повеќемина уметници и "критичари".



Фернан Леже, *Корен од круша*, 1933  
Fernand Léger, *Root of a Pear*

меѓународна соработка: тоа се потврдува со повеќе изложби на истакнати странски уметници одржани во последните децении на 20 век<sup>25</sup>.

Разгледувајќи ја физиономијата на музеите на современа уметност, Кристијан Бернар бара тие да го сочуваат "идентитетот на современата уметност": зашто музејот, по вокација, е инструмент на меморијата, место на меморијата, паметник на историската свест и на историската надеж; во судир е со "живата креација", зашто тој го институционализира сето она што го одбира. Треба да се спроведе драстична ревизија на организацијата на музеите на современата уметност: да се овозможат прикажување и "меморирање" на сè што е создадено во современата уметност, па и на она најбезначајното и материјално "ништожното". Но, и да биде простор за сите видови на проширените медиуми и на уметноста произведена со која и да е електронска направа (Christian Bernard, *Limites du memorisable, memoire des limites*, in: *Quelles Memoires pour l'Art Contemporain?*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 1997). А според Катрин Мије, директорите на музеи биле првите што го смислиле поимот современа уметност: "Уметноста стана современа говорејќи ни за нашиот секојдневен живот": односно како во правците од шеесеттите години, кои поврзувајќи се со авангардите од почетокот на 20 век се замислени како нивна (подоцнежна, дефинитивна) реализација (Catherine Millet, *L'art contemporain*, Dominos-Flammarion, Paris 1997).

Од друга страна, за Пол Арден современата уметност (која "извирала" од историјата) неумоливо е една уметност на меморијата, "принудена да се потсетува дека некоја работа настанала пред неа". Но, "меморијата е селективна, од минатото ја интересира она што од него ќе стане корисно за сегашноста... Далеку од тоа во актуелната уметност да се укине секаков однос со минатото, ова последното станува еден репер, една допирна точка. Една од првите задачи на современиот уметник е поврзана не со инвенцијата, туку со ставање во перспектива "...на извонредниот вариетет на естетските позиции карактеристични за современото доба на уметноста...", која била должник на три големи мнестички модели: долгата меморија (потсетувањето за сè и токму на најстарото; за почетоците, несвесното или егзистенцијалната енигма); потоа, кусата меморија (која денес доведува до обнова на рефлексивна позајмени на модерноста); конечно, отсуството на меморија (која ќе одбие секое впишување на естетичкиот знак во која и да е трајност, освен во непосредноста, и "ја привилегира живата меморија на сегашноста, најамнезичната од сите мемории, која не сака да се подложи на анкодирањето"). Затоа современата уметност, штом бидува согледана под аголот на меморијата, "се открива во исто време во и надвор од себе... (таа е) пред да биде некоја инвенција, меморија за самата себеси.

<sup>25</sup> Еден доказ за тоа е дека овој скопски музеј е одбран (1999-2000) од Fayetteville Museum of Art во градот Фејтвил (Северна Каролина, САД) за спроведување звезднички проект насочен кон зголемување на музејската посетеност преку програмите за едукација: еден потфат што ги користи и сите современи електронски комуникации за воспоставување интерактивни елементи меѓу двете установи и нивните средини.



Золтан Кемени, *Пресек на визија*, 1962  
Zoltan Kemeny, *Cut Across of Vision*

Меморија за еден симболичен ѓд во она што Гадамер можеше да го нарече 'длабочината на нештата', но исто така, пред тоа, во својата сопствена историја, во својата сопствена длабочина"<sup>26</sup>.

А со оглед дека авангардата, од своја страна, станала доминантна ликовна уметност, институционално легитимирана, пред сè, од музеите, Поли смета дека нема смисла да се зборува за неа како за провокација: поради тоа, теоријата се ограничувала на понеутралниот термин "современа уметност", кој го опфаќа сиот ареал на најактуелните истражувања. Уште поширока е теориската основа на "планетарната" изложба на Жан Ибер-Мартен "Маѓепсниците на земјата" (Париз, 1989): изложениот материјал настојуваше да не дискриминира кој и да е вид (школуван или не) современо обликување на кој и да е материјал и без оглед дали зад сите нив стоела свесна "уметничка интенција".

## 2. Основни одлики на МСУ-Скопје

Оттука, именувањето на скопскиот музеј како Музеј на современата уметност беше многувидно условено. Пред сè, тој настан во време во кое сè уште живееја речиси сите уметници застапени во него со свои дела. Помал дел од овие му припаѓаа на времето од пред 1963 година. Притоа, во денешната историја на уметноста често е прифатена една "оперативна" определба на времето до кое "траела" модерната: за некаков меѓник за тоа се зема или 1950 или 1960 година. Потоа би "течело" времето на современата уметност. Тоа би биле уметнички пројави во кои се надминуваа стратегиите и аспирациите на модерната и "историската авангарда": во тој естетски пресврт и негација на претходните заложби на уметноста на 20 век, се вклучуваа и уметници што порано ги беа граделе одликите на нејзините некогашни ("модерни") етапи. Така размислуваат веќе цитираните: Арден, Белтинг, Ан Коклен (*L'art contemporain, Paris 1993*), Катрин Мије (*L'art contemporain, Paris 1997*) итн. А според Е. Крисполти (*Enrico Crispolti, Come studiare l'arte contemporanea, Roma 1997*), уметноста наречена современа, во краен извод, е уметноста на 20 век: став што не ги прифаќа горенаведените етапни поделби на модерна и современа уметност. Крисполти го диференцира и значењето за историскиот пристап кон она што тој го нарекува "директни документи" (уметничките дела) од "индиректните документи" (секакви текстови врзани за авторот и неговото дело). Во својата книга, пишувана и со сознанието за таа на Ханс Белтинг: "Крајот на историјата на уметноста" (но италијанското издание од 1991; кај нас "Култура" во 1997 ја објави нејзината дополнета и проширена верзија од 1995), Крисполти не ја прифаќа резигнацијата на германскиот научник, според кого историјата на современата уметност, всушност, веќе нема "свој" предмет. Мирко Шуваковиќ ("Појмовник модерне и постмодерне уметности", Београд-Нови Сад 1999) смета дека терминот "современа" е покомотен за музеите што ја опфаќаат (како и МСУ во Белград)

<sup>26</sup> Paul Ardenne, *L'art contemporain comme "differentiel" de memoires*, in: *Quelles memoires pour l'art contemporain?*, Actes du XXX Congres de l'AICA, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 1997.



Вифредо Лам, *Без наслов*, 1967  
Wifredo Lam, *Untitled*

панорамично сета уметност на сегашноста (споменува и други музеи со такво име, сè до Лос Анџелес).

МСУ-Скопје со своите концептски поставки и со сета своја активност, а вработените во него и во сите видови на своите проширени дејствувања: како историчари на уметноста и критичари, беа сообразени со овие најнови научни пристапи кон современата уметност и методологијата на нејзиното проучување, не имплицирајќи со тоа дека и резултатите на нашите ангажмани биле секогаш на посакуваната висина. Значи, "современоста" на аспирациите на МСУ-Скопје беше решавачкиот аргумент за таквото негово именување. Зашто, веќе во тоа време, предводничката ликовна мисла во тогашна Југославија и Македонија, застапена во Иницијативниот одбор за основање на Музејот, а потоа и во Советот на Музејот преку низа истакнати ликовни творци и интелектуалци, логично и природно ги асимилираше современите форми на дејствување во ликовната уметност, применети каде и да е во светот.

Во Одлуката за основање на Музејот е определено дека: "Со цел да се овозможи постојано квалитетно дејствување за изградување на општата висока визуелна и ликовна култура, како дел од духовното богатство на современиот човек, а преку доследно афирмирање на вредности остварени во делата на современата југословенска и светска ликовна и применета уметност, се основа Музејот на современа уметност како самостојна установа". Потоа се набројани задачите на установата: целосно да ги обработува комплексниот материјал што ќе го собира и сета неопходна документација за тоа; на разни начини да ја стимулира истражувачката дејност во доменот на своето дејствување; систематски да ги прикажува своите збирки, со постојаната поставка и со други изложби; да ги прикажува актуелните движења во сите области што ги следи; да приредува студиски, тематски и ретроспективни изложби; да развива дејности во други блиски уметнички области и форми на едукативна работа; да соработува со сите установи, организации и личности интересни за неговото дејствување; да му посвети одделно внимание на ликовниот живот во Македонија; да ја усовршува сета, вклучително и кадровската структура на Музејот; постојано да ја информира сета јавност за својата работа.

Сепак: замислувајќи ги контурите на еден можен музеј на современата уметност, сите ние поврзани со Музејот се најдовме лице в лице со тие различни определби на современоста; со прашањето - која е смислата на нејзиното музеолошко обработување и на меморијата што за неа се произведува. Бевме напаѓани и за грандоманија на потфатот, со тврдење дека во Македонија треба да се поддржува и претставува само македонската уметност итн. Но, од самиот почеток, Музејот беше свесен за исклучителната одговорност спрема факторите што го овозможува неговото настанување и ги надминува сите "локални" ограничувања. Принципиелно и етички се усогласуваше со формите и нивото на меѓународната солидарност искажана спрема Скопје, која беше независна од кој и да е политички, идеолошки или национален меѓник. Таа солидарност се одвиваше среде Студената војна и поделбата на светот на два спротивставени моќни воени и идеолошки блока; во време на виетнамската воена драма; кога во 1968 година СФРЈ

беше под заканата советската агресија врз ЧССР да се прелее и во неа; при внатрешни политички и национални турбуленции, кои непосредно и неповолно се изразија и во културата и уметноста. Во свеста на дарителите, позицијата на СФРЈ беше земја што не припаѓа (барем формално) на светските глобални поделби, а е и еден од лидерите на движењето на неврзаните земји. Голем број политички и филозофски "лево" ориентирани интелектуалци (и повеќето уметници) претполагаа дека во СФРЈ се развива такво социјалистичко општество што ќе овозможи демократски односи во сите области на животот, а одделно слободно изразување во духовната сфера. Знаеја дека во оваа земја се развива и уметност што е дел од светските ликовни движења.

Поради благородноста на замислата за создавање на Скопскиот музеј и поради овие општи моменти, подароците за него често беа штедри и примерени на неговата физиономија. А дека ниту една нејзина карактеристика не можеше да ја деформира или ограничува неговата дејност, се покажа со целокупната досегашна активност на Музејот. Тој е вистински урнек како една "балканска" установа, надвивајќи ги, колку што беше можно, објективните ограничувања на времето (неспокојно и несигурно) и на средината во која дејствува (која ја поддржуваше, но во која вирееја и обиди да се сопне нејзината активност), може ангажирано да се вгради во светската мрежа на музеи на современата уметност<sup>27</sup>.

### 3. Организација на Музејот

Развојот на внатрешната организација на Музејот беше зависен од условите во кои се одвиваше сето негово дејствување.

Во првиот Совет на Музејот (1964) беа именувани и повеќемина членови на Иницијативниот одбор од другите делови на СФРЈ. Беше одбран и почесен одбор на установата во состав: Кемал Сејфула, претседател, а членови беа: Питер Б'рд (Peter Bird), сер Џон Ротенштајн (Ser John Rothenstein), Енрико Паулучи (Enrico Paulucci), Крсто Хегедушиќ и Никола Мартиноски.

Се разбира дека веднаш на почетокот требаше да се обезбеди основното административно, финансиско и техничко работење на Музејот: тоа се развиваше постепено и никогаш не го достигна она ниво

<sup>27</sup> Веќе во неговите почетоци, за дејствувањето на МСУ беа објавени многубројни написи, некои со целосна поддршка и добронамерна оценка: С. Ангелова, Парче Париз среде Скопје, "Вечер", 12. 02. 1965; Олга Спиркоска, Не само експонирање на подароците. Средба со авторите на делата изложени од Музејот на современата уметност, "Нова Македонија", 28. 07. 1965 (искажувања на странски гости: М. Пенелопе, Д. Бовен, К. Смит, Г. Велен за изложбата на подароците); Claude Riviere, Une internationale de l'art a Skopje, "Combat", Paris, 1965 (опис на ситуацијата по земотресот; за постојаноста на традицијата; за тоа дека нема шовинизам во акцијата за МСУ-Скопје; висока оцена за дотогашните подароци); Guy Weellen, A Skopje de nouveau ressuscite, "Les Lettres francaises", Paris, 19. 08. 1965 (дека во 1965 година е приредена впечатлива изложба на подароци, собрани благодарение на мојата активност; за урбанистичката преобразба на Скопје и за првонаградениот проект на Јапонецот Кензо Танге итн); Kenneth Coats-Smith, Museum of Contemporary Art in Skopje, "Arts Review", London, 30. 10. 1965 (прикажана е изложбата на подароците, подвлекува дека идејата за Музејот во Скопје е над секакви сталешки и дипломатски комбинации) итн. Но, се појавија и текстови што негативно и со деструктивни цели се искажуваа за Музејот: на пример, оној на сликарот Душко Шојлев, исполнет со препотентни предвидувања за "фијаското" на неговите напори (Душко Шојлев, Музејот на современата уметност, "Културен живот", Скопје, 7, 1965).

што го посакувавме. Соработувавме речиси со целиот свет; финансирањето содржеше новини поради разни извори на средства и поради разновидноста на нивната примена (од тие за тековното работење, до инвестициите за градба на Музејот); мораше да се решаваат правни, транспортни и царински проблеми поврзани со внесот на вредности од специјален вид, какви што се уметничките дела.

Службите, битни и за музејските дејствија, исто така, ги обликувавме со почетокот на нашата работа. Од прифаќањето на подароците се разви одделот за колекции и депоа. Веќе во времето кога делата беа сместени во неколку привремено изнајмени простории, почна нивната музеолошка обработка, според меѓународните норми и одредбите на македонското законодавство за оваа материја. Без оглед што ние самите не бевме секогаш задоволни со резултатите од методите и техниките што ги применувавме во неа, оваа дејност на Музејот беше на истото ниво со она на сродните установи во СФРЈ и странство. Нашите експонати не обврзуваа на проучување и постојано следење на тековната уметност во целиот свет, на активноста на голем број автори од многу странски земји, што наметнуваше и употреба на повеќе јазици во работата на Музејот. Од граѓата на колекцијата беа составувани разновидни изложби; таа послужи за поставување на неколку варијанти на постојаната поставка, за повеќе ретроспективи и тематски изложби; беше претставувана со низа публикации, беа отпечатени и неколку билтени во кои, покрај сите други активности, се прикажуваше и колекцијата: сето тоа се и пригодни прирачници за запознавање со елементи од уметноста и музеологијата на 20 век.

Изложбената дејност, која започна уште со работата на Иницијативниот одбор, беше мошне интензивна и разновидна: таа непосредно ги пренесуваше заложбите на Музејот и неа одделно ја претставувам во оваа книга. Работата на одделот за изложбена дејност беше сложена и одговорна. Му дававме неопходен приоритет на прикажувањето на подароците, суштински се ангажиравме најмногу за современата македонска уметност, настојувавме соодветно да го застапиме ликовното творештво во СФРЈ и во странство. Беше исклучително тешко сето тоа да се постигне тогаш, а тешко е и денес. Изложбите беа проследени со каталози, чија физиономија постојано се усовршуваше, а особено при прикажувањето на македонската уметност. Тие содржеа текстови што се погрижливо ја претставуваа, потоа опсежни податоци за авторите, делата, библиографска граѓа, извесен број репродукции итн. Особена грижа им се посвети на публикациите за првите ретроспективи итн.

Како основа за сета друга активност го сметавме одделот за документација и информација, кој ја вклучуваше и библиотеката. Него почнавме да го формираме според искуствата собрани во земјата и странство и со можностите: кадровски, финансиски и технички, со кои тогаш располагавме. И оваа дејност имаше меѓународен карактер, без оглед што и тука предност им се даваше на дејностите поврзани со современата македонска уметност. Таа наметнуваше голем опфат на материјали за проучување, значајни средства за следење. Библиотеката поврзана со овој оддел растеше со подароци, размена и систематско





"Споменикот го подига Борис Петковски 1970" ( Дарко Марковиќ - "Остен")  
 "Boris Petkovski erects the monument 1970" (Darko Marković in "Osten")



купување разновидни публикации (но мошне ограничено, поради малите средства за тоа). Проширената активност на Музејот беше рамноправен дел од сета негова дејност: неа прво ја развиваа другите оддели, а потоа одделот за педагошки и други дејности. Преку него се внесоа содржини што го збогатија работењето на установата со нови вредности, пред сè, со предавања за ликовната и применетата уметност, за дизајнот, фотографијата итн.; со приредби од други уметнички области.

#### 4. Професионалниот кадар во Музејот

Обезбедувањето соодветен персонал за сите негови дејности беше исклучително важна задача за мене, за Советот на Музејот и за градските и републичките органи задолжени за работите во уметноста и културата.

Веднаш по основањето на Музејот, ангажирав еден хонорарен сметководител, а како домаќин го вработив покојниот столар Младен Матеев. Со нив регуларно се извршуваа првите финансиски обврски на установата, за што средства обезбедуваше Градското собрание на Скопје; да се прифаќаат, сместуваат и чуваат добиените дела. Потоа беа вработени и неколку други лица во администрацијата.

Но, најнеопходно беше во Музејот да се ангажираат стручни лица, историчари на уметноста или уметници. Ова беше мошне тешко да се постигне, со оглед дека самостојните студии по историја на уметноста на Филозофскиот факултет беа запрени одамна пред основањето на МСУ. На Факултетот во рамките на наставата по историја и за француски и англиски јазик, историја на уметноста можеше да се изучува како втор главен предмет. Затоа во прво време низа професионални задачи: на пример, аранжирање изложби, обликување на каталозите и други публикации, исполнија сликарите Д. Кондовски и Д. Аврамовски -Гуте и скулпторот П. Хаџи Бошков. Сепак, веќе во првата половина од 1964 година, за кустоси во Музејот беа ангажирани двајца историчари на уметноста, кои беа дипломирале на Филозофскиот факултет во Белград: прво колешката Љубица Дамјановска, а потоа и колегатата Александар Гурчинов. Како некогашни одлични студенти на Филозофскиот факултет во Белград, за нив вработувањето во МСУ беше прва "служба" во струката.

Колешката Дамјановска поседуваше исклучителни претпоставки за музејската работа, во сите нејзини аспекти. Се заложи, пред сè, за постојано следење и обработка на колекцијата, која растеше без престан. Овој нејзин ангажман како шеф на одделот за збирките и депоата продолжи и по вселувањето во новата зграда на МСУ, сè до нејзиното пензионирање. Дамјановска воедно се вклучи и во изложбената дејност на МСУ, а во весници и списанија почна да објавува прикази и за странски изложби и за ликовната уметност во Македонија. Потоа Дамјановска напиша предговори во каталози на разновидни изложби, чиј автор-комесар често беше таа; есеи и студии за македонската уметност, одделно за графиката, таписеријата и керамиката, а и монографски студии за творештвото на Д. Коцо, В. Коџоман, Љ. Белогаски итн. Овие трудови на Дамјановска се сериозен придонес во историографијата на



Богдан Мусовиќ, Соња Абациева, Љубица Дамјановска  
Bogdan Musović, Sonja Abadžieva, Ljubica Damjanovska



Борис Петковски, Димче Коцо,  
Слободанка Парлиќ-Баришиќ  
Boris Petkovski, Dimče Koco,  
Slobodanka Parlić Barišić



македонската уметност на 20 век.

Колегата Ѓурчинов пред вработувањето во МСУ веќе беше објавил текстови за ликовната уметност, со смисла за однегувано кажување за оваа материја. Покрај ангажманот во изложбената дејност, тој решаваше и други музејски задачи; а во време на мојата повеќемесечна специјализација во Париз (1964/65), ме заменуваше и во директорските обврски. Меѓутоа, Ѓурчинов не продолжи да пишува за ликовната уметност; а во 1965 година го напушти Музејот. Меѓу важните рани задачи реализирани со обата овие музеалци, беа преносот на подароците од Париз и организацијата на општата изложба на сите дела добиени до тоа време, во салите на тогашното Собрание на СРМ (1965).

По 1965 година, во МСУ беа постепено вработувани и други кустоси. Прва меѓу нив беше колешката Соња Абациева Димитрова, дипломиран филолог (француски јазик) со историја на уметноста. Пред да стане (1966) кустос во МСУ, Абациева ја подготви првата библиографија на современата македонска уметност. Потоа таа, како историчар на уметноста и критичар, започна да ги следи македонската и светската уметност во Музејот, но и надвор од него: објави голем број прикази и критики во низа весници и списанија во Македонија и надвор од неа; напиша и повеќе воведи во каталози на разновидни изложби, самостојни, групни и ретроспективни. За свое стручно усовршување, колешката Абациева одлично го искористи и повеќемесечниот студиски престој во Париз: тој ѝ беше овозможен со стипендија на Француската влада за која јас ѝ дадов препорака. Тука таа (како и јас претходно) работеше во Националниот музеј на модерната уметност. Колешката Абациева Димитрова се оформи во историчар на уметноста што ја следеше проблематиката на сета современа уметност. Веќе во осмата деценија таа напиша и некои есеи за одделни појави во македонската уметност, кои беа за првпат обработени во таква форма. Раководејќи ја изложбената дејност, Абациева учествуваше во подготовките и реализациите на првите ретроспективи во МСУ. По моето заминување од Музејот, таа беше избрана за директор и на тоа место остана подолго време, а ја продолжи и својата работа како историчар на уметноста и критичар: објави монографии за Б. Лазески, С. Куновски, В. Ѓорѓиевски, Д. Пандилов, Ј. Грабул, П. Хаџи Бошков, П. Мазев, С. Шемов; стана уредник на списанието на МСУ "Големото стакло" итн.

Слободанка Парлиќ-Баришиќ (по студиите на англиски јазик и со втор главен предмет историја на уметноста) се вработи во МСУ во 1968 година. Во неа Музејот доби мошне совесен и педантен работник, задолжен за одделението за документација, на кое му полагавме големо внимание. Колешката Парлиќ-Баришиќ успеа да го развие како основа на сета стручна дејност на Музејот, во која таа постепено се вклучи во целост; таа почна да објавува и текстови за уметноста, при што подоцна напиша монографска студија за творештвото на сликарот и сценограф Томо Владимирски. За нејзино натамошно усовршување, престојуваше краткотрајно во Лондон, а јас ѝ отстапив стипендија за усовршување во Стедејлик музејот за модерна уметност во Амстердам. По Абациева Димитрова, колешката Парлиќ-Баришиќ стана директор на МСУ-Скопје, а оваа функција и таа ја извршуваше совесно и компетентно.



Драгољуб Богоевиќ / *Dragoljub Bogoević*

Викторија Васев Димеска /  
*Viktorija Vasev Dimeska*



Богдан Мусовиќ /  
*Bogdan Musović*



Со таа се сеќавам на нашиот (одамна покоен) ликовен соработник Стојан Петровиќ-Раф. По дипломирањето на Училиштето за применета уметност, тој го заврши и вајарскиот отсек на Педагошката академија во Скопје. Колегата Стојан беше многувидно ангажиран во Музејот: од дизајнирање каталози и други печатени материјали, аранжирање изложби, до фотографирање, опремување на делата и помали реставраторско-конзерваторски работи врз нив. За таа цел, некое време се усовршуваше во соодветната работилница на Народниот музеј во Белград, под раководство на познатиот специјалист-реставратор Миле Медик.

Колегата Драгољуб Богоевиќ (дипломиран историчар на уметноста на Филозофскиот факултет во Скопје) се вработи (1972) во МСУ по повеќегодишно ангажирање во Музејот на град Скопје: тука прво беше кустос, а потоа и директор на оваа институција. Во МСУ Богоевиќ раководеше со секторот за образовни и други дејности, кој тој систематски го развиваше: со неговата ангажираност беа организирани разновидни предавања, концерти, повеќе дидактички изложби, некои и надвор од музејот. Колегата Богоевиќ ги помагаше и активностите на другите оддели. За својата работа тој го доби звањето музејски советник.

Колешката Викторија Васева-Димеска, дипломиран историчар на уметноста (на белградскиот Филозофски факултет), се вработи во Музејот по неговото отворање. Исклучително прилежна, со фин усет за ликовниот статус на даденото дело; предиспонирана за систематска музеолошка работа, колешката Викторија се разви во одличен музејски работник. Воедно, таа почна да пишува и критики во Скопје, Белград и Љубљана; предговори за изложби итн.; беше драгоцен соработник при некои ретроспективи: таа целосно ми помагаше при реализацијата на таа на Н. Мартиноски. Потоа Васева-Димеска беше комесар на низа изложби што Музејот ги приреди во Скопје, во некогашна СФРЈ и во странство, за кои напиша и соодветни предговори. Сето тоа се слеа како знаење во нејзината монографија за Лазар Личеноски: таа е објавена заедно со ретроспективата на уметникот во 1998 година, која во МСУ во Скопје ја подготви Васева-Димеска. Непосредно по тоа, таа беше именувана за в. д. директор на Уметничката галерија во Скопје.

Богдан Мусовиќ се вработи во Музејот уште како студент по историја на уметноста на белградскиот Филозофски факултет, каде што потоа и дипломираше. Тој беше вклучен во разновидни дејности на установата, главно како помош во организирањето изложби. Мусовиќ потоа почна да пишува критики, а се пројави и како вајар, вклучен и во некои изложби на Музејот.

При крајот на мојата работа во Музејот, во него беше ангажирана и Соња Панчевска, која тогаш беше студент по историја на уметноста на Филозофскиот факултет во Белград.

Се грижев членовите на стручниот персонал постојано да се усовршуваат во земјата и во странство, им давав препораки при конкурирање за стипендии, им овозможував работни и други олеснувања. Во соработка со Републичкиот секретаријат за култура, а потоа со Републичката комисија за културни врски со странство, ние вработените во Музејот повеќепати ги придружувавме изложбите што

ги приредувавме во странство; редовно го посетувавме Биеналето во Венеција и некои големи приредби во странство. Сите кустоси беа бирани во стручни тела на други установи и манифестации. На мој предлог некои кустоси станаа членови на АИКА, а нејзината југословенска (1983-1986), потоа (од 1992 натаму) и Македонска секција, чии седишта беа во Музејот, имаа во раководствата негови кустоси-критичари.

Настојувал и сопственото професионално усовршување да го усогласам со работата во Музејот. Откако дипломирав историја на уметноста на Филозофскиот факултет во Скопје (1956), прво во седмичникот "Вечерен репортер" објавив мали есеи за Пол Гоген, Ван Гог и Пол Сезан; а од пролетта на 1957 година, почнав да пишувам и ликовни критики за "Вечерен репортер", "Хоризонт" (тука објавив и есеј за В. Кандински), "Современост", "Културен живот", "Млад борец", "Нова Македонија" итн.<sup>28</sup> Во Работничкиот универзитет во Скопје (1958-1961), организирав курсеви за ликовни техники, а јас држев предавања од историја на уметноста. На студиски престои и патувања ги запознав музеите во Италија, Брисел и Париз. Учествував во организирањето на првата изложба на современата македонска ликовна и применета уметност во Дижон (1962). Работејќи во Собранието на град Скопје, едно време бев задолжен и со Секретаријатот за култура и бев секретар на Комисијата за односи со збратимени градови. По земјотресот од 26 јули 1963 година, имав разни задолженија, а едно време раководев со Дирекцијата за информации. Меѓутоа, претседателот Благој Попов и потпретседателот Драгољуб Ставрев, кои целосно ги поддржуваа иницијативата за создавање на МСУ во Скопје и моите непосредни ангажмани во неа, го прифатија предлогот на Иницијативниот одбор да бидам прв директор на установата: откако со одлука на Собранието на Скопје МСУ-Скопје беше основан на 12 февруари 1964, јас бев именуван на оваа должност во април истата таа година. Како музејски работник, критичар и историчар на уметноста, ја истражував македонската ликовна уметност на 20 век како специфична варијанта на општите движења на модерната и современата уметност во Европа и во светот. Тие сознанија ги продлабочив како стипендист на Француската влада (ноември 1964-јули 1965). Тогаш ги проучував современата уметност и музеологијата, во соработка со истакнати француски историчари и теоретичари на уметноста<sup>29</sup>. Остварив и други студиски престои во Париз (1972),

<sup>28</sup> Притоа, сакав да вникнам во уметничкиот статус на даденото дело, особено кога пишував за самостојни (В. Поповиќ-Цицо, Н. Мартиноски и др.) и групни изложби на македонските уметници; потоа мали есеи за некои наши млади творци; за одликите на нашата нова ликовна уметност; за македонската графика (1962); за Биеналето на графика во Љубљана; за изложби дојдени од други краишта на СФРЈ и од странство: за модерната американска (1961) и грчка уметност (1963) итн.

<sup>29</sup> Пред сè, со Жан Касу, директор (conservateur en chef) на Националниот музеј на модерната уметност, со неговите помошници - Бернар Доривал, еден од најпознатите француски историчари на уметноста, и Бесе, задолжен за реализацијата на проектот (изработен од Ле Корбизје) за Музејот на 20 век. Во Париз ги следев предавањата за модерната уметност и докторантските курсеви на Институтот за историја на уметноста и археологија, на професорите Андре Шастел (Andre Chastel) и Рене Жилиан (Rene Jullian); на Рене Ир (Rene Huyghe) - за психологијата на уметноста на College de France; на Пјер Франкастел (Pierre Francastel) - за социологијата на уметноста на Практичната школа за високи студии; на Жулиус Стажински - за романтизмот и модерната уметност, на Сорбона; Видов многу изложби во Париз, Дижон, Гренобл, Авр; контактирав со големи уметници (пред сè, дарители на Скопскиот музеј), критичари итн.



Отворање на изложбата  
Современа македонска ликовна и  
применета уметност, Дижон, 1962  
Opening of the exhibition called *Contemporary  
Macedonian Visual and Applied Art*, Dijon, 1962



Современа македонска ликовна и применета уметност, Дижон, 1962  
*Contemporary Macedonian Visual and Applied Art*, Dijon, 1962



Едуард Пињон, *Битка*, 1963  
Edouard Pignon, *Battle*

Венеција, Варшава, Западна Германија (1968). Во 1969 година, на Филозофскиот факултет во Белград ми беше примена за докторска дисертација темата "Никола Мартиноски", која ја одбранив во 1975 година. Почнувајќи од 1971 година, заедно со д-р П. Миљковиќ-Пепек и А. Николовски, работев на долгогодишниот научен проект: "Сликарството во Македонија од доаѓањето на Словените до денес", за кој јас го проучував сликарството на 20 век. Во тие години, учествував и на неколку научни собири во Македонија и во други места на СФРЈ и во странство. Со работата и колекциите на многу музеи и со современата американска уметност, се запознав при мојот студиски престој во САД во 1976 година. Од 1966 година сум член на АИКА.

Сето тоа ми овозможи што посоодветно да ја остварам својата задача во Музејот на современата уметност. А неколкумина кустоси, вработени и по моето заминување од него, се некогашни мои студенти и асистенти на Институтот за историја на уметноста со археологија, а двајца станаа и в. д. директори. Некои од нив претходно подготвија дипломски работи со мене; соработуваа на мои научни проекти: за современото македонско сликарство и за монументалната уметност во Македонија во 20 век, со што се обучуваа во методологијата и техниките на научноистражувачката работа; на некои им давав препораки при конкурирање за разни стипендии; други се запишаа на постдипломски студии или пријавија докторски тези за современа уметност, при што ме одбираа мене за ментор итн.

И сиот останат персонал во Музејот, кој постепено беше вработуван во него: во администрацијата, сметководството, дрводелската работилница, за одржување на електричната и друга инсталација, во котларницата, во одржувањето на хигиената и транспортот на делата, беа лица совесни и исполнителни во својата работа. Така, веќе спомнатиот прв постојано вработен службеник по мене, дрводелецот Младен Матеев, беше вистински технички "сезнајко": тој, а потоа и неговите "наследници", придонесоа макотрпните секојдневни проблеми на еден музеј, прво во создавање и изградба, а потоа во првата фаза од неговото дејствување во новата зграда, полесно да се надминуваат.



дејност во целиот свет: докажано со колекцијата, со изложбите, со текстовите што Музејот ги објавуваше при поставување наши или странски изложби; со првата постојана поставка на МСУ; б) согледување на македонските движења како дел од движењата на ликовната уметност во светот; в) настојување да се профилира методологија што ќе овозможи согледување на карактеристичните видови на конституирање на македонската уметност во 20 век, одделно во специфичниот нејзин регионален контекст.

### Б. ОФОРМУВАЊЕ НА КОЛЕКЦИЈАТА НА МУЗЕЈОТ

Секако дека примарна грижа на Музејот беше оформувањето на музејската колекција, соодветно на неговата физиономија. Притоа, како и секој друг, и Скопскиот музеј се сообрази со условите во кои настана и со можностите во кои се одвиваше неговата понатамошна работа.

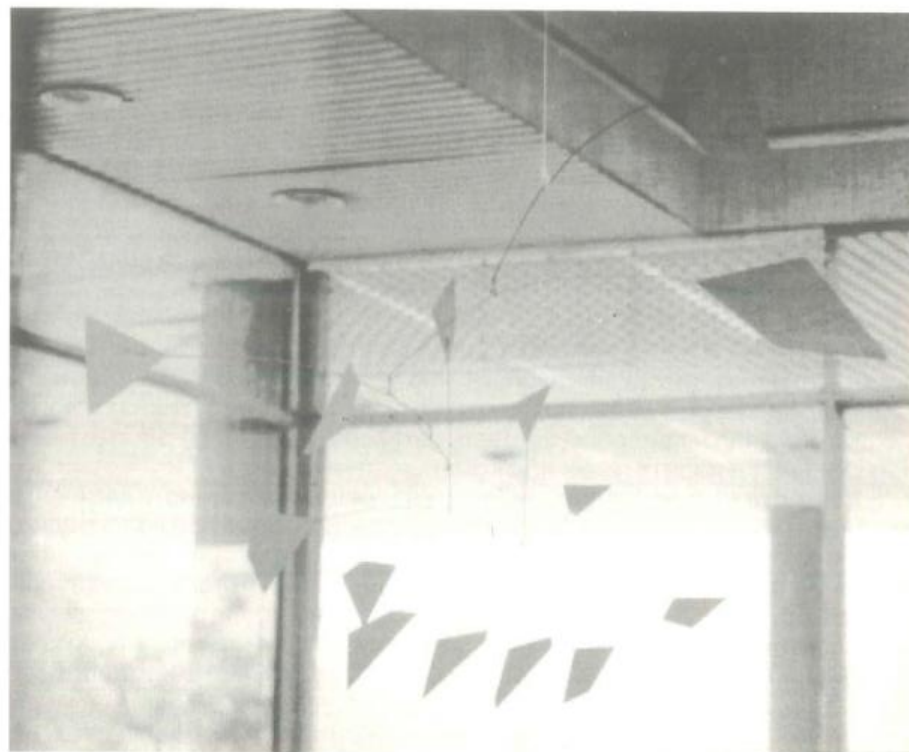
#### 1. Собирање ликовни дела

Оттука, потпрени врз пројавените поддршки од земјата и странство, Иницијативниот одбор, а потоа Музејот на современата уметност, се заложиле тие да бидат следени и поттикнувани, за во Скопје да се оформи што повпечатлива меѓународна колекција на ликовни дела.

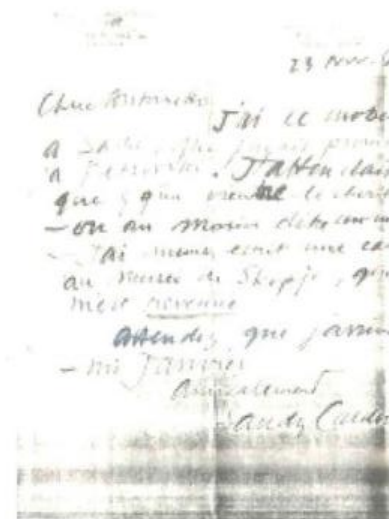
За таа цел, пред сè, испраќавме писма на огромен број уметници: во нив подвлекувавме дека се одбрани поради нивниот творечки углед на национален и меѓународен план, остварен со личниот придонес во ликовната уметност на дваесеттиот век<sup>30</sup>. Во писмата одделно беа истакнати моментите што ја поттикнале идејата за основање Музеј на современата уметност во Скопје: дека тој е главен град на земја со богато културно минато и активен сегашен уметнички живот, но дека со катастрофалниот земјотрес најмногу се погодени културните споменици и уметнички дела. Оттука и желбата да се создаде музеј на современата уметност, како споменик на големата солидарност на уметниците од целиот свет; но и како активен чинител во сите нови ликовни стремежи и како музеј што е издигнат над сите поделби: естетски, политички, верски и расни.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Притоа, користевме некој специфичен момент од кариерата на даден уметник, за со тоа да му се покаже дека и во Скопје се следи неговото творештво и дека тоа е повод да му се обратиме како кон евентуален дарител. Така, во писмата испраќавме честитки за некоја награда што некој уметник ја добил; на друг - за учеството на разни големи национални или меѓународни изложби; а особено настојувавме да го истакнеме нашето сознание за местото на кој и да е автор во историјата на уметноста на дваесеттиот век.

<sup>31</sup> Ова беше неопходно да се нагласи, зашто акцијата за МСУ се одвиваше во време на големите светски поделби и конфронтации, предизвикани од Студената војна меѓу тогашните два светски воени и идеолошки блока. Тие не се одвиваа само во сферите на шпионажата, политичката, идеолошката и естетската конфронтација, туку и преку многу "жешки" воени судири. А тоа дека Македонија е дел од СФРЈ, еден од лидерите на движењето на неврзаните; дека во неа, и покрај сите спротивни обиди, слободно се развиваат современи ликовни правци, несомнено, придонесе да се надминат сите резерви на некој уметник за тоа дали да учествува во акцијата за создавање на еден музеј на современа уметност во социјалистичка земја.



Александер Калдер, Црвен полигон, 1961  
Alexander Calder, Red Polygon



Не е можно да се прецизира ефектот на Резолуцијата на АИАП со конкретен број подарени дела: но ние неа постојано ја истакнувавме во нашите писма до одделни национални здруженија на ликовни уметници или лично до кој и да е автор<sup>32</sup>. А откако на Скопје му беа подарени дела од некои најголеми уметници на 20 век, ние тоа одделно го подвлекувавме, како поттик - во акцијата за подарување да се вклучат поголем број видни уметници и со свои карактеристични дела. Одговорите напати изостанаа, а другпат беа неочекувано штедри; најчесто добивавме дела одбрани лично од уметникот, а кога некој автор беше под договор со некоја галерија, одлуката дали ќе му подари нешто на МСУ ја донесуваше само со нејзина согласност. Начините на кои уметниците не известуваа дека ќе возвратат со подарок на нашите писма, благородно ја искажуваа нивната солидарност. Некои се заблагодаруваа што сме ги поканиле; ветуваа дека ќе поттикнат и други автори да дадат придонес за оваа меѓународна акција, зашто таа е ослободена од каритативни или комерцијални аспекти<sup>33</sup>.

Растежот на нашата колекција беше постојано следен од критиката во Македонија и во странство. Тоа, посредно или непосредно, ја поттикнуваше акцијата за подарување, која добиваше и специјални форми. А за скопскиот музејски потфат, ние се допишувавме со галерии и музеи во земјата и во странство, со професионални организации за ликовна уметност итн.: пледиравме да ги поттикнат уметниците поврзани со нив за и тие да учествуваат во акцијата за подарување на скопскиот МСУ. Од сродните установи очекувавме и евентуални донации на дела и меѓусебна размена на публикации: особено што се однесуваат на уметници што се наши дарители. И овие напори вродија со подароци и со придонеси за библиотеката на МСУ со голем број разновидни каталози, книги итн.

Сите овие писма содржеа голема морална обврска: дека за сите дела што ќе дојдат во Музејот ќе биде подигната специјална зграда; дека добиеното ќе се чува, проучува, излага итн. Очекував, но не можев да бидам сосема сигурен во тоа, дека сè што ветувавме еден ден и ќе се оствари. Требаше да се обезбедат локација и проект за идното седиште на Музејот и средства за неговата изградба: во еден град што мораше да решава тешки животни проблеми на своето население поради последиците од земјотресот. Затоа собирањето на делата за МСУ беше неопходно од нашата привремена и трајна грижа за подароците. Така, за сето време до влегувањето во својата нова зграда, Музејот вложи

<sup>32</sup> При мојот престој во Париз во 1965 година, бев поканет од претседателот на АИАП, сликарот Марко Челебоновиќ, да го посетам нејзиното седиште и да зборувам за Музејот. Јас тогаш се заблагодарив на укажаната поддршка, ги прикажав дотогашните наши скопски напори; ја најавив првата голема изложба на подароци во Скопје во јули истата таа година. За сето тоа беше објавен текст во Билтенот на АИАП (Un Musée d'art contemporain à Skopje, Bulletin de l'AIAP, No. 54, Paris 1965).

<sup>33</sup> Меѓу другите, такво писмо со благодарност дека не сме го заборавиле; дека е среќен да му подари едно дело на Музејот на современата уметност, ни упати вајарот Золтан Кемени, непосредно по добиениот Гран при за скулптура на Биеналето во Венеција во 1964 година. Кога идната година Кемени почина, јас напишав текст за неговото творештво. Францускиот сликар Виктор Вазарели, исто така, ни напиша дека со задоволство ќе ни подари една своја слика итн.

огромни напори кој и да е подарок да дојде до нас неоштетен<sup>34</sup>.

За некои подароци транспортните трошоци ги плаќаа самите дарители.<sup>35</sup> Другпат, пратките, на своја сметка, ги испраќаа некои административни инстанци или професионална организација во нивните земји: особено колективните донации собирани од здруженијата на италијанските, полските, унгарските, чехословачките, јапонските, бразилските итн. уметници. Подарокот од колекцијата на Националната галерија од Прага, добиен (1971) со специјална одлука на Владата на ЧССР, исто така, беше подготвен и испратен во Скопје на сметка на дарителот. За оваа донација, најголема заслуга имаше директорот на прашката Национална галерија, д-р Јижи Коталик, еден од познатите европски сподвижници на дејностите поврзани со современата уметност: историчар на уметноста и ликовен критичар, потпретседател на АИКА<sup>36</sup>.

Сепак, најголемиот дел од трошоците за амбалажата и транспортот на подароците ги обезбеди Македонија. Таков беше случајот и во 1965 година со транспортот на големата и вредна колекција подароци од Франција, собрана во текот на мојата специјализација во Париз<sup>37</sup>.

Делата дојдени во Скопје во првиот постземјотресен период едно време беа сместувани во Работничкиот дом-Универзитет (денешниот

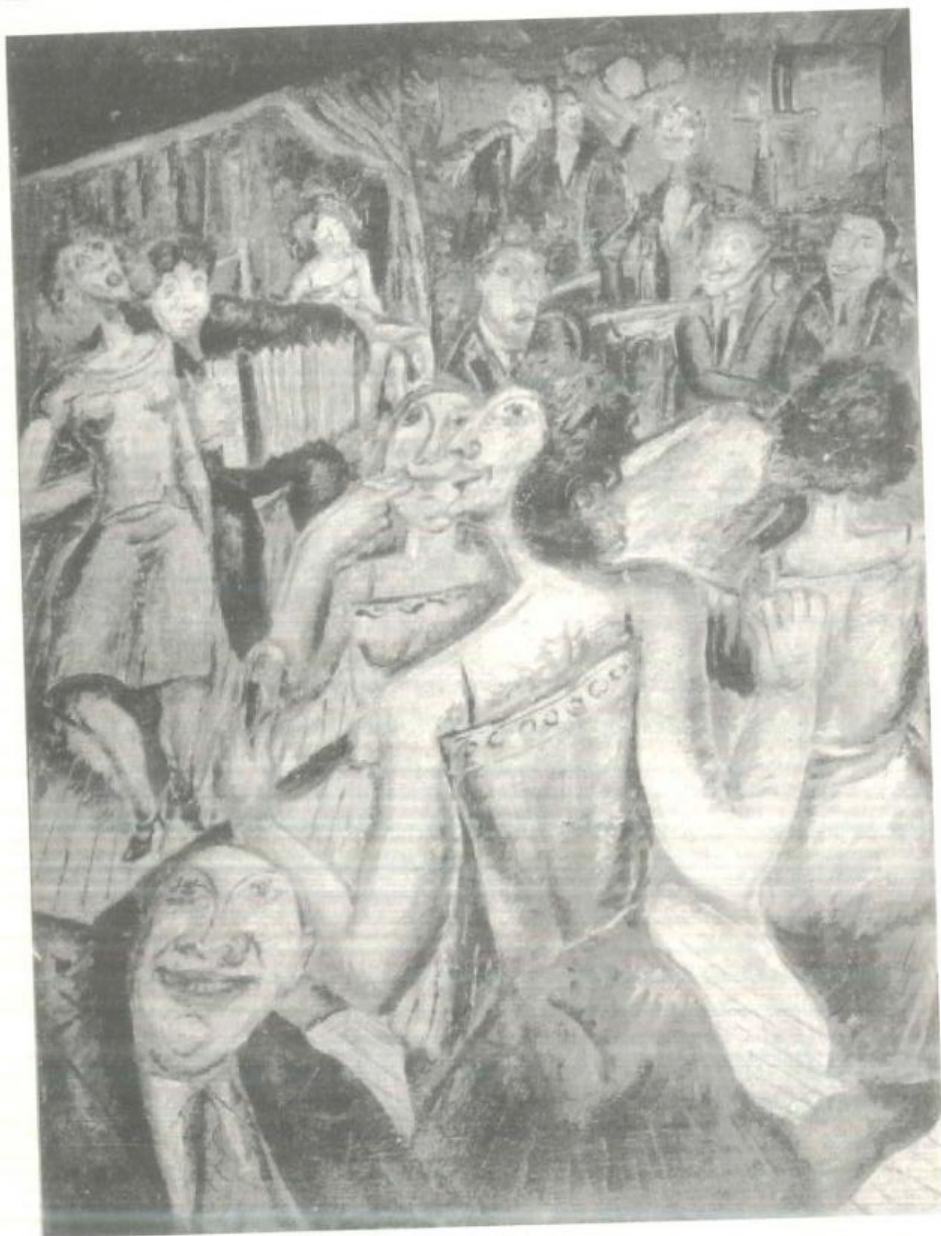
<sup>34</sup> Некогашно време по земјотресот, некои од подароците пристигнуваа заедно со друг вид помош за Скопје: тоа нас не ослободуваше од низа вообичаени административни и царински процедури и од посебни транспортни трошоци. Притоа, се случи во една пратка за Скопскиот универзитет да се најде и една дрвена скулптура на познатиот француски вајар Франсоа Стали. Оваа рибовидна форма (делото и се вика "Риба") остана во Ректоратот на Универзитетот, сè дури не се расчисти "мистеријата" што е тој "трупец" и кому му е наменет. Јас прво дознав дека Стали ни подарил дело што заминало кон Скопје со пратка на Црвениот крст; а потоа, по долги истражувања, открив дека се наоѓа во Ректоратот! Голема беше мојата радост кога, дефинитивно, го најдов и го прибрав делото на Стали.

<sup>35</sup> Прочуениот американски уметник, Александер Калдер, во писмото дојдено од далечниот Конектикат (1964), кое беше одговор на моето, ме извести дека сака лично да донесе, со авион, една своја скулптура за подарок на Скопје! Неа потоа (во 1965) јас ја одбрав во неговото ателје во француското село Саше, а Калдер тогаш ни подари и гваш, со дедикација (на француски) "На Скопје, срдечно, Калдер". Неговите дела потоа беа испратени од Париз со сите други подароци. (Видете: Борис Петковски, Средба со Александер Калдер и неговото творештво, "Нова Македонија", 15. 08. 1965).

<sup>36</sup> Со Коталик се запознав во 1968 година при заедничкиот студиски престој во СР Германија, како гости на Internationales. Тогаш се договоривме за соработка меѓу нашите установи, која започна во 1969 година, исто така, со студискиот престој на двајца кустоси на Коталиковата Галерија во Скопје и со мојот престој во Прага и Братислава. Согледувајќи дека веќе добиените подароци на чешките уметници никако не ја изразуваат улогата на модерната чешка уметност во рамките на европската уметност на 20 век, Коталик состави подарок за Скопје од збирка дела на неколку нејзини втемелувачи.

<sup>37</sup> За тоа како се добиени овие подароци во Франција, видете на друго место во оваа книга. За нивниот пренос ја ангажирав најпознатата француска транспортна куќа "Данзас". Ваквите транспорти беа мошне скапи, како и добивањето средства за нив: кое често одеше и преку некои од меѓународните фондови за помош на Скопје, тоа беше мој перманентен кошмар! Притоа, тогашната СФРЈ ја олесни сета царинска процедура и за овој вид помош на Скопје. За жал, некои подароци, сепак, никогаш не пристигнаа во Скопје, па така и на американската уметничка Невелсон, која својот подарок му го вети лично на македонскиот вајар П. Хаџи Бошков, кога тој беше (1965/66) во САД. Причина, како и во овој случај, беа одделни амбасади на СФРЈ: некои одбиваа да преземат подарок од уметниците во земјата каде што дејствуваа; други не одговораа на понудите на дарителите или не секогаш го известуваа Музејот за тоа. Имаше и други примери, така, благодарение на покојниот Боро Миљовски, некогашен генерален конзул на СФРЈ во Бразил, беше реализирана голема донација од таа земја. Но, и бавното обезбедување (некој пат и безуспешно) на средства за транспорт не лиши од одредени подароци.





Никола Мартиноски, *Во кафеана 2*, 1932  
Nikola Martinoski, *In the Pub 2*

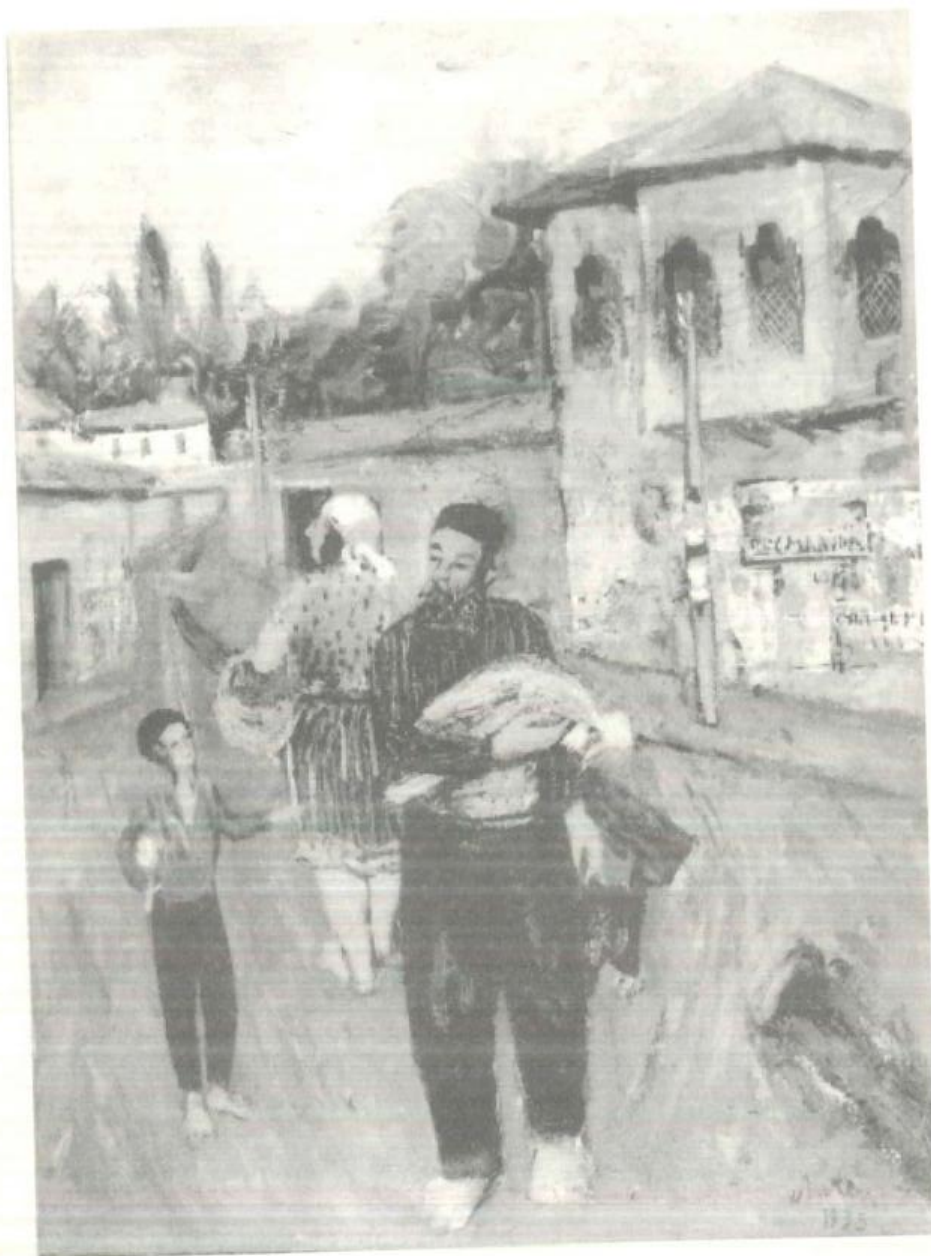
Центар за култура и информации), што беше од исклучителна помош за нас. Потоа МСУ изнајмуваше станови во центарот на Скопје, каде што подароците останаа сè до нивното префрлање во неговата нова зграда.

## 2. Откупи

Иако колекцијата настануваше главно со подароци, Музејот и преку нив настојуваше да ја спроведува својата темелна насоченост. Така, инсистираше да добие дела од истакнати странски уметници и од уметници од некогашна СФРЈ, со кои ќе бидат, колку што е тоа можно, застапени ликовните струења на 20 век, пројавени во целиот свет. Но, Музејот знаеше дека за посоодветно остварување на оваа цел се неопходни огромни суми, кои никој во тогашна СФРЈ не можеше да ги обезбеди. Затоа размислувавме за можноста од одделни странски музеи, и опирајќи се врз некои документи на ИКОМ, кои ја промовираа идејата за меѓусебно помагање на музеите во светот, да побараме дела од нивните колекции за подолготрајно излагање во Скопје. Оваа идеја се оствари само делумно, со колекцијата подароци од Националната галерија во Прага и со привремените позајмици од неколку југословенски установи за првата постојана поставка на Музејот во 1970 година. Настојувавме во колекцијата систематски да се вклучуваат творби на уметници од земјата. Така, Музејот откупи повеќе творби на П. Лубарда, како дополнување на неговиот штедар подарок, со што во Скопје се создаде една од најобемните збирки на неговото творештво; потоа и дела на други уметници, а сите оние (вклучително и македонските) што имаа самостојни изложби во Музејот оставаа по едно свое дело за неговата колекција. Одделна грижа ѝ посветувавме на македонската уметност. Бевме добиле подароци и од македонски творци: општо земено, тие беа помалку штедри спрема Музејот, отколку одделни странски автори. Се пристапи и кон систематско откупување на творби од македонски уметници, при што во тој прв период најмногу творби беа откупени од Петлевски, Мартиноски, Личеноски, Пандилов итн.; но и од авторите на сите други генерации, па и од најмладите. Музејот настојуваше за својата колекција да добие и од оние дела на македонските уметници што беа откупувани од републичката или градската комисија, именувани за таа цел, во кои членувавме и ние, вработените во оваа установа. За откупи на творби од македонски уметници се решивме (со писмо и непосредни контакти) да ја поттикнеме и финансиската поддршка на стопански организации во Скопје: таа беше неуспешна, барем во периодот до 1976 година, иако ние за возврат (според странските искуства) понудивме некои бенефиции за евентуалните дарители и соодветно одбележување на нивниот придонес<sup>38</sup>.

Во колекцијата на МСУ, заклучно со месец септември 1970 година, се наоѓаа вкупно 2050 дела на 1020 уметници од 40 земји. Тој број до ноември 1976 година се наголеми за уште околу 500 експонати.

<sup>38</sup> Б. Петковски, Акција на Музејот на современата уметност. Стопански организации-мецени, "Вечер", 30. 05. 1970.



Лазар Личеноски, *Човек кој продава петел*, 1935  
Lazar Ličenoski, *Man Selling a Cock*

## V. ИЗЛОЖБЕНА ДЕЈНОСТ НА МУЗЕЈОТ

Сакавме и изложбите да ги овозможат нашите согледувања за природата на современата уметност и за нејзиниот однос спрема целосниот контекст во кој се развива; да ја прикажат смислата на стремежите кога се обликуваат амбиентите на човековото приватно и јавно постоење да не се пренебрегне "естетската димензија" (Маркузе), а како творечки "сојуз" на ликовната уметност и архитектурата; да ја претстават физиономијата на современиот уметнички ангажман (односот на уметноста и политиката, уметничкиот пристап кон историските пресврти). Сето тоа, македонската историја на уметноста и критика го согледуваа не само како "надворешни парадигми": туку како предизвици произлезени од околноста во кои се живееше и се твореше во Македонија во изминатото столетие. Поради тоа, со крајна одговорност се однесувавме спрема одликите на уметноста создавана во средината во која дејствуваше Музејот.

### 1. Белези на ликовната уметност во Македонија до 1976

Условите за живот во оваа малечка, економски неразвиена земја, изложена на секаков вид надворешна агресија, долго време беа исклучително неповолни за секаков вид творечка дејност. Во Македонија, сè до 1945 година, беше особено атакуван нејзиниот национален и духовен идентитет: нејзиното исклучително културно и уметничко наследство беше уништувано со војни, природни катаклизми, поради човечка небрежност и алчност.

Поради тоа, македонската историја на уметноста настојуваше темелно да ги согледа белезите на овој понов дел од македонската ликовна уметност. Во него се изведе "приклучокот" на нашата средина кон модерните пластични текови. Некои модалитети на тој сложен процес, секако, се совпаѓаа со тие во соседните балкански културни средини: особено во оние што кога и да е владеле со Македонија; или во кои првите македонски ликовни уметници се беа школувале. А неколкумина од нив, пред 1941 година се усвојуваа во Париз (Личеноски, Мартиноски, Пандилов) и Прага (Владимирски) и ги изградуваа сопствените ликовни дискурси со разновидно проникнување меѓу некоја од нив усвоена модерна стилска програма и со ликовното наследство на роднокрајскиот ареал. Всушност, сите тие беа сообразени со Париската школа. Нејзиното огромно значење за развојот на модерната уметност; придонесот на врвни странски уметници за да се конституираат одликите на оваа уметничка интернационала, се претставени со големата изложба отворена во 2000 година во Музејот на модерната уметност во Париз. Во делот на нејзината поставка означен како "Традиција и модернизам", внимателно се претставени националните варијанти во Париската школа, со делата на Кислинг (Полјак), Паскен (Бугарин), Модилјани (Италијанец), Сутин (Литванец) итн.: организаторот можел тоа да го аргументира и со делата на Мартиноски... А опсесијата со византискиот ликовен идиом се пројави во сите балкански и во некои европски средини: во творештвото на



Димитар Аврамовски Пандилов, *Покрај вода*, 1925  
Dimitar Avramovski Pandilov, *By the Water*

Густав Климт и Анри Матис; во најрадикалните цели на руската ликовна авангарда, за која православната икона и рускиот фолклор имаа пресудно значење: спиритуалната основа и обликувањето на овие артефакти беа сложена преобразба (иако не и целосен "заборав") на класичната естетска норма. Меѓу двете светски војни, и во "малите" европски земји, како Белгија или нордиските држави; а и во оние каде што се создаваа модерните ликовни дискурси: Париз, Германија, Италија, Англија, се пројавија разновидни тенденции кон таканареченото "враќање кон редот" (Б. Доривал). Го искажуваат тоа и творбите на Пикасо од неговиот "неокласичен" период (втемелени врз медитерански "класицизантни" поттици), кои влијаеја врз некои дела на Лазар Личеноски од крајот на третата деценија<sup>39</sup>. Додека, пак, со експресионистичкиот дискурс на Никола Мартиноски од пред 1941 година, хранет и од Пикасовиот кубизам, во македонската уметност навлегоа социјални, политички, верски, еротски итн. провокации, карактеристични за германскиот "историски" експресионизам. При сето тоа, Мартиноски, Личеноски, Димитар Пандилов Аврамовски (во неговиот милослив импресионизам врзан за рурални амбиенти, пред сè), Вангел Коџоман итн., воспоставија разновиден творечки дијалог со човечкиот и физички контекст во кој живееја и твореа.

Македонските уметници во Втората светска војна го продолжија своето поранешно творештво, а некои се вклучија и во општоевропската уметност на отпорот против фашизмот. Така, и во мачните историски околности во кои се живееше во Македонија пред 1945 година: под ропства и окупации, модерната естетска мисла, сепак, се искажа во низа ликовни (и архитектонски) творби.

Во првиот повоен период, со тешки лични творечки порази, македонските уметници прво се обидоа да ја "совладаат" естетската диктатура на социјалистичкиот реализам. Но, тоа се случуваше не само во таканаречените социјалистички туку и во другите европски земји (Франција, Италија, Англија) каде што дејствуваа силни комунистички партии. А и нивната критика и теориска мисла, значењето на традицијата го означуваа како поттик за модерни ликовни правци, сè до апстракцијата.

Во шестата деценија, сето тоа се пројави и во македонската уметност. Надминувањето на стегите на социјалистичкиот реализам беше проследено со постепено но многувидно преземање стилски модели на модерната и современата уметност: а сите овие процеси принципиелно ја подготвија и појавата на скопскиот МСУ. Анализирајќи ја шестата деценија, Протиќ смета дека "авангардата треба да се поддржува во мигот на откритието, на прекинот на една мода" ("Нојева барка"). Тој согледува и влијание на еден општ и на еден национален

<sup>39</sup> Внатрешната логика на тој процес на проткајување ликовни дискурси на мошне оддалечени историски епохи: "византискиот" и "модерниот", византологот Талбот Рајс (во 1935) ја согледува во фактот дека и двата се темелат врз апстрактен ликовен принцип. За пројавите на модерната уметност во Македонија пред 1941 година, одделно видете во: Борис Петковски, *Никола Мартиноски*, 1982, 1997; Соња Абациева Димитрова, *Творештвото на Димитар Аврамовски Пандилов* 1984; Викторија Васева Димеска, *Лазар Личеноски*, 1998 итн.



Ордан Петлевски, *Праоблици*, 1961  
Ordan Petlevski, *Primary Forms*

феномен: "општиот е во онтологијата на самата слика... националниот е во тогашните социолошки околности: во расположението и неразвиеноста на културниот живот". Притоа, често се врши суптилна интеграција на старото и новото, се образува квалитативно сосема нов уметнички тоталитет: "едно општество, една средина, една класа, се изложени... на радијацијата на целокупната уметност, а не на радијацијата само на современата уметност". Учествувајќи во духовната проблематика на денешниот човек, и уметноста на минатите цивилизации добива нова современа димензија<sup>40</sup>.

Македонската уметност се создаваше во политички и социјални услови коишто, општо земено, беа карактеристични за целата СФРЈ, но имаа и свои специфичности<sup>41</sup>. Согледувањето на овие моменти овозможи македонската уметност на 20 век да се толкува како дел од севкупните европски ликовни движења: во нив авангардните стремежи се одвиваа напоредно со други што, исто така, изразуваа некои општи тенденции на епохата и не само во Европа. Таков споредбен и неедностранчив теориски пристап кон македонската уметност на ова столетие овозможуваше и нејзино посоодветно музеолошко претставување. Според Џило Дорфлес и Џулио Карло Арган (милитантни ликовни критичари и теоретичари), уметноста на 20 век е сложен феномен. Колку и да е производ на своето време и во жесток судир со она што му претходи, воедно е и "должник" на одделни минати етапи од историјата на уметноста, креативно и критички "совладани"<sup>42</sup>. Веќе

<sup>40</sup> Според Протик (нав. дело, 458), во самата слика постојат различни можности за континуитет и дисконтинуитет; а "националното" не е постојана туку променлива вредност. Она што вчера беше национално денес не е. Она што денес е ново, утре ќе биде национално. Напаѓањето на новите побуди од платформата на "културниот" национализам мора, логично, да се заврши со борба против секаков напредок - со "обичен" конзерватизам. Матис ја осознал опивната орнаменталност на романските народни ткаенини; Бранкуши е поттикнат од "митското поднебје" на романската селска архитектура, што "потврдува дека традицијата што не ја подразбира современата рецепција - не е ниту точно разбрана традиција, ниту жива традиција; и дека авангардата што традицијата ја заборава - не е плодна, ниту антрополошки заснована". Со модерната чувствителност и интелектуалност треба да се оживеат големите традиции на минатото; и другата, митската, која народот ја создал во петвековната османлиска окупација, на забравот и прекилот на историската свест. Тоа го тврдат и А. Хаузер и Енрико Крисполти; во Србија, за односот на новата и старата уметност, за логиката на поместувањето од старото кон новото и на новото кон старото, пишуваше д-р Лазар Трифунковиќ; а јас укажав (Националното и традицијата во современата македонска уметност, во: *Отривања*, Скопје 1977; студијата е претходно објавена во *Разгледи*, 1971) дека традицијата има смисла и вредност во процесот на настанувањето на современата македонска уметност, само доколку, критички освоена, учествува во создавањето на една нова ликовна поетика, сообразена со своето време.

<sup>41</sup> Така, Протик (во "Нојева барка") смета дека со Титовиот говор (кон крајот на 1962 г.) против апстрактната уметност била завршена деценијата на извесна надеж, кога и самиот "апарат" се трудел културната политика да ја спроведува во договор со интелигенцијата, понекогаш и да биде нејзин сервис. Тоа го покажал и обидот за социјализација на сликата во Србија, со вклучување на ликовната уметност во инвестициската изградба: како сродна идеја за синтеза на уметностите и архитектурата, тој се изрази и во Македонија од шестата деценија наваму. Следувала пресметка со одредени авангардни уметници; прекин на самоуправниите илузии, со далекусежна структурна промена. Според мене, Протик им придава преголемо значење на овие настојувања на Тито: тие (во ликовната уметност), сепак, во голема мера, беа неуспешни. Така, одредени функционери (особено во Македонија) и натаму ја поддржуваа современата уметност - и официјално и со лични откупи.

<sup>42</sup> Дорфлес (во: *Il divenire delle arti*, 1962) смета дека не е можна некоја уметност произлезена од ништо, ослободена од која и да е традиција, изведувана од индивидуи лишени од секое историско и техничко знаење; укажува на денешното значење и смисла на митот, на орнаментот, на византиската и ориенталната уметност (Gillo Dorfles, *Nuovi miti, nuovi riti*, 1965; *Ibid.*, *Elogio della disarmonia*, 1986).

од седмата деценија, јас го согледував односот на македонската уметност во 20 век спрема медитеранскиот физички и духовен ареал, како феномен што се пројавува во сите медитерански земји: тие проучувања подоцна ги обопштив во две свои студии (*Медитеранот и ние*, Филозофски факултет, Скопје 1992 и *Медитеранскиот контекст на македонското сликарство и таписерија*, МАНУ, Скопје, 1998). Ова прашање во италијанската уметност на 20 век го разгледува Акиле Бонито Олива: "Можно е да се идентификува медитеранска и космополитска линија што тече низ италијанската уметност од историските авангардни движења до нивните подоцнежни дупликации, од футуризмот до трансаванградата и таа е способна да ја претстави модерноста без да им се приклонува на северноевропските и американските модели" (Achille Bonito Oliva, *Minimalia*, in: *Minimalia-an Italian Vision in 20<sup>th</sup> Century Art*, Electa, Milano, 1999).

## 2. Следење и прикажување на современата уметност

Сите овие сознанија беа спроведувани во тековната дејност на МСУ: во неа се алтернираа изложби на истакнати македонски автори од сите генерации; на подарени дела; на поединечни и групни прикази на творби од други средини во СФРЈ и од странство. Конечно, стручниот колегиум го прифати и мојот предлог во првата постојана поставка на МСУ одбраното македонско творештво да биде изложено не изделено туку проткаено со селектирани дела од целиот фонд на донациите.

Кога го пишував (1970) предговорот за првата постојана поставка на МСУ, ја користев и книгата на Енрико Крисполти за постенформелната уметност (Enrico Crispolti, *Ricerche dopo l'Informale*, 1968). Во подоцнежната своја книга (*Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, Roma 1997), Крисполти ја разработува и методолошката матрица со која може да се проучува современата уметност. Во еволутивниот континуитет на уметничкиот јазик, плодно се конфронтираат европските перспекции врз сегашното и понатамошното разбирање на минатото. Поради специфичноста на пројавите на современата уметност, неопходно е обликувањето на нејзината историја да се сојузи со непосредното критичарско опсервирање на нејзините веќе "случени" манифестации или на оние што се во тек. Крисполти смета дека интеррелациониот континуитет на искуствата "постои меѓу случувањата што го сочинуваат историскиот обем и оние што ја сочинуваат тековната актуелност на современата уметност"<sup>43</sup>.

Арган, кој сестрано ја третира модерната/современата уметност (*Salvezza e caduta nell'arte moderna*, 1964; *L'arte moderna 1770/1970*, 1970), ми "предложи" соодветен теориски пристап кон колекцијата на МСУ и кон проучувањето на повоеното македонско ликовно творештво.

<sup>43</sup> Сродни методолошки модели беа разработени и во југословенската теорија на уметноста. Така, Миодраг Б. Протиќ (во: *Облик и време "Нолит"*, Београд 1978) пледира на неопходноста на историјата на уметноста, теоријата и критиката во пристапот кон делата на современата уметност. Јас ќе додадам дека антрополошката енергија, која е творечки вградена во уметничките дела, поседува специфична смисла: поради неа, без оглед кога се настанати, многувидните својства што тие ги поседуваат можат да бидат, приципиелно или потенцијално, дејствени и во сегашноста.

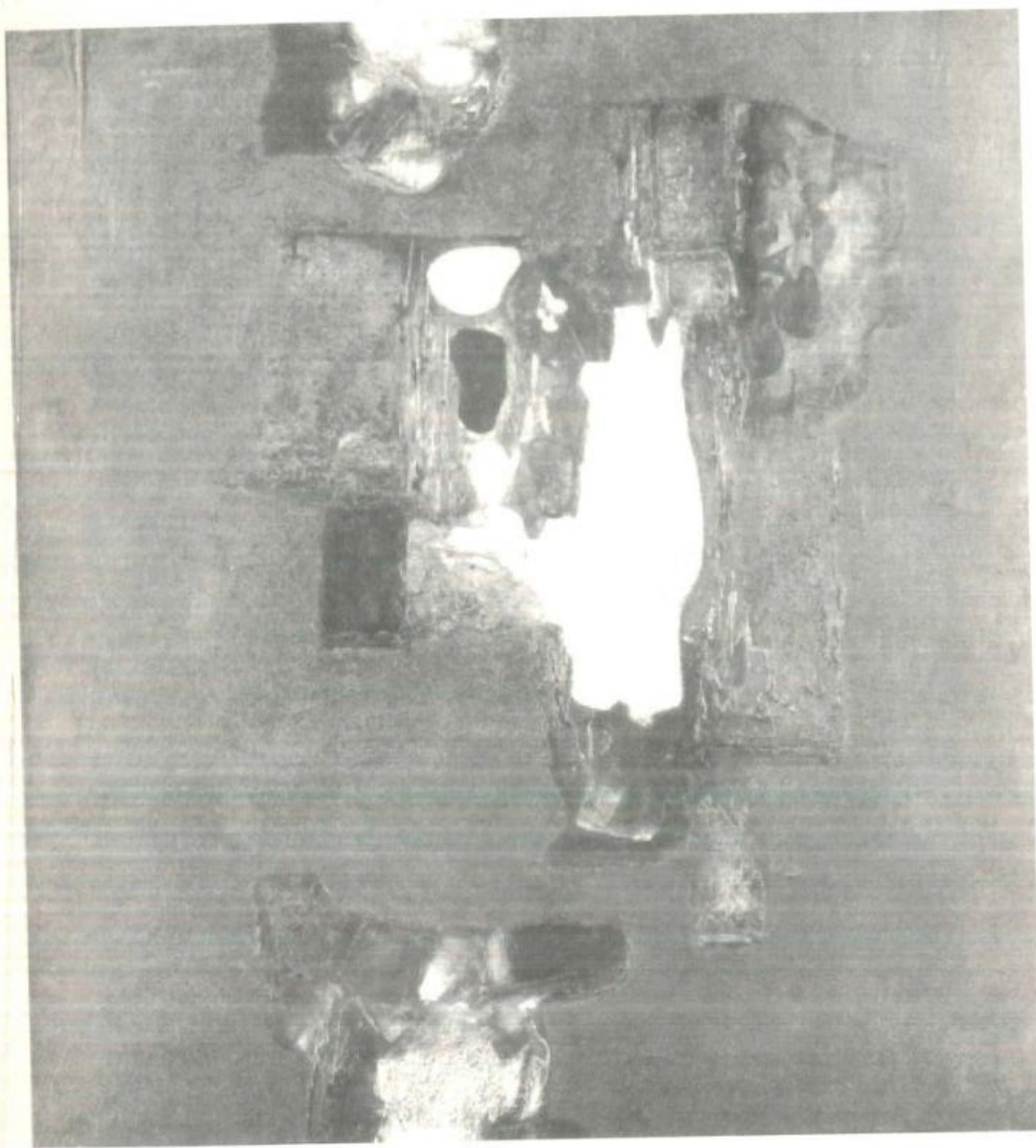
Оттука, нашиот пристап кон тековните задачи на МСУ никако не следеше само прагматични музеолошки цели. Во целиот повоен период, македонската естетска и теориска мисла за уметноста се стреми да ги открие уметничките остварувања што се стремат современата епоха да се "совлада" со уметнички средства, соодветни на нејзината сложена и противречна природа. Таквите согледувања ги вградив и во составот на неколку први групни изложби на македонски уметници во странство (во Италија, 1965; во Германија, 1966) и на првите тематски изложби во МСУ (на македонскиот цртеж; на актуелните тенденции во македонската уметност, 1967)<sup>44</sup>.

Изложбите на современата македонска уметност во Музејот се раководеа од проучувањата на нејзиниот претходен развој и од критичките согледувања на нејзиниот актуелен тек; на следењето на уметноста на 20 век во некогашна Југославија и во светот: тоа беше неопходно и поради составот на колекцијата на МСУ. Во неа, делата на македонската уметност беа само еден дел од нејзиниот меѓународен состав: поради тоа, МСУ се определи преку неговата изложбена дејност да се прикажуваат и македонското ликовно творештво и ликовното творештво во светот.

Особено внимание им беше укажано на модалитетите на апстрактното ликовно искажување во Македонија: појавени пред основањето на МСУ, во периодот што следувааше потоа, тие се развиваа мошне интензивно и во различни насоки<sup>45</sup>. Така, прво доминираа некои варијанти на енформелот и на сликарството со материја, како поетичка определба на неколку македонски уметници (Мазев, Петлевски, Калчевски, Аврамовски итн.). Ги обединуваше заедничко чувство дека со тој тип ликовно искажување остваруваат своевидна лична "катарза" од надворешните стилски "налози", постепено надминувани со општите уметнички текови во Македонија започнати во шестата деценија. Тој нов ликовен дискурс ги ослободуваше од директно "прочитливо" "раскажување" на која и да е тема зададена "однадвор": од државни, политички или идеолошки инстанци. Тревогите - антрополошки, егзистенцијални; личната психолошка состојба на авторот од кој и да е вид, во енформелскиот ликовен дискурс можеа да се насетат само во една, повеќе или помалку, транслациска форма. Единствено низ таква

<sup>44</sup> Тогаш ја објавив студијата "Некои основни белези на македонското ликовно творештво со тематика од НОВ и Револуцијата" ("Разгледи", јануари 1967), со пледојаје македонскиот уметник да се ангажира, пред сè, за нови естетски револуционери ликовни форми. А во есејот "Современа македонска уметност" ("Културен живот", 1967) ги обопштив претходните сознанија за новата македонска уметност: поткрепени со аргументи согледани во странската творечка и теориска дејност, настојуваа од нив да се согледа сложената македонска уметничка ликовна еманципација.

<sup>45</sup> Апстрактната уметност ја "совладувавме" со книгите на Нело Поненте (*Peinture moderne-tendances contemporaines*, Skira 1960), Жан Касу (*Jean Cassou, Panorama des Arts Plastiques Contemporains*, Gallimard, Paris 1960); Мишел Рагон (*Michel Ragon, Naissance d'un art nouveau*, Paris 1963); Ален Жифроа *За една револуција на гледањето* (1965) итн. Додека книгите на М. Б. Протиќ, А. Челебановиќ (*Савремено југословенско сликарство*, 1965), П. Трифунковиќ итн.; потоа каталозите на студиските изложби во МСУ во Белград, со прегледи на уметноста на тлото на поранешна Југославија во 20 век, ги користевме критички: прифаќавме одделни нивни стојалишта, но согледувавме дека во нив, кога воопшто беше опфатена, македонската уметност секогаш е мошне згорнично и несоодветно прикажана.



Ристо Калчевски, *Слика 45*, 1964  
Risto Kalčevski, *Painting 45*

"џунгла" од приватни опсесии можеше (евентуално) да се повлече кој и да е однос спрема општото, колективното "надворешно": па така и спрема историјата, револуцијата, политиката, етичките и социјалните тревоги на времето итн.<sup>46</sup> Од своја страна, Димитар Кондовски - сложените поттици од средновековното сликарство и неговата симболика; од ориенталните и фолклорните декоративни системи - но од рафинираното сликарство на Г. Климент (подложено на сродни опсесии), ги обликуваше во грижливо составени "апстрактни икони".

Впрочем, овие трагања постепено стануваа материја којашто во сите нови стилски стремежи, зародени во тогашниот ликовен живот на СФРЈ, доживуваше и ново уметничко толкување, судрено и со тогашниот социјален и политички контекст<sup>47</sup>.

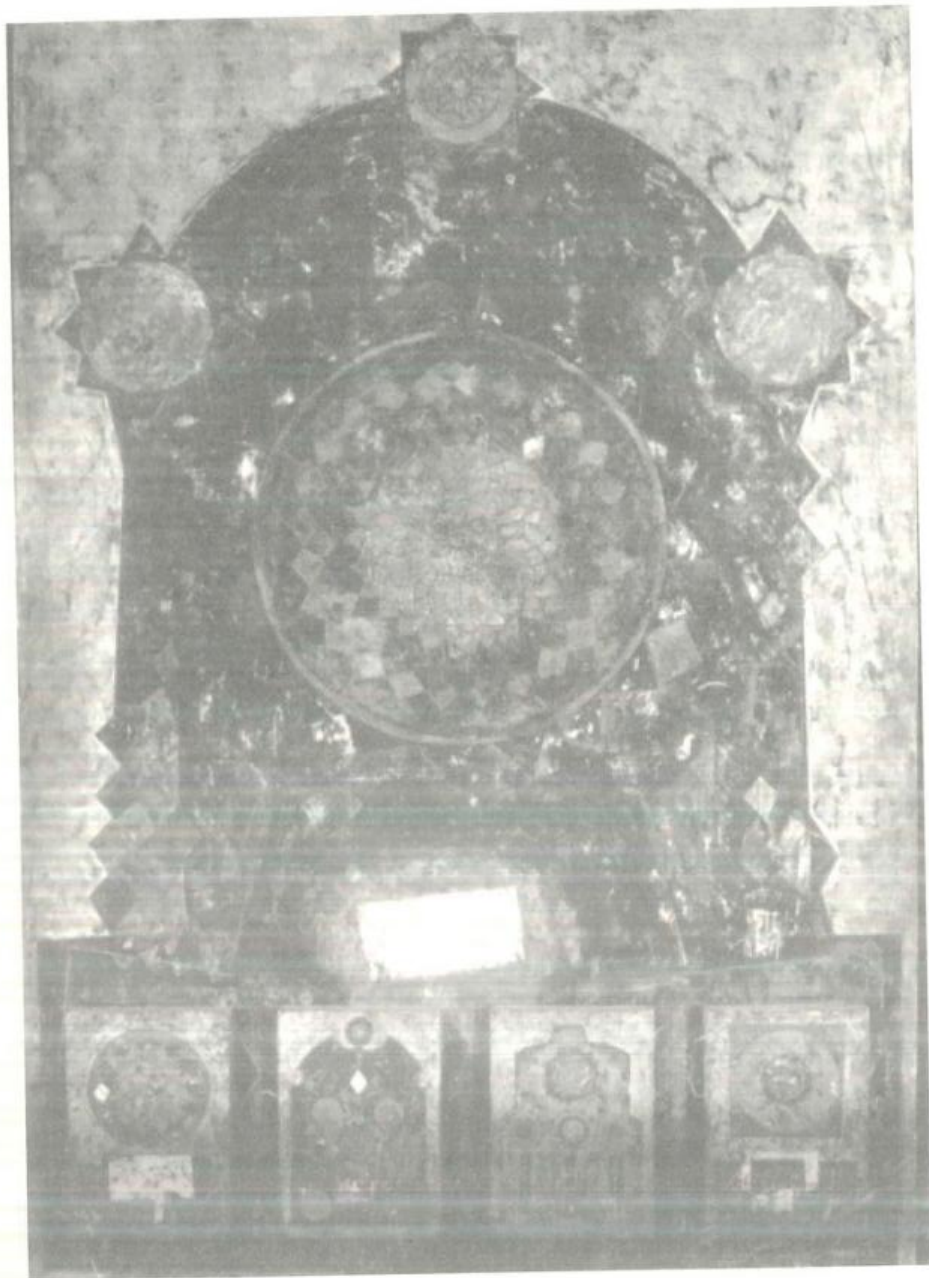
Почнувајќи од с е д м а т а д е ц е н и ј а, македонската уметност понагласено се стремеше да биде не само претпазлив следбеник туку и активен учесник во севкупната ликовна ситуација, кој "творечки го достигнал светот" (Протиќ, 1969). Од крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години, во македонската уметност се пројавија нови видови на апстрактната уметност. Некои од нив, сродени со поетиката на европската и другата аналитичка, "студена" и геометриска апстракција, следеа две битни насоки на македонската пластична мисла: првата, со современ визуелен усет и култура, сакаше да ја освои духовната енергија на медитеранското уметничко наследство; втората, пак, со свеста за овој културен контекст, се усогласи со новите цивилизациски мени што ја опфаќаа и Македонија: а одделно со скопскиот урбан живот по земјотресот од 1963 година (Перчинков, Луловски, Анастасов).

Траеше и творештвото родствено со надреализмот и метафизичкото сликарство (Куновски, Ташковски)<sup>48</sup>. Едновремено, во Македонија се појави новата фигурација: одлика на нејзиниот ликовен

<sup>46</sup> Во 1966 година, изложба на свои апстрактни слики (КИЦ-Скопје) приреди сликарот Родољуб Анастасов, кои беа создадени во одбивни физички услови, а јас со задоволство прифатив да ги претставам. Сликите ги толкував како кажување за авторовиот личен духовен статус. Поради своето исказување за "естетските" ставови на Јосип Броз Тито за апстрактната уметност, Анастасов, пред тоа, беше поминал низ тешко животни премрежје: оттука, некои македонски политичари ми "дошепнаа" дека јас, како директор на МСУ, не сум требало да пишувам за неговото творештво. Подоцна, со мој воведен текст, Анастасов имаше изложба на слики и во новата зграда на Музејот.

<sup>47</sup> Според Протиќ ("Нојева барка"), шеесеттите биле обележани со спротивности, со почетокот на "културниот песимизам", со враќањето на партијата на културната сцена, со промената на културниот систем. Претходно (1961), во Белград, сепак, се одржала Првата конференција на неврзаните, за да се спречи поделбата на глобусот на источен и западен блок. А со тоа пораснал и културниот углед на СФРЈ. Меѓутоа, културата неретко откривала сè поизразити знаци на внатрешна криза, со поопштествувањето на единката. Поради сличната свест и расположение, во 1968 година избил бунтот на студентите во Париз и речиси едновремено во Белград. Тоа предизвикало промена на југословенскиот систем: културната политика на педесеттите тогаш, конечно, е заменета со спротивна политика, на административниот и економскиот автоматизам: "творечкото малцинство", кое ја создава културата, останало незастапено во телата каде што се решавало за неа. Прво збунето, тоа од пасивен набљудувач станало неретко и активен опозиционер.

<sup>48</sup> Овој дел од македонското сликарство, преку наметлива нарација проткавана со носталгија за "старинско" сликање, посака да се произнесе за прашања од филозофска и етичка природа: но неговиот уметнички исказ најчесто беше оној на епохата, зашто под искуствата се работеше за обезвреднет и догматизиран квазинадреалистички манир. "Македонскиот" надреализам во еден есеј (Следбениците на Бретон во Македонија, "Разгледи") детално го прикажа С. Абациева Димитрова.



Димитар Кондовски, *Полиптих*, 1964  
Dimitar Kondovski, *Polyptych*

дискурс беше поривот да се "разнебити" традиционалната фигурација, со "доработки" извлечени од искуствата на енформелот. Ваквата базична процедура, преобразена со агресивни експресионистички потфати, некои уметници ја применија за своја егзистенцијална катарза, но и за искажување моменти од некогашниот и актуелниот македонски историски контекст: меѓу другото, и во монументалното сликарство (Мазев, Чемерски). Се пројавија искази родствени и на европскиот неоекспресионизам (Мартиноски).

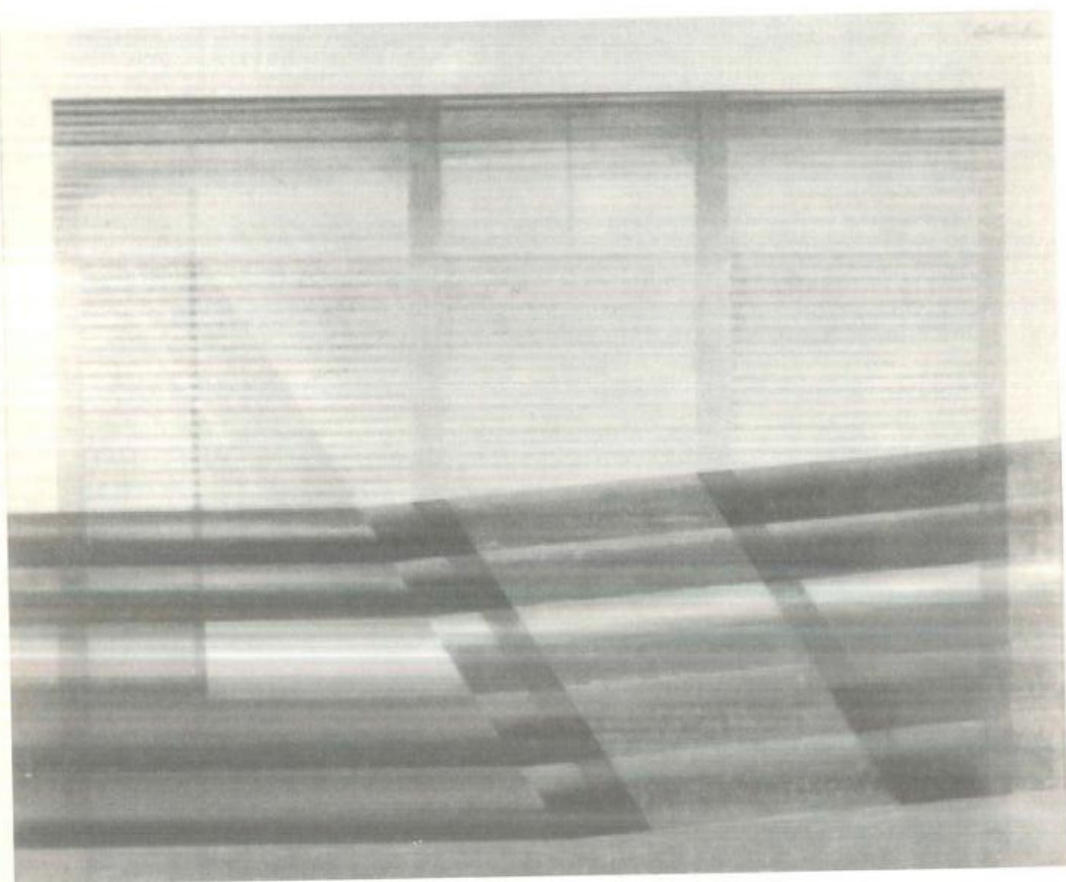
Во седмата и осмата деценија, во македонската уметност продреа и аспекти на неодадаизмот; поп-артот (пред сè, во неговата "англиска" варијанта); мек-артот; минималната и концептуалната уметност; специфични комбинирани слики (Шијак), обработени со разни постапки (традиционални, современи, неликовни): прво, врз темна површина беа изведувани шематизирани елементи, а потоа тековните цивилизациски состојби беа алудирани со поживописна и цинична поп-артистичка постапка. Потоа настанаа објекти што симулираа (дрвени) култни предмети ("мусандри"); тие потоа се развија во своевидни модели за (естетска) преобразба на современиот човек во простор<sup>49</sup>. Се пројавија "синтетичката фигурација" и фотореализмот на Анастасов; а вештиот хиперреализам на Т. Луловски асимилираше и концептуалистички постапки. Таква беше природата и на разновидните "лудички" просторни (ленд арт) интервенции на С. Шемов; додека, пак, во смелиот стилски панаѓур на неговите "музејски" дела веќе се најави и постмодернизмот.

Скулптурата ги следеше сите овие стилски пресврти. Се пројави тенденцијата фигурата да се преобрази според разновидни неакадемски модели (Хаџи Бошков, Митриќески, Василев). Промислено, со изведувачка култура, се соединуваа поетиките на апстрактното вајарство (Хаџи Бошков) и сугестии од некогашни артефакти (Маневски). Непосредно по нејзината појава во САД, се изградија и форми на македонската минималистичка скулптура (Грабул): дека таа кај нас беше вистински освоен пластичен говор на епохата, доказ е и нејзината примена во некои монументални остварувања<sup>50</sup>.

Музејот ја проучуваше и македонската применета уметност. Одделно внимание ѝ беше укажано на таписеријата: таа, со стремежот

<sup>49</sup> Тоа се оствари во "тоталното уметничко дело" (1970) на Т. Шијак, во ентериерот на седиштето на Градската конференција на Социјалистичкиот сојуз на работниот народ во Скопје, а денес на Социјалистичката партија. Во интервенциите на македонските ликовни уметници во природниот и градскиот амбиент, ние од Музејот учествувавме како советници, проучувачи и прикажувачи на таквото творештво. Така, и овој потфат на Шијак беше поддржан со теориско образложение, потпишано од С. Абаџиева Димитрова, од естетичарот д-р Георги Старделов и од мене. Во последно време, и Катрин Мије (1997) и Ан Коклен (1995) речиси патетично ја подвлекуваат "обврската" на уметниците и музеите на современата уметност да се ангажираат во преобразбата на средините во кои дејствуваат, со интервенции (преуредби) во нивниот урбан простор.

<sup>50</sup> Споменикот "Македониум" (на Илинден и НОБ, 1974) во Крушево (на Јордан и Искра Грабул); "Човекот и светлината" (Глигор Чемерски, Вруток, 1975/76); Спомен-костурницата нај Велес (С. Суботин и Љ. Денковиќ, П. Мазев, 1979/80) и Споменикот на слободата (Г. Чемерски и арх. Раѓеновиќ, Кочани, 1979-1981). Тие се "македонската варијанта" на низа репрезентативни градби во светот, со структури што елаборираат форми од природата: овие споменици, на колосален план, се развиени како концептуални проекти, со кои даден простор трајно се претвора во симболичен амбиент.



Родољуб Анастасов, *Во потрага по изгубениот простор VI*, 1973  
 Rodoljub Anastasov, *In Search of the Lost Space 6*

да се усогласат современото обликување и инспирациите од стари ткаенини, се следеше во творештвото на Д. Коцо, М. Спироска, Д. Стојановски, Р. Петрова. Се izdelуваа Коцовите таписерии, кои го надминаа, пред сè, сето негово друго ликовно искуство (беше и вајар, цртач и сликар): ги оформуваше како ликовно модерно авторско совладување на мошне разновидни поттици, некогашни и современи.

Внимателен однос МСУ воспостави и спрема целата ликовна уметност во СФРЈ. Беше прикажувано творештвото на истакнати современи автори од сите генерации: на оние со веќе создадена кариера и во своите средини и надвор од нив; на талентирани помлади автори, кои дотогаш веќе беа следени од критиката и професионалните установи. Творештвото на групата селани-сликари и вајари, познати како "Хлебиска школа", се продолжи и по 1945 година: некои од овие "наивни уметници" (Генералиќ, Рабузин итн.) станаа светски познати автори. Вакви "нешколувани" ликовни творци се пројавија и во други места на поранешна СФРЈ: од шестата деценија и во Македонија дејствува охриданиецот Вангел Наумовски. Интересот за ова творештво се темелеше врз неговиот ликовен израз, визуелно "разбирлив" и допадлив за широка рецепција. Оттука, како и многу музеи во СФРЈ и во светот, и скопскиот МСУ ја следеше "наивната" уметност (приреди изложба на Генералиќ; му помогна на Наумовски при неговите први изложби во Рим и на други места; го изложи во Скопје, на македонски групни изложби во земјата и во странство).

Разбирливо е дека Музејот постојано ја следеше и ја проучуваше уметноста во целиот свет: пред сè, поради меѓународната колекција што ја поседува. Таа беше соодветно обработувана и прикажувана, со што беа претставени одделни ликовни движења во повеќе земји. Воедно, Музејот настојуваше да приредува изложби од странство за да ја остварува својата заложба постојано да ги прикажува актуелните уметнички потраги во целиот свет.

### 3. Преглед на изложбите

Ќе повторам дека изложбената дејност на МСУ ги следеше неговите темелни цели и задачи: да се обликува визуелната култура на нашата средина, со прикажување на ликовната и применетата уметност, новиот дизајн, архитектурата, филмот итн.; а македонската уметност да се вгради како активен чинител во тој сложен потфат. Притоа, нашите амбиции беа големи, што не значи и секогаш реални: се темелеа врз професионалниот занес, врз вербата дека благородноста на нашиот потфат ќе бидат создадена и споделена од инстанците што ја финансираа целата работа на МСУ: пред сè, дека ќе биде поддржана од македонските уметници... Секојдневната стварност беше поинаква, но тоа само не принуди нашата изложбена дејност да ја реализираме рационално и организирано.





Глигор Чемерски, *Летен пламен*, 1968  
Gligor Čemerski, *Summer Flame*

### ИНИЦИЈАТИВЕН ОДБОР ЗА ОСНОВАЊЕ МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ

Таа, всушност, започна со дејствувањето на Иницијативниот одбор за основање музеј на современа уметност, кој веднаш реагираше на акцијата за подарување ликовни дела на Скопје. Во тогашната ситуација, првите изложби на подароци во есента на 1963 година Одборот ги приреди во Работничкиот дом-универзитет.

#### 1963 година

##### 1) Изложба на творби подарени на Скопје од ликовните уметници на Хрватска (20. - 31. 10. 1963)

Со неа беше претставен големиот ангажман на Југословенската академија на науките и уметностите, Здружението на ликовните уметници на Хрватска и редакцијата на "Telegram" од Загреб. Тие сметаа дека скопската трагедија треба да го поттикне благородниот однос на хрватските уметници спрема Скопје и се ангажираа да се реализира таков еден потфат.

Подароците прво беа изложени во Загреб. Во каталогот на нивната изложба во Скопје, печатен од Иницијативниот одбор, се укажува дека скопската трагедија е еден вид проверка на современиот хуманизам; дека пристигнува разновидна помош за Скопје; дека се зачна една благородна замисла среде југословенските ликовни уметници да го дадат својот прилог за овој град. На широката акција, која во Хрватска ја спроведоа спомнатите установи, ѝ се приклучи и новинарот Герхард Ледиќ, кој подари неколку дела од својата колекција наречена "Светот на наивните". Меѓу дарителите беа застапени: Марино Тартаља, Антун Августинчиќ, Јордан Василие, Борка Аврамова, Младен Галиќ, Златко Прица, Едо Муртиќ, Миљенко Станчиќ, Љубо Бабиќ, Анте Кудуз, Бранко Ружиќ, Иван Саболиќ, Иван Ловренчиќ, Љерка Шибеник, Нивес Кавуриќ, Борис Доган, Франо Шимуновиќ, Оскар Херман, Вили Свјечњак, Крсто Хегедушиќ, Јеролим Мише, кои подарија слики, скулптури и цртежи, како и наивните уметници: Петар Смаиќ и Матија Скурјени; а дела на Петар Смаиќ, Иван Лацковиќ, Јожа Хорват-Јаки и др. беа подарени и од Г. Ледиќ. Некои од овие творби во 1970 година ќе бидат вклучени и во првата постојана поставка на Музејот.

##### 2) Изложба на подарени дела на Петар Лубарда Салон на Работничкиот дом, Скопје (22. - 31. 10. 1963)

Овие дваесет и шест слики на Петар Лубарда, кои прво беа изложени во Работничкиот универзитет во Ниш и со чија помош дојдоа и до Скопје, сведочеа за благородноста и големината на неговиот однос спрема разурнатиот град. Тоа беа остварувања од последната апстрактна фаза на уметникот, во која еволуцијата на Лубардовото проседе го задржа суштинскиот карактер на неговото претходно



Петар Лубарда, *Медитеран 2*, 1950  
Petar Lubarda, *Mediterranean 2*



Петар Лубарда/ Petar Lubarda

творештво (за кое беше добил награда на Биеналето во Сао Паоло во 1956 година): негирање на естетско-стилската рутина, постојано барање нов ликовен израз, со постојана стилска преобразба на своето експресивно нефигуративно сликарство. Поради неговата вредност, Бернар Доривал го вклучи Лубарда (со репродукција во боја на едно дело и разговор со него) во книгата "Современи сликари" (Bernard Dorival, *Les Peintres Contemporains*, Paris, 1964), заедно со неколкумина најпознати творци на апстрактното сликарство од целиот свет: меѓу нив и други дарители на Музејот (Вазарели, Хартунг, Зао Ву Ки, Бури, Лам, Ведова, Базен, Естев итн.).



Работнички универзитет "Кочо Рацин"-Скопје  
Adult Education Center "Koco Racin" - Skopje

1964 година

3) Јордан Василие  
*Салон на Работничкиот дом, Скопје (јануари, 1964)*

Оваа самостојна изложба на Јордан Василие (1934) содржеше слики и цртежи, претставени во каталогот со искажувања на професор Вено Зламалик од Загреб, Хет Волк, Remy de Snodder и д-р Катерина Амброзиќ. Според нив, Василие е повеќе поет отколку мислител; создава малечки композиции со скапоцени предмети, сместени во амбиенти што се шират во непознати насоки; сето тоа е обвиткано во темен, мек тон, при што предметите извираат од топла окерна светлина. Фигурите се со прецизирани контури, еманираат специфична виталност, а целиот "штимунг" на делата ја гради онаа варијанта на надреализмот што исклучиво и се обрнува на сензибилноста на гледачот. Творештвото на Василие веќе беше претставено на самостојни и групни изложби во Југославија, Белгија и Швајцарија. А, секако, беше блиску до стремежите на некои македонски сликари со сродна естетско-стилска ориентација. Василие подари и свое дело за идниот Музеј на современата уметност во Скопје.

## 2. МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ

"Официјално", изложбената дејност на Музејот на современата уметност започна во февруари 1964 година. Оттогаш, и претставувањето на добиените подароци стана суштествено музеолошка дејност, што посистематично се искажа со другите изложби: Музејот да ја следи сета уметност на 20 век и да настојува да ја прикажува преку разновидни изложби. Голем дел од нив се приредуваа во соработка со низа установи и организации во Македонија, во СФРЈ и во странство; а преку договорите за културна соработка со други земји, некои беа државни обврски на СФРЈ или на СРМ. Во каталозите беа публикувани релевантни музеолошки податоци за опфатениот материјал и студии за неговата природа и значење. Од секоја самостојна изложба и од повеќето групни изложби, во Скопје остануваше и по некоја подарена ликовна творба.

### 1964 година

#### 4) Милиќ Станковиќ

Салон на Работничкиот дом, Скопје (2.03. 1964)

Меѓу 56-те слики и минијатури што тогаш ги изложи М. Станковиќ (1934-2000), беа и маслата подарени на Скопје: "Поместен диференцијал", 1963; "Побуна на обесениот", 1963; "Сила што лебдее", 1961; "Омајно паѓање на превезот", 1962; "Под брегот за размислување". Неговата фигурација беше грижливо сликана, а во неа фантазијата на Станковиќ (поттикнува од "бројгеловски" и надреалистички модели) евоцираше и тенденциозно преобликуваше дамнешни или поблиски историски епизоди и реални настани, како во неговите слики поврзани со скопскиот земјотрес: повеќемина други уметници, исто така, создадоа свои ликовни евокации на скопската трагедија (видете во мојата студија на таа тема, во "Откривања", Скопје, 1977). Низа творби на Станковиќ содржеа силен националистички набој; поттици од народски верувања; религиозни мотиви, а сето тоа беше вешто и илустративно изведено. Вакви стремежи, и тогаш и подоцна, беа присутни и во творбите на одделни македонски уметници. Неговата изложба јас ја претставив во "Нова Македонија".

#### 5) Гинтер Кубе и Ханс Хајнхеле

Салон на Работничкиот дом, Скопје (23.03-3.04 1964)

Овие двајца млади германски уметници беа дојдени во Скопје за да помогнат во неговата преизградба. Во часовите на одмор, ги создаваа своите ликовни медитации за македонското поднебје. Музејот на современата уметност, за да им се оддолжи за нивниот двоен ангажман во Скопје, заеднички ги прикажа нивните слики и цртежи со туш. Гинтер Кубе (Gunter Kube, 1937, Берлин) беше ликовен самоук, но и член на Сојузот на професионалните ликовни уметници во Германија. Тогаш сликаше во една варијанта на лирска апстракција, при што среде

привидниот метеж на составите, се насетуваше внатрешна дисциплина: таа целосно ќе се изрази во подоцнежното творештво на Кубе создавано во Скопје, во кое тој остана да твори како сценограф и сликар. Уметникот разви рафинирани проседеа на геометриската апстракција, а во поново време, со користење на компјутер, создаде низа графики и објекти. Ханс Хајнхеле (Hans Heinchele) во своите тогашни цртежи-тушеви беше скицирал лефтерни, непретенциозни белешки и детали од разурнатото Скопје.

#### 6) Едо Муртиќ

Салон на Работничкиот дом, Скопје (10. - 20. 04. 1964)

Оваа изложба беше организирана од Музејот и Секретаријатот за култура на СРМ. Во неа, покрај сликите, беа прикажани и литографиите што Едо Муртиќ (1921) ги изработи поттикнува од скопскиот земјотрес: тие беа дел од заедничката творба со хрватскиот поет Јуре Каштелан, мапата наречена "Скопје во твоите очи", како илустрација на стиховите на поетот, посветени на пострадалиот град. Во каталогот беше објавен текстот на писателот Оскар Давичо, напишан за претходната белградска изложба на Муртиќ. Овој хрватски уметник дотогаш имаше повеќе самостојни изложби во земјата и во странство, беше добитник на неколку државни и странски награди; веќе беше вклучен во некои светски прегледи на апстрактното сликарство. Во изложените творби (18 масла и 12 гвашеви), Муртиќ со модерен творечки порив ги пренесуваше своите нефигуративни изливи во атрактивни, интензивно обоени и динамично развиени состави. Неговото творештво беше интересно за споредба со македонското сликарство, во кое апстрактните ликовни тенденции веќе се беа разновидно пројавиле. И Муртиќ му подари на Музејот една своја слика.

#### 7) Љубомир Далчев

Салон на Работничкиот дом, Скопје (10. - 20. 05. 1964)

И оваа изложба Музејот ја организираше заедно со Секретаријатот за култура на СРМ. Љубомир Далчев беше дипломиран на Државната уметничка академија во Софија кај сликарот Никола Маринов; се школувал и на Уметничката академија во Рим, а се усвршувал во Париз кај скулпторот А. Меш. Професор по декоративно-монументална скулптура на Уметничката академија во Софија, дотогаш Далчев беше создал огромен број творби: декоративна и монументална скулптура; низа актови, портрети, мала пластика, сето тоа работено во камен, железно-бетонски конструкции, бронза, дрво, теракота и кован бакар. Негов е и бронзениот споменик на Гоце Делчев, изведен во Скопје во 1946 година. Во скулптурите од неговата скопска изложба, а претходно претставени и во Будимпешта, Далчев се обиде (со геометриска стилизација или поедноставување на формите) да ги надмине ограничувањата на социјалистичкиот реализам, кој им беше наметнат на уметниците во Бугарија речиси сè до втората половина на деветтата деценија.

**8) 10 македонски уметници  
учесници на II триенале во Белград",  
Салон на Работничкиот дом, Скопје (5. - 15. 06. 1964)**

Во 1964 година, на Второто белградско триенале на ликовната уметност, беа поканети да учествуваат десетмина македонски ликовни уметници од сите генерации: Д. Кондовски, Т. Шијаковиќ-Шијак, В. Ѓорѓиевски, П. Мазев, Н. Мартиноски, Л. Личеноски, П. Хаџи Бошков, Д. Аврамовски-Гуте, Б. Митриќески и С. Куновски, од кои неколкумина (во различен обем) веќе се беа истакнале како предводнички творци во македонската современа уметност. Пред нивниот настап во Белград, Музејот им ги изложи делата во Скопје. Разновидни фигуративни тенденции беа вградени во сликите на Мартиноски (експресионистичка деформација), Личеноски (колористичка изразителност), Ѓорѓиевски (склоност кон симболизам) и Куновски (определеност за надреализам); а апстрактни во тие на Мазев (развиен енформел) и Аврамовски-Гуте (лирска апстракција). Митриќески нагласено ги поедноставуваше своите фигуративни скулптури, а Хаџи Бошков создаваше енформелни метални состави. На сите нив во наредниот период, Музејот им организираше самостојни или ретроспективни изложби, а ги вклучуваше и во групни изложби, приредени во земјата и во странство.

**9) Иван Генералиќ  
Салон на Работничкиот дом, Скопје (20. - 30. 06. 1964)**

Во времето кога е основан Музејот, наивната уметност беше мошне актуелна во цела некогашна СФРЈ, а интензивно следена и "искоммерцијализирана" и во целиот свет. Речиси митска личност, најистакнатиот меѓу сите "наивни уметници" од југословенските простори, беше Хрватот Иван Генералиќ, основач (пред Втората светска војна) на таканаречената "Хлебиска школа" (според селото Хлебине). Пред изложбата во Скопје, Генералиќ се беше здобил со голема меѓународна репутација и се наоѓаше на врвот од својата кариера. Неговите дела беа моделирани со неакадемска, "наивна" (семантичка и стилска) ликовна логика и ангажман. Изложбата на Генералиќ предизвика несомнен интерес во Скопје, а тој на МСУ му ја подари "Косовка", една од неговите највпечатливи творби: изведена со масло на стакло, во неа Српско-турската битка на Косово (1389) е импресивно евоцирана во осамената старица, која седи во зимски пејзаж, среде расфрланите трупови на загинати војни. Делата на Генералиќ ќе бидат изложени и во постојаните поставки на белградските (1965) и скопските (1970) музеи на современа уметност.

**10) Изложба на подароци на хрватски уметници  
Салон на Работничкиот дом, Скопје (26. 06. - 03. 08. 1964)**

Штедрата солидарност на хрватските уметници, упатена од нивното Друштво, МСУ-Скопје по втор пат ја прикажа во Скопје. Тоа беа творби на уметници што ги претставуваа разновидните тенденции



Иван Генералиќ, *Косовска девојка*, 1959  
Ivan Generalić, *Girl from Kosovo*

појавени дотогаш во современата хрватска уметност. И неколку од овие остварувања беа подоцна изложени во постојаната поставка на Скопскиот музеј.

**11) Изложба на ликовни уметници од Брадфорд**  
Салон на Работничкиот дом, Скопје (7. - 22. 09. 1964)

Градот Скопје беше збратимен со англискиот град Брадфорд, кој по земјотресот на разни начини ја искажа својата солидарност спрема него. Меѓу другото, се воспостави соработка со Уметничката галерија на Музејот во Брадфорд, чиј директор беше покојниот Питер Б'рд (Peter Bird). По престојот во него, тој подготви изложба на брадфордски уметници во Скопје и разви акција за помош на овој град. Според концепцијата на Б'рд, за оваа изложба уметноста станува сè повеќе интернационална и ги надминува колку националните толку и границите меѓу стилите и уметничките ставови: но сето тоа не попречува да се изгради заемно разбирање на различни културни средини. Б'рд изложбата ја состави од уметници што беа родени или што работеа во Брадфорд. Меѓу нив се наоѓаа личности значајни за сета англиска уметност од првата половина на дваесеттиот век, а некои се присутни во неа сè до денес. Тоа се уметниците како: Вилијам Ротенстејн (William Rothenstain), кој студирал во Париз и потпаднал под влијание на Дега и Вислер; Реџиналд Барндрид (Reginald Burndrit), Едвард Вотсворт (Edward Wadsworth), Боби Бисвик (Bobbie Beswik), Џералд Френч (Gerald French), Колин Сакстон (Colin Saxton), чии пејзажи искажани со елементарни форми се конституираат во експресивна мокна апстракција; Џон Бакби (John Buckby), Френк Џонсон (Frank Johnson) и др., кои им припаѓаат на постарите генерации англиски уметници. Изложбата опфати и актуелни тенденции во тогашното англиско сликарство, со доминација на поп-артот и видови на новата апстракција: во делата на Леонард Стопани (Leonard Stoppani), Ерик Римингтон (Eric Rimmington), Дејвид Хокни (David Hockney), Стенли Пескет (Stanley Peskett), Патрик Хјуг (Patrick Hughes). Според Б'рд, Стопани се изразува со мистериозни и двосмислени форми преку богатство бои. Кај Римингтон согледува влијанија од последниот Сезан, при што англискиот уметник обработува класични мотиви во модерна форма. За Хокни укажува дека е најпознат меѓу излагачите, со силно влијание (како и кај некои други англиски автори) од современите американски тенденции. Хокни обработува и сатирични теми "од светот на народната култура". Слични укажувања Б'рд нуди и за Патрик Хјуг и Стенли Пескет, кои даваат претстава за сегашната состојба на англиската уметност воопшто. Се izdelува Едвард Вотсворт, кој врз влијанието на италијанското кватроченто развил стил заснован врз симплификација на објекти, секако поврзана и со кубизмот.



Изложба на ликовни уметници од Брадфорд, Скопје, 1964  
Exhibition of Artists from Bradford, Skopje, 1964

Самостојна изложба на Вангел Наумовски, Рим, 1965  
Individual Exhibition of Vangel Naumovski, Rome, 1965



**12) Подарени графики од странство**  
Салон на Работничкиот дом, Скопје (20. - 31. 10. 1964)

Оваа изложба прикажа подароци добиени од учесниците на Меѓународното биенале на графика во Љубљана, при што некои од нив беа носители и на негови високи награди. Иако од разни земји: Јапонецот Јозо Хамагучи, Финецот Ерки Талари, Германецот Хап Грисхабер, Полјакот Станислав Војтович, Холанѓанецот Росен Ван Ри, Италијанецот Џузепе Сантомазо и др., сите нив ги беше обединила солидарноста спрема Скопје и очекуваа дека, по уништувањата, во него ќе се роди нов живот откриен и за уметноста.

**13) Вајонт-Скопје**  
Комисијата за културни врски со странство,  
Сојузот на ликовните уметници на Југославија и  
Музејот на современата уметност-Скопје  
Уметничка галерија Скопје (25. 12. 1964 - 15. 01. 1965)

Со изложбата беше претставена збирката подароци од италијанските ликовни уметници за градот Скопје и на југословенските ликовни уметници за градот Вајонт (Италија). Овој потфат се темелеше врз одлуката на Шестиот конгрес на Меѓународното здружение на ликовните уметници (АИАП), одржан во Њујорк, во октомври 1963 година, со која се покануваат уметниците од целиот свет да му подарат свои творби на разурнатото Скопје. А Италијанскиот национален комитет на АИАП беше предложил во разурнатиот град да се создаде галерија од уметничките подароци што нему ќе му се упатат. Според Иван Саболик, претседател на СЛУЈ, југословенските уметници сакаа, од своја страна, да ја изразат со подароци солидарноста спрема градот Вајонт, силно погоден од хаваријата на браната при тамошната хидроцентрала. Италијанската колекција, заснована со овие тогашни подароци за МСУ-Скопје, а благодарение на особеното залагање на покојниот Марио Пенелопе (во чија римска галерија беше прво прикажана оваа донација), подоцна ќе достигне бројка од околу 330 експонати: многу од нив беа вклучени во првата постојана поставка на Музејот.

## 1965 година

**14) Вангел Наумовски**  
Студио Маргута 13 (Studio Margutta 13), Рим (13. - 21. 03. 1965)

Ова беше прво самостојно излагање на охридскиот уметник во странство и прва изложба на македонски автор што установата ја приреди надвор од СФРЈ. Предговор во каталогот за изложбата напиша Цветан Грозданов, тогашен директор на Народниот музеј во Охрид. Со овој избор на масла и цртежи на "наивниот" уметник Вангел Наумовски, неговото дотогашно творештво беше грижливо претставено, а потоа проследено и со неколку критички прикази на италијански критичари:

благоднаклоно определени спрема неговите дела, тие беа поттик да се откупат некои од нив; да се заредат и други самостојни изложби на Наумовски во Италија, каде што тој беше покануван и на повеќе групни ликовни манифестации на наивната ликовна уметност; беше биран и за член на неколку италијански (ликовни) академии и асоцијации. Наумовски ќе биде вклучуван и во низа други изложби организирани од МСУ-Скопје во земјата и странство, а беше застапен и во првата негова постојана поставка (1970).

**15) Јанез Берник**  
Салон на Работничкиот дом, Скопје (19. - 25. 03. 1965)

Во систематското претставување на видни автори од другите ликовни центри на СФРЈ, спаѓаше и изложбата на словенечкиот уметник Јанез Берник (1932), составена од 12 темперни, 13 графики и 5 скулптури: како сликар и графичар, тој беше една од водечките творечки личности во својата средина; учествуваше и во ликовниот живот на тогашна Југославија и надвор од неа. Како и некои други словенечки уметници, Берник во почетокот на седмата деценија беше оформил промислен однос со ликовни поттици од православно-религиозната сфера; со древни икони, фрески и стари ракописи. Берник (како и некои македонски уметници: Кондовски, Мазев, Шијак, Петлевски) своите апстрактни или енформелни ликовни состави, со грижлива елаборација, ги конституираше во современ визуелен дијалог со одреден контекст: според предговорот на З. Кржишник, тие беа поттикнати од духовната и ликовна потенција и од актуелноста на една ликовна зона на медитеранскиот ареал - од средновековниот спиритуализам и привлечноста на истенчената обликувачка култура што од него произлезе. Во книгата на Алекса Челебоновиќ (*Савремено југословенско сликарство*, Београд, 1965), ова прашање е разгледано, меѓу другото, и преку творештвото на Берник (но и на Петлевски, Кондовски и други). Берник беше вклучен и во првата постојана поставка на МСУ во Белград (1965), а беше застапуван и на меѓународни манифестации во СФРЈ, Венеција, Сао Паоло и др. И тој му подари свое дело на Музејот, кое беше вклучено во неговата прва постојана поставка.

**16) Боро Митриќески**  
Салон на Работничкиот дом, Скопје (29. 03. - 10. 04. 1965)

Творештвото на еден од членовите на бившата ликовна група "Мугри", вајарот Боро Митриќески, Музејот за прв пат го прикажа со самостојна изложба. Неговиот вајарски пристап, неисфорсирано, искажуваше една од значајните појави во ликовната уметност на 20 век: "регенерацијата", обновата, "поинакување" на вајарската уметност, со надминување на академските вајарски стереотипи - а во дијалог со форми на "неелитно" примордијално или рудиментарно скулпторско обликување на материјалите. Оваа логика, вградена и во германскиот експресионизам, Митриќески ја разви врз човечки и животински претстави, во дрво или метал, во кои изразителноста на смислено преобразени форми еманираше и специфична лиричност.

**17) Џузепе Сигаина (Giuseppe Zigaina)***Салон на Работничкиот дом, Скопје (21. - 30. 04. 1965)*

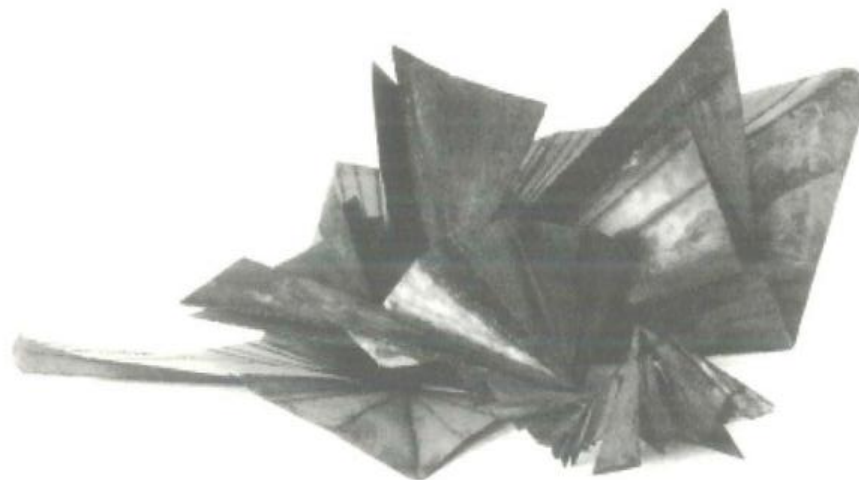
Оваа изложба на масла, темпер и цртежи, на истакнатиот италијански уметник Џузепе Сигаина, МСУ ја беше организирал во соработка со Галеријата Пенелопе од Рим, раководена од Марио Пенелопе. Сигаина, бивш партизан, порано беше обработувал мотиви што искажуваа негов разновиден политичко-социјален ангажман. Но, во Скопје тој изложи дела создадени како синтеза на посткубистички постапки и на парцели што беа така обработени за да се конституираат во неодредени, аморфно-асоцијативни "состојби". Овој дарител на МСУ остана присутен на италијанската ликовна сцена и во наредниот период.

**18) Петар Хаџи Бошков***Салон на Работничкиот дом, Скопје (13. 06. 1965)*

Македонскиот вајар Петар Хаџи Бошков (1928), во своите 40 скулптури и 7 цртежи, прикажа една варијанта од својата енформелна скулптура. Секогаш заинтересиран да оформи физички исказ на некоја своја интелектуална определба кон светот; на своето доживување на некој предизвик или тревога дојдени "однадвор", во тогаш изложените скулптури Хаџи Бошков оформи специфична релација и со скопскиот земјотрес од 1963 година. Прво, по моја сугестија, во почетокот на август таа година, Хаџи Бошков ја беше создал за скопските бутелски гробишта својата (за жал, привремена) акумулација-инсталација: составена од парчиња блокови на материјал од скопските урнатини, таа личеше на некој примитивен жртвеник или олтар, врз чија маса беа поставувани венци и цвеќиња при спомен-комеморацијата на жртвите од земјотресот. И металните камерни состави на Хаџи Бошков на изложбата, претставени со предговорот на Цветан Грозданов, како да трансферираа асоцијации на скопската катастрофа: преку кружни, прстенести форми, сугерираа урнатини или сурови "круни"; потоа и осакатени, фосилизирани човечки фигури - сето тоа обработено во отпаден метален материјал, со занаетчиски и индустриски алатки. Во тие години, и вајарите Жермен Ришје, Сезар (Балдачини), Паолоци и др. ги создаваа своите метални монструми или згора-долу "склепани" состави, како последна етапа од енформелот и почеток на отклонот кон новиот реализам и сиромашната уметност.

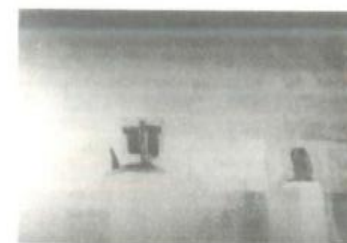
**19) Подарени дела од италијански уметници***Уметничка галерија, Битола (5. - 25. 06. 1965)*

Оваа изложба составена од слики, графики и скулптури, подарени од италијанските уметници, МСУ ја прикажа во Уметничката галерија во Битола, во согласност со една своја темелна интенција: постојано да ја прикажува својата колекција во Скопје и надвор од него.



Петар Хаџи Бошков, *Крилеста скулптура*, 1967  
Petar Hadži Boškov, *Wing Sculpture*

*Самостојна изложба на П. Хаџи Бошков, Скопје, 1965*  
*Individual Exhibition of P. Hadži Boškov, Skopje, 1965*



**20) Подарени дела 26. 07. 1963 - 26. 07. 1965**  
**Собранието на СРМ, Скопје (26. 07. - 08. 08. 1965)**

Најзначаен настан во втората година од работата на МСУ-Скопје беше изложбата на подароци добиени меѓу 26. 07. 1963 и 26. 07. 1965 година. Со оглед дека ниту еден простор во Скопје не беше оспособен за една таква голема и сложена презентација, тогашниот претседател на Собранието на СРМ, покојниот Мито Хаџи Василев, го прифати барањето на Советот на МСУ и на Собранието на град Скопје, таа да се одржи во свечените простории на Собранието: што покажува какво значење му се придаваше на проектот за создавање на МСУ-Скопје. Една група уметници (Д. Протуѓер, В. Ѓорѓиевски, М. Лазаров) го проектираа и го надгледуваа привременото приспособување (со подвижни паноа) на овој простор за изложбен салон. Стручниот персонал на МСУ: А. Ѓурчинов, Љ. Дамјановска, Д. Кондовски, Б. Петковски, направи грижлив избор на подароците, во кој се најдоа и тие што успеав да ги соберам при мојот студиски престој во Париз (1964-1965): на Ив Аликс, Пикасо, Сулаж, Сенжие, Базен, Естев, Громер, Вазарели, Дусе, Хартунг, Манесје, Месажје, Ажди, Калдер, Домото, Зао Ву Ки итн.; а покрај нив, на Гутузо, Паулучи, Сигаина, Каљи, Зомаини, Кола, Кало, Лубарда, Муртиќ, Генералиќ итн. Беше отпечатен пригоден каталог; а покрај тоа, во рамките на Средбата на солидарноста од 1965 година, се изготви и специјална публикација за дотогаш добиените подароци: со текстови (воведните беа мојот и на писателот Томе Момировски) на македонски, англиски и руски, меѓу кои и мојот, за карактерот на подароците; каталожки беа претставени авторите и изложените дела и беа публикувани повеќе репродукции во црно-бело и во боја ("Подарени дела 26 јули 1963 - 26 јули 1965", Музеј на современата уметност-Скопје). За изложбата беа поканети неколку личности од странство, кои дотогаш веќе ја беа поддржале идејата за создавање на МСУ во Скопје (Марио Пенелопе, Денис Бовен, Кенет Куц Смит, Ги Велен итн.): а таа предизвика голем интерес кај граѓаните на Скопје, беше посетена и од групи посетители од други градови, беа објавени низа написи за неа. Во Собранието тогаш беше поставена и изложбата на ДЛУМ, со што во сè уште разурнатото Скопје впечатливо се обнови ликовниот живот. Оваа изложба, со низа придонеси на втемелувачите на модерната и современата уметност; на голем број истакнати уметници од повеќе земји во светот, овозможи посоодветно да се согледаат дотогашните резултати, за попримерено да се насочат напорите за натамошното зголемување на колекцијата на МСУ. Некои од странските гости пишуваа за изложбата (Guy Weelen, во: "Les Lettres françaises", Paris, 19. VII 1965; Grace Gluck, Good Works, "New York Times", New York, 7. XI 1965). Еден дел од нивните исказувања во скопските и во некои странски гласила (на Ги Велен, К. Ривиер, К. Куц Смит, Грејс Глук итн.), за изложбата на подароците од 1965 година, се објавени и во каталогот: *Изложени слики и скулптури од колекцијата на МСУ*, Музеј на современата уметност-Скопје, Скопје 1970.



Жак Дусе, *Зима*, 1964/65  
 Jacques Doucet, *Winter*



**21) Глигор Чемерски***Салон на Работничкиот дом, Скопје (1. - 10. 10. 1965)*

Со самостојната изложба на слики на Чемерски (1941), Музејот започна да претставува истакнати млади македонски уметници. Уметникот припаѓаше на група негови врсници од Белградската ликовна академија (Тркуља, Стефановиќ и др.), а во Македонија најблиски му беа Симон Шемов и Сузана Глигорова. Овие млади творци беа интелектуалци со истенчен и пробирлив однос спрема сета историја на уметноста, сè до најактуелните ликовни движења. Меѓутоа, кај сите нив доминираше занесот со сложениот материјален и духовен контекст во кој уметникот дејствува како физичко и духовно битие. Така, тогашното ликовно изразување на Чемерски, втемелено врз специфичен "пантеизам", В. Урошевиќ го означил како "враќање во Аркадија". А според мене, неговата имагинација во делата сојузува низа паралелни светови, реални, легендарни, митски, извлечени од фантазијата. Оттука, чудесното може да се "проткае" во секојдневното, кое Чемерски го искажуваше во своите разиграни, префинето деформирани детски, човечки, митолошки, животински претстави, во своите измечтаени простори. Уште тогаш, уметникот излеваше порои на бои, кои ја откриваа неговата вљубеност во медитеранските предели.

**22) Сара Шерман***Салон на Работничкиот дом, Скопје (13. - 22. 10. 1965)*

Во соработка со Галеријата Пенелопе од Рим (со која уметничката беше поврзана), МСУ ја приреди изложбата на масла и литографии на американската сликарка од еврејско потекло Сара Шерман (Sara Sherman, 1921). Сродена со таканаречената нова фигурација, таа тогаш развиваше специфична форма на ангажирана уметност: беше свртена кон сцени од животот во големите американски и италијански градски средини, но опсервираше и некои тогаш актуелни политички настани и личности. Така, една од нејзините слики го претставуваше американскиот државен и политички противник, претседателот на Куба - Фидел Кастро. Шерман сликаше со меки, разлеани, сензуални контури на фигури и предмети, во парцели, со дифузно наслоени пастелно-акварелски третирани бои.

**23) Уметноста во Македонија, денес (Arte in Macedonia, oggi),***Галерија Пенелопе (Galleria Penelope), Рим  
(26. 11. - 15. 12. 1965)*

Галеријата Пенелопе од Рим го покани МСУ-Скопје да подготви за неа изложба на тема "Уметноста во Македонија, денес". Нејзиниот директор, Марио Пенелопе, веќе го беше посетил Скопје и имаше одредени сознанија за македонската уметност. Како комесар за ова прво групно претставување на македонски уметници во странство, се определив да претставам десетмина од нив - сликарите: Драгутин Аврамовски-Гуте, Иван Велков, Ристо Калчевски, Димитар Кондовски,

Спасе Куновски, Петар Мазев, Александар Ристевски, Томо Шијаковиќ (Шијак), вајарите: Петар Хаџи Бошков и Боро Митриќески. Овие уметници веќе дотогаш беа учесници во предводничките движења на македонската современа уметност. Неколкумина од нив имаа организирано самостојни изложби во земјата и странство; учествувале на значајни ликовни манифестации во СФРЈ или во други земји; некои беа опфатени во прикази на југословенското ликовно творештво во Париз, Рим итн. Со предговорот во каталогот (отпечатен во Рим), настојувал што поцелосно да ја воведам италијанската (особено професионалната) публика во контекстот во кој се создадени делата изложени во Рим. Укажав на одликите на уметничката ризница што се наслоила на нашето подрачје, но потсетив и на немилата судбина што повеќе векови го издери развојот на нашата уметност од историскиот од на најголемиот дел од европската уметност; потоа ги образложив повоените текови на македонското ликовно творештво и индивидуалните опуси на учесниците во римската изложба - одделно видот на нивното вградување во современите ликовни правци. Изложбата и на отворањето, а и потоа, беше одлично посетена, благодарение на угледот на Галеријата Пенелопе (сместена на улица Frattina, во близина на Piazza di Spagna). Јас зборував на отворањето, а дадов и повеќе изјави за радиото и телевизијата. Беа напишани и критики коишто без снисходливост се однесуваа спрема изложените дела. Укажуваа на појавата на таква уметност во една социјалистичка земја што настојува да ги следи современите правци: приказите ги подвлекуваа сите што се забележливи на изложбата, но најмногу определбата за енформелот, при што нијансирано и критички го согледуваа нивото на неговите поединечни формулации; беа посочувани и релациите со културно-уметничкиот контекст, искажани во една група дела итн. Според критичарот Виче, оваа изложба ја истакнувала сегашната состојба на сликарството и скулптурата во таа земја, па колку и да е парцијална, таа сепак го открива печатот на една уметничка култура што е неоспорно поврзана со корените на една традиција на сложена ликовна цивилизација, "какви и да се ставовите и интересите спрема интернационалната уметничка продукција" (Vice, Le gallerie a Roma (Penelope), "Il Popolo", Roma, 28. XII 1965). Своевидно резиме на "римските" искажувања за изложбата понуди Душко Малевски (Душко Малевски, Допис од Рим. Заврши изложбата на македонските уметници. Првите оценки - различни, "Нова Македонија", 9. 01. 1966: со извадоци од критики во "Unita", "Mesalero" и "Paeze sera", на истакнати италијански критичари).

**24) Источногерманска графика***Салон на Работничкиот дом, Скопје (октомври, 1965)*

Заедно со Центарот за информации на Скопје, МСУ ја приреди изложбата на источногерманската графика. Тоа беше дел од напорите на Музејот да го следи творештвото во цела Европа, без какви и да е ограничувања од географски, политички или идеолошки вид. Создавана главно според премисите на реалистичката уметност, преку

традиционалните графички техники, во тогашната источногерманска графика се насетуваа пробиви на одделни експресионистички и симболистички настојувања.

## 1966 година

### 25) Современа македонска уметност (Arte Macedone Contemporanea)

Галерија Ботеро (Galleria Bottero), Торино (7. 01. 1966)

Ова беше изложбата (сега проследена со нов каталог) претходно прикажана во Галеријата Пенелопе во Рим. Во Торино веќе работеше Градската галерија на модерната и современата уметност, со колекција на дела од 19 и 20 век: таа развиваше разновидна изложбена активност поврзана со оваа епоха, а со неа нашиот Музеј разменувахе каталози. Приватната торинска Галерија Ботеро во тоа време беше една од најавангардните во цела Италија. Во еден напис, македонската изложба се означува како антологиска и се подвлекува: "Станува збор за една иницијатива сосема нова за нашиот град... и од голем народен интерес, зашто ги прикажува новите уметнички правци - или, поточно, конкретизирањето на истражувачките движења појавени непосредно по војната - на македонските амбиенти..." (во: "L'Italia", Milano, 16. II 1966)

### 26) Запознавање на графичките техники

Гимназија "Георги Димитров" и Музејот на град Скопје (5 - 15. 01. 1966)

Настојувајќи да ја користи својата колекција во дидактички цели, МСУ ја подготви изложбата "Запознавање на графичките техники". Составена од графики од неговата колекција, таа во Скопје беше прикажана во Гимназијата "Георги Димитров" и Музејот на град Скопје, за така да допре до поширока и разновидна публика.

### 27) Хрушковец-Готовац: Во чест на Андреј Рубљов

Салон на Работничкиот дом, Скопје (1. - 7. 03. 1966)

Заедно со редакцијата на списанието "Мисла" од Скопје, МСУ ја приреди изложбата на колажи, темпери, креди, масла и колажи на хрватскиот уметник Томислав Хрушковец (1943). Насловена "Во чест на Андреј Рубљов", поради карактерот на повеќето дела на сликарот (едно од 1965 година беше репродуцирано), во каталогот беше објавена и песната "Рубљов:икона" на хрватскиот поет Владо Готовац. Според воведниот текст на В. Зупа, Хрушковец спиритуалната убавина на иконите само естетски настојувал да ја искористи за своето дело. А песните на Готовац, низ естетски релевантното во иконите, одат подлабоко кон целосно нивно егзистенцијално-историско значење. Делата на Хрушковец, како и творештвото на други автори (почнувајќи од рускиот режисер Тарковски, до македонската сликарка Жанета



Современа македонска уметност, Торино, 1966  
Contemporary Macedonian Art, Turin, 1966

Вангели), беа инспирирани од овој голем уметник на руско-византиското православно сликарство. Хрушковец сликаше култивирано и "традиционално", но се доближи и до постапките на американските "неодадаисти" (на Рауншенберг, да речеме); а неговото творештво коинцидираше и со некои творби на македонските уметници Шијак и Кондовски настанати во тој период.

### 28) Подарени дела од Полска

Уметничка галерија, Скопје (4. - 18. 03. 1966)

Настојувавме сите изложби на подарени дела од странство да бидат претставени во контекстот на севкупното современо творештво на земјата од каде што доаѓаат. Тоа беа први текстови од ваков карактер објавени кај нас и на некој начин ја воведуваа скопската публика во пошироките пројави на уметноста на 20 век. Меѓу полските дарители, некои беа значајни личности за полската уметност, но имаа свое место (на пример: Цибис, Стажевски, Бжожовски и др.) во сета европска ликовна уметност на 20 столетие. Други, пак, беа носители на современи ликовни движења во Полска. (Видете и: Борис Петковски, *Современа полска уметност*, "Разглед", март 1966).

### 29) 10 наградени проекти

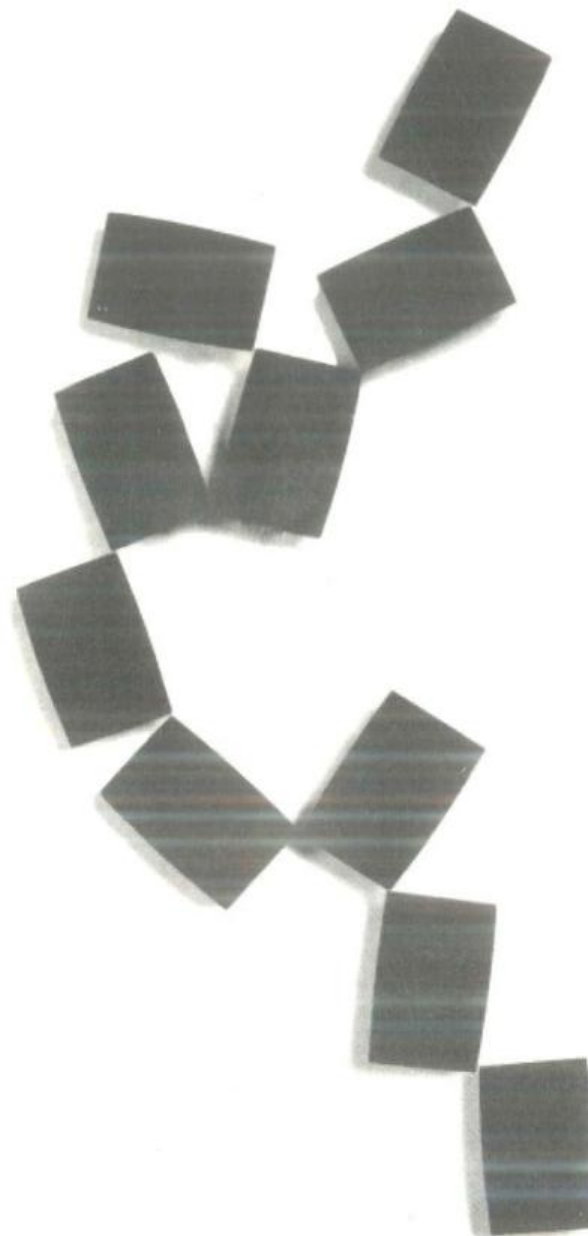
(за зградата на МСУ во Скопје),  
Салон на МСУ-Скопје (1. - 06. 07. 1966)

Проектот за зградата на МСУ-Скопје беше добиен преку големиот национален полски конкурс, организиран од Сојузот на полските архитекти, а како подарок на Полската влада за Скопје. Од 89-те проекти, 10 беа наградени и заедно со првонаградениот, кој потоа беше и изведен, а како творба на архитектите Вјежбицки, Клишевски и Мокшински, тие беа изложени во присуство на овие истакнати полски автори. Од своите македонски колеги и музеалци тие можеа да чујат мислења и сугестии за својот проект, од кои некои ги применија во натамошната негова разработка. Настанот беше одбележан и во дневниот печат.

### 30) Шест југословенски уметници, сликарство и скулптура од Македонија

(*Sechs jugoslawische kunstler, malerei + plastik aus Mazedonien*),  
Френкише галери, Нирнберг (Nurnberg, Frankische Gallerie)  
(8. 04. - 8. 05. 1966)

Оваа изложба Музејот ја приреди со помош на германската "акција во знак на плаќањето гревови" (од Втората светска војна), чиј член беше и сликарот Г. Кубе: реализирана е заедно со угледната Френкише галери од Нирнберг и со големо ангажирање на нејзиниот кустос д-р Герхард Мамел. Галеријата отпечати каталог на германски јазик со низа репродукции и со два воведни текста: едниот на покојниот Ото Бихаљи-Мерин, а другиот - мој. Додека Бихаљи есеистички ги



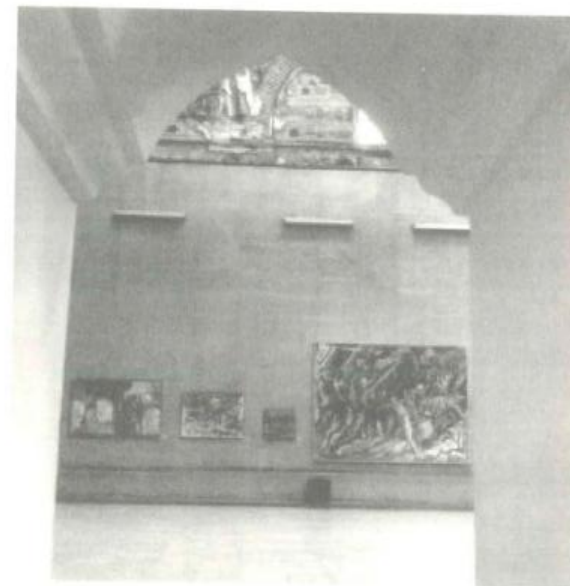
Хенрик Стажевски, *Композиција*, 1964  
Henryk Stażewski, *Composition*

скицираше традицијата и некои моменти од сето ликовно творештво во поранешна СФРЈ, јас ги претставив шесте македонски уметници вклучени во оваа изложба: сликарите Иван Велков, Ристо Калчевски, Димитар Кондовски, Петар Мазев и вајарот Петар Хаџи Бошков, автори што заземаат клучни или видни места во сета македонска уметност од втората половина на 20 век. Со оглед дека делата за изложбата беа одбрани со крајна ригорозност за да се подвлечат тогашните апогејни точки во творештвото на овие творци, можев да ги изнијансирам белезите на нивните одделни проседеа. Сите сликари се беа определиле за нефигуративни ликовни искази: во неколку од нив, реминисценциите на енформелот беа претворени во особен вид себеоткривање на авторите, како современи визуелни кондензатори на естетската култура на времето: кај Велков, Мазев, Калчевски. Кај другите воочив дека градат сликарство на знакот и симболот, предадени со грижлива геометриска обработка на ликовната структура (Велков, Кондовски), при што оваа постапка можеше да кореспондира и со византиската и ориенталната декоративност (Кондовски). Беа изложени и објектите-асамблажи на Шијак: стокмени од делови на отпадни дрвени и други материјали, во нив современата обликувачка логика беше здружена со штедри сугестии за стари предмети, предадени во стемнет колорит. Металните структури на Хаџи Бошков беа експресивно расчленети, а нивните компоненти беа динамично спрострени во просторот. Нирнбершката критика изложбата ја проследи со внимание, со разбирање за одбраните уметнички настојувања и стилски стремежи: го искажа и изненадувањето со слободата на изразувањето и со високиот квалитет на изложените дела. "Останува како придобивка дека сите овие уметници настојуваат да дадат една синтеза меѓу сопственото и туѓото, сеедно дали тоа го прават во едно враќање кон националното наследство или се приклучуваат кон безусловноста и некомпромисноста на новите западни текови" (во: *Moderne Malerei und Skulptur aus Mazedonien*, "Nurnberger Nachrichten", Nurnberg, 11. IV 1966). Изложбата потоа беше изложена и во Штутгарт и, исто така, внимателно оценета: "Изложбата... документира модерно сликарство и скулптура во кои се одразува светот на современата уметност во Европа, како и уметноста на регионално дадени традиции од постари и најстари традиции. Таа наиде на силен прием во Нирнберг..." (*Neue Kunst aus Mazedonien*, "Amsblatt der Stadt Stuttgart", Stuttgart, 26. V 1966).

### 31) Подарени дела од Франција

Уметничка галерија, Скопје (15. - 26. 04. 1966)

За да биде присутен во ликовниот живот на Скопје, Музејот постојано ја изложуваше својата колекција. Така, и дотогаш собраните дела од Франција, со претходна внимателна обработка, беа изложени во Уметничката галерија во Скопје. Во каталогот предговорот го напиша Жан Касу, писател, критичар, историчар на уметноста, директор на Националниот музеј на модерната уметност во Париз. Според него, "Париската школа, од славниот ветеран Пикасо, до најмладите уметници на последните авангарди, ќе биде широко претставена во МСУ во



Подарени дела од Франција, Скопје, 1966  
Donated Works of Art from France, Skopje, 1966





Бернар Бифе, *Портрет*, после 1960  
Bernard Buffet, *Portrait*, after 1960

Скопје". Ке бидат опфатени уметници од сите генерации и од сите тенденции, од секое потекло, "зашто Франција, тоа е Париската школа, а Париската школа е интернационална". Застапени се фигуративните правци или помалку фигуративните или сосема апстрактните; не е заобиколен ниту "наивниот правец", кој имал значајна улога во француското сликарство. Тоа "секогаш умееше, дури и под своите учени појавности, интелектуалистички и издржани, да го запази својот народен акцент". Касу укажува дека Француско-југословенското здружение (чиј претседател беше тој) имало пријатна задача "да го помага мојот одличен колега Борис Петковски во неговите прошетки меѓу париските ателјеа за да ги заинтересира нашите уметници за своето настојување за изградување еден млад музеј и задоен со убави пораки". Во мојот текст, јас нагласив колку беше важно залагањето на Жан Касу таква богата колекција да се собере во Франција. Потоа ги претставив (со текст на македонски и француски) изложените дела како дел од развојот на француската уметност во 20 век, на сложените ликовни процеси во кои беа вклучени и авторите застапени на изложбата. Таа беше натамошна етапа во запознавањето со француската уметност на изминатото столетие кај нас, започнато веќе во 1952 година, со изложбата на модерната француска уметност. Изложбата во 1966 година содржеше 140 експонати од над 50 автори. Меѓу нив, беа сликарите: И. Аликс, Ж. Базен, Б. Бифе, Ф. Деноаје, Х. Домото, Ж. Дусе, М. Естев, М. Громер, Х. Хартунг, Ф. Леже, Ж. Лирса, А. Манесје, А. Масон, Ж. Месајје, З. Мушич, П. Пикасо, Е. Пињон, М. Прасинос, П. Сирваж, В. Вазарели, Зао Ву Ки и вајарите Е. Ажди и Ф. Стали. Објективно е да се претпостави дека ваквиот избор значеше сериозен придонес во развојот на современата визуелна култура во Скопје; дека беше придонес за тогашните процеси во современата македонска уметност.

**32) Македонска применета уметност**  
Салон на МСУ-Скопје (27. 04. - 5. 05. 1966)

Со оваа изложба, која Музејот ја организираше заедно со ДЛУПУМ, почна да работи Салонот на МСУ во центарот на Скопје (на улица "Гуро Салај"): просторијата беше добиена под наем од претпријатието "Интеримпекс". Изложбата на македонската применета уметност беше во согласност со определбите на Музејот - со своето дејствување да ја опфати и оваа област од обликувачкото творештво.

**33) Лисјен Ерве Човек и архитектура**  
Салон на МСУ-Скопје (6. - 16. 05. 1966)

Музејот ја приреди изложбата "Човек и архитектура" на Лисјен Ерве, еден од најпознатите француски фотографи од унгарско потекло, долгогодишен соработник на архитектот Ле Корбизје. Со неа продолжил стремежот оваа установа да ја следи и да ја претставува онаа фотографија што ја открива денешната епоха со современ творечки ангажман. Ерве беше автор што ја крстосуваше планетата во потрага по впечатливи архитектонски дела од која и да е епоха. Особено ги



Македонска применета уметност, Скопје, 1966  
Macedonian Applied Art, Skopje, 1966



Лисјен Ерве "Човек и архитектура", Скопје, 1966  
Lucien Hervé, "Man and Architecture", Skopje, 1966

обработи некои од делата на Ле Корбизје, кој му велеше дека тој "ја разбрал душата на архитектурата". На изложените фотоси архитектонскиот амбиент беше разновидно фотографски согледуван: тие го претвораа во просторни визији, чиј модерен визуелен пренос беше набиен и со рафинирана симболика, понекогаш искажана во свечени, дури и култни опстановки. Во каталогот јас го претставив творештвото на Ерве и како низа сугестии за идната просторно-архитектонска преобразба на Скопје. При престојот во Скопје и Охрид, Ерве направи голем број фотографии. Неговата изложба по Скопје беше изложена и во охридскиот Дом на културата и во битолската Уметничка галерија: повторно како напор на МСУ да дејствува на целото подрачје на Македонија, за да ја поттикнува нејзината визуелна култура.

#### 34) Драгутин Аврамовски-Гуте

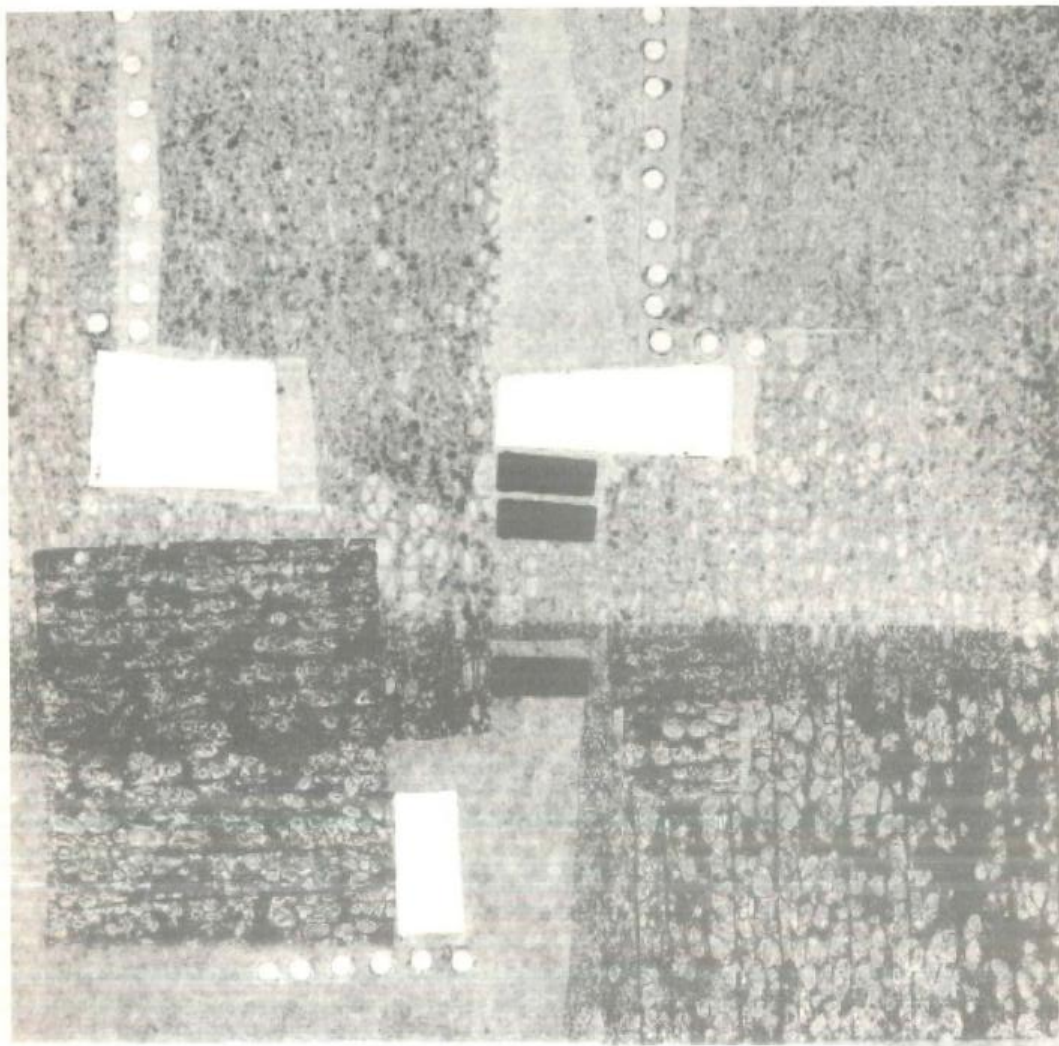
Салон на МСУ-Скопје (20. 05. - 5. 06. 1966)

Во систематското прикажување истакнати македонски автори се вклучи и самостојната изложба на слики (14), графики (12) и цртежи (10) на покојниот Драгутин Аврамовски-Гуте. Тој дотогаш главно се беше афирмирал како графичар: излагаше и надвор од Македонија, на Меѓународното графичко биенале во Љубљана и на некои изложби на југословенската графика во странство. Јас го опфатив сето творештво на Аврамовски-Гуте, ги образложив неговиот дотогашен развој и сегашните одлики. Уметникот во графиката ја применуваше првин техниката на дрворезот: во неа обликуваше мотиви од македонскиот природен и рурален амбиент, обработени со рудиментарни и архаизантни облици. Потоа почна да применува комбинирани техники, често и со "нетрадиционални" материјали. Поновите графики се состоеја од разновидни детали распрснати по аморфни, неодредени површини. Во цртежите, Аврамовски-Гуте често наметнуваше издолжени траги, понекогаш собрани во "снопја" од линии и изведени врз нијансирани, темно обоени парцели. Низа масла од втората половина на шестата деценија тој ги беше обработил со фигури во стамени, масивни форми, понекогаш поставени во неодредени, "измислени" и "изместени" постановки, доближени до симболизмот и магичниот реализам. На изложбата од 1966 година, Аврамовски-Гуте не ги изложи своите претходни апстрактни слики (појавени веќе кон 1960/61 година): тие негови енформелни состави беа најчесто распределени на две нееднакви и скржаво (темно) обоени површини. Потоа, во последните две-три години настанаа неговите слики, со ликовно "порасприкажани" и тонски поштедро обоени и разновидно обликувани парцели. За оваа изложба, Аврамовски-Гуте ја доби Октомвриската награда на СРМ за ликовно творештво.

#### 35) Стојан Ќелиќ

Салон на МСУ-Скопје (12. - 27. 06. 1966)

Ова беше самостојна изложба на слики (10) и цртежи (12) на белградскиот сликар Стојан Ќелиќ, еден од најистакнатите тогашни



Драгутин Аврамовски - Гуте, *Мртвиот град Стоби*, 1965  
 Dragutin Avramovski-Gute, *Dead City of Stoby*

српски сликари. Изложените дела беа обликувани во духот на "смегчен" апстрактен геометризам, пренесен во композиции со прегледна организација на разновидно обоени парцели: во нив беа преобразени поттици од природата или секвенци од урбани амбиенти. Изложбата на Келиќ се совпаѓаше со таквите тенденции најавени и во творештвото на некои македонски сликари (кај И. Велков и кај Д. Перчинков, кој, пак, на белградската Ликовна академија беше во класата на овој уметник). Келиќ му подари на МСУ една од своите карактеристични слики.

**36) Подарени дела 26. 07. 1965 - 26. 07. 1966**  
 салите на Собранието на СРМ и Салон на МСУ-Скопје  
 (26. 07. - 15. 08. 1966; 21.07 - 21.08. 1966)

Во рамките на манифестацијата "Средби на солидарноста", МСУ го изложи во салите на Собранието на СРМ изборот од делата (500 што му беа подарени по 26. 07. 1965 година, меѓу нив и на повеќемина значајни уметници од целиот свет: Ф. Леже, А. Масон, Б. Бифе, Ж. Месаџје, М. Естев, М. Прасинос, Џ. Алвиани, А. Бури, Џ. Сантомазо, Х. Домото, С. Шерман, Ј. Берник, В. Величковиќ, О. Петлевски, П. Лубарда, С. Келиќ, К. Хегедушиќ, З. Лутомски итн., како и на повеќемина македонски уметници. Во публикацијата печатена по тој повод (редакциски одбор: Д. Аврамовски-Гуте, С. Абаџиева Димитрова, Љ. Дамјановска, Д. Кондовски, С. Петровиќ, Д. Ставрев, В. Урошевиќ; ликовна опрема - Д. Аврамовски), јас ги прикажав (на македонски и француски) карактерот и сето дотогашно дејствување на МСУ: акцијата за подарување и нејзините резултати; изложбите и други дејности; јавноста за дејноста на Музејот; проектот за неговата зграда. Беа објавени и репродукции во боја (меѓу нив, на Пикасо, Хартунг, Сулаж, Домото, Лубарда).

**37) 65 слики од Мајскиот салон во Париз**  
 (65 tableaux du Salon de Mai de Paris),  
 салите на Собранието на СРМ (26.07 - 15.08. 1966)

На истото место, покрај изложените подароци, како исклучителен настан во оваа тогаш традиционална манифестација, беа изложени и 65 одбрани слики од прочуениот меѓународен париски Мајски салон, за првпат прикажан во една социјалистичка земја. Почнувајќи од 1945-та година, на Мајскиот салон учествуваа најголемите уметници од сите националности што живееја во Франција; а беа поканувани и оние што живееја на сите страни на светот. Така, Салонот претставуваше своевиден годишен антологиски пресек во меѓународниот ликовен живот. На изложбата во Скопје, меѓу другите, со слики беа застапени и: Пикасо, Пињон, Дусе, Алешински, Аројо, Корнеј, Дејви, Кремонини, Деван, Лам, Јорн, Линдстром, Пољакоф, Саура, Сото, Тапиес, Велде, Ву Ки, Реј. Саул и други големи уметници, сподвижници на сите тогашни актуелни ликовни истражувања. Овој избор за Скопје го направија генералниот секретар на Салонот, покојната госпоѓа Жаклина Селц, и нејзиниот сопруг, сликарот и критичар Ивон Тајандие, поттикнати



Отворање на Мајскиот Салон, Собрание на СРМ, Скопје, 1966  
*Opening of the May Salon, Assembly of the Socialist Republic of Macedonia, Skopje, 1966 (down: a speech by Mrs. Jacqueline Seltz, general secretary of the Salon)*

одделно од сликарот Ж. Дусе. Од оваа селекција, неколку творби му беа подарени на МСУ. Селц ја поддржуваше и потоа акцијата за подарување на оваа установа; таа овозможи Салонот да биде прикажан во Скопје и во 1972 година; а покани, во наредниот период, неколкумина македонски уметници (Чемерски, Ивковиќ, Хаџи Бошков, Перчинков, В. Чауле и др.), за да учествуваат на некои од неговите поставки во Париз. Изложбата во Скопје беше одлично посетена и прифатена од македонските уметници и критичари. Дисонантно дејствуваше само написот на Паскал Гилевски под наслов: "Шарениот профил на Мајскиот салон" ("Нова Македонија", 1966), во кој рафинираниот и недогматски преглед на суштествените движења на светската ликовна сцена, маркирани преку одбрани автори и дела, беше "критикуван" како недостаток. Тоа го поттикна сликарот Глигор Чемерски остро и иронично да се произнесе за ваквото мислење на Гилевски, а така постапија и други автори, кои напишаа осврти за Мајскиот салон, кој, пак, по Скопје беше прикажан и во белградскиот МСУ.

**38) Графики на 11 американски поп-арт уметници**  
 Салон на МСУ-Скопје (5. - 20. 09. 1966)

На овој избор на американска графика што Музејот го приреди во соработка со Американската амбасада во Белград, му претходеше големата изложба на модерната американска уметност во Скопје (1961). Беа изложени по три графики (главно сито-печат и литографија на разни подлоги) на: А. Д'Арканџело, Џ. Дајн, А. Џонс, Џ. Ланг, Р. Лихтеншајн, П. Филипс, М. Рамос, Џ. Розенквист, Е. Ворхол, Џ. Весли, Т. Веселман; со оглед дека неколкумина беа вклучени и во претходната изложба, преку овие нови графики можеше да се согледа нивниот подоцнежен стилски развој, а на само две години (1964) по големиот успех на американскиот поп-арт на Биеналето во Венеција. Графиките од скопската изложба го прикажуваа неговиот можеби зенитен момент, како појава што интелигентно и иронично го освоила современиот градски фолклор: стрипот, дизајнот и рекламите на предмети за секојдневна употреба и на американските амбиенти; опфати и маркантни личности од политичкиот и културниот живот на САД и во светот итн. Сето тоа го прикажуваше со ликовни средства што поп-артот самиот ги пронашол или коишто му беа проблемско-визуелно соодветни. Веќе дотогаш и некои македонски уметници (Шијак, Перчинков), секој на свој начин, се беа доближиле до некои аспекти на оваа значајна ликовна појава на 20 век. Изложбата на американската графика потоа беше пренесена и во Уметничката галерија во Битола.

**39) Златко Прица**  
 Салон на МСУ-Скопје (25. 09. - 12. 10. 1966)

Со 20 слики беше претставен хрватскиот сликар Златко Прица, еден од тогаш најпознатите уметници во оваа земја. Делата му беа создадени со стремез некои фигуративни мотиви да се преобликуваат во грижливо изведени аморфни парцели, со можни сугестии за некогашни човечки тела или некои ефекти од стварноста.



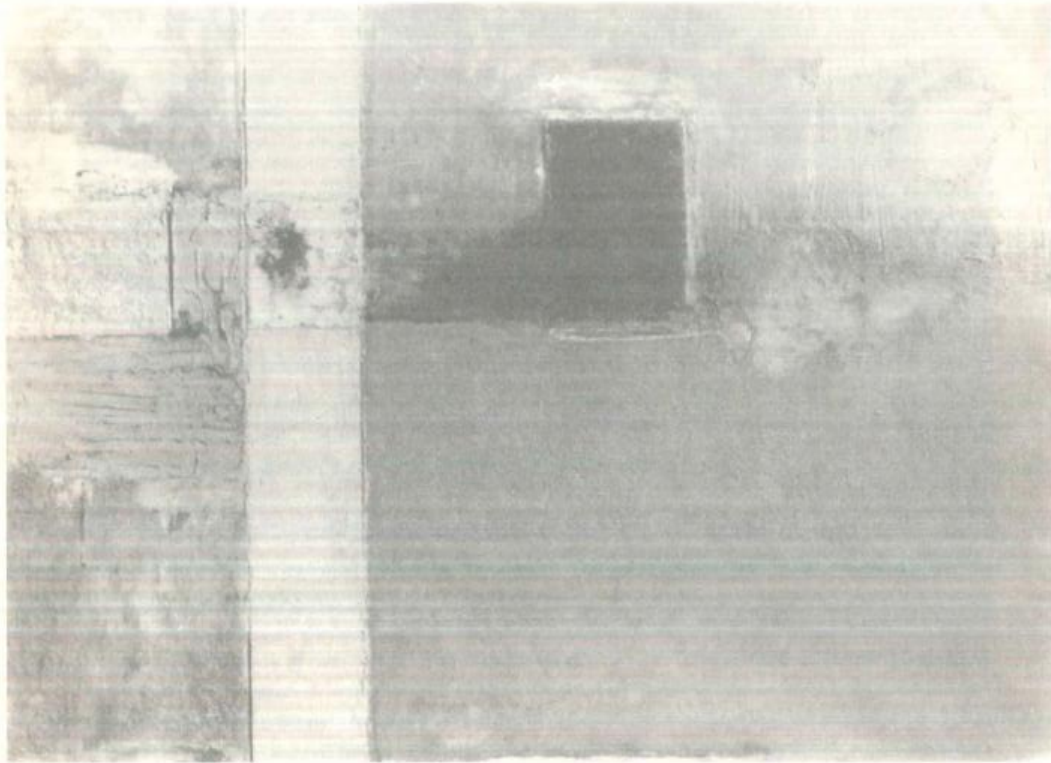


Отворање на изложбата на Златко Прица, Скопје, 1966  
Opening of the Exhibition of Zlatko Prica, Skopje, 1966

#### 40) Петар Мазев

Салон на МСУ-Скопје (24. 10 - 18. 11. 1966)

Со 18 слики на Петар Мазев (1927-1993) беше претставен исклучително важен период во неговото (и во сето македонско ликовно) творештво. Мазев дотогаш го беше освоил енформелното сликарство како најсоодветен начин да се биде во светот; да се слее сопственото битие со неговиот егзистенцијален контекст. Во ликовната граѓа, Мазев вградуваше предметност од материјалниот свет, за заеднички со другите површини да се создадат парцели со разновидна текстура. А овој ликовен јазик на македонскиот автор од тие години (1964-1966) кореспондираше со творештвото на двајца други "медитеранци", Алберто Бури и Антони Тапиес; се вгради и во потрагата за "нова материјалност". Во мојот предговор укажав дека претходниот развоен пат на ликовното творештво на Мазев е мошне карактеристичен за процесите во сета современа македонска ликовна уметност. Веднаш по дипломирањето на Академијата за ликовни уметности во Белград, тој се определи за експресионистичко исказување: уште од 1953 година, Мазев создаваше дела со интензивни колористички ефекти, вградени во широки, плоски или гестуални зафати. Тогаш тој создаде и графики, составени од грубо изобличени личности: некаков "мизерабилизам" во македонска варијанта, порудиментарен, погротескен отколку тој на Бернар Бифе и вклучен во еден општ европски афинитет за вакви претстави. Експресионизмот на Мазев, со атавистичко-натуралистички стремез, ја вградуваше во сликарската материја неговата уметничка индивидуалност: уметниковата свест за минатото, сеќавањата и спомените, сегашната состојба на неговата психа, пробивот на потсвеста, на притаен комплекс или психичка траума. Овој притисок на егзистенцијата, Мазев се обиде ликовно да го "совлада". Кон крајот на шестата деценија, создаде фигуративно сликарство, со прегледни и "класицистички" композиции, во одмерена симбиоза на елементи од надреализмот, метафизичкото сликарство и кубизмот. А од почетокот на седмата деценија (кога е член на групата "Мугри"), Мазев се насочи кон апстрактното сликарство. Првите вакви негови обиди беа рафинирано изведени сликарски композиции ("Златен остров", "Златен град", "Црвена композиција"): врз еднообразно обоени површини се изведени декоративно-фолклорни преплети и детали. Во наредните години (до 1965/66), Мазев целосно се сроди со енформелот и сликарството со материја. Неговите слики меѓу 1962-1964 година, со рапави, често зрнести површини, испресечени со "пукнатини", заличуваа на "факсимил" на некакви "пејзажи". Хуманизмот на оваа уметност се напојуваше со секогаш присутната "лекција" на природата. Обработката на суровиот, груб материјал за да го обликува своето ново чувствување на просторот и времето; за "историјата" на психичките и материјалните феномени, се изрази и во посебниот однос на Мазев спрема минатото: не посегна наметливо во ликовниот речник на византиското сликарство, но се сроди со амбиентот во кој тоа се остварувало, со сакралните градби, пред сè. Со комбинација на сликарска и друга граѓа, Мазев ја сугерираше материјалноста на стари манастирски сидови и порти,



Петар Мазев, *Манастирски пејзаж*, 1965  
Petar Mazev, *Monastery Landscape*

суровите терени на нашето поднебје. Во тогашната серија творби (често нарекувана "бела фаза") просторот на сликата стануваше сооднос на разновидно (физички и колористички) обработени, сугестивни, апстрактно-асоцијативни состави. Нивните некогаш строги, прегледни композиции (можеби поттикнати од Малевич и Мондријан), освежувани со површини или знаци од топли бои, дејствуваа како своевидна ликовна елегија ("Еден ден минатата година", "Манастирски олтар", "Утро во манастир", 1965). Оваа низа, искажувајќи го својот однос спрема времето во кое живееше, Мазев ја заклучи со делото "Некролог на едно време" (1966): тоа е впечатлива, ликовно "аскетски" сликана (на доминантна бела површина е изведен мал, црн правоаголник, пресечен со виулеста линија) синтеза на неодадаистички и концептуални постапки.

#### 41) Ханс Хартунг и Ана Ева Бергман

Салон на МСУ-Скопје (24. 11. - 10. 12. 1966)

Заедничката изложба на графики од покојните Ханс Хартунг (Германец, натурализиран Французин) и Ана Ева Бергман, неговата сопруга (Норвежанка), беше составена од 51 графика, од кои 24 беа нивни подарок на МСУ-Скопје. Таа имаше големо значење за развојот на графичкото творештво во Македонија. Хартунг тогаш беше во зенитот на својата кариера, како една од маркантните фигури на француската и европската-светската лирска апстракција. Како и во сликите, Хартунг и во графиките ја развиваше префинетата кореспонденција меѓу колористички грижливо ткаените заднини, врз кои се одвиваше "танецот" на неговата издолжена, линеарна калиграфска експресија. Додека Бергман, и во сликите и во графиките, создаваше смирени состави, изградени од деликатно "студено" обоени парцели, со речиси геометриски рабови. Високата изведбена култура, современата естетика на овие графики на Хартунг и Бергман, беше видена и на изложбата во Музејот на современата уметност во Белград, каде што таа беше приредена во 1967 година.

#### 42) Изложба на Георги Цапев

Салон на МСУ-Скопје (14. - 20. 12. 1966)

Изложбата на овој бугарски уметник (по потекло од Македонија) беше составена од цртежи и предмети "дизајнирани" врз инспирации од средновековната декоративно-орнаментална уметност.

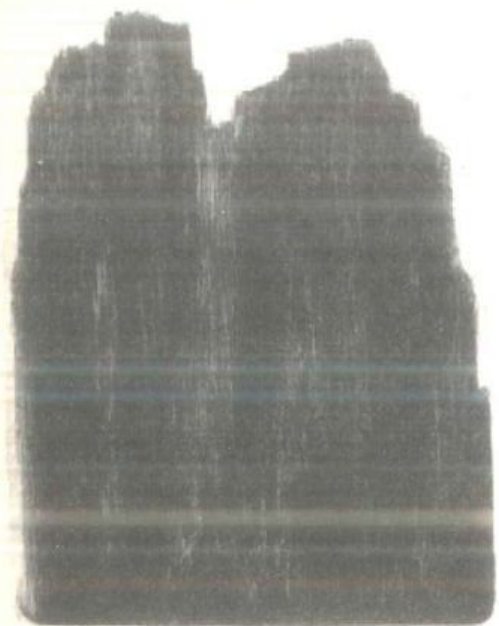
#### 43) Подарени дела од Чехословачка

Салон на МСУ-Скопје (23. 12. 1966 - 3. 01. 1967)

Беа прикажани 24 дела (17 слики, 2 скулптури и 5 графики) подарени од Чехословачка, а собрани преку Друштвото на ликовните уметници од оваа земја. Изложбата ја искажуваше обврската на МСУ-Скопје да ги претставува сите придонеси за неговата колекција. Со тоа се правеше и увид во творештвото на дадената земја од каде што доагаа подароците: инаку, овие од ЧССР стилски се движеа во рамките на разновидни варијанти на фигуративната уметност.



Ханс Хартунг, No. 116, 1963  
Hans Hartung, No. 116



Ана Ева Бергман, Планински ѕид, 1963  
Anna Eva Bergman, Mountain Wall

(Музејот во 1966 година интензивно соработуваше со установи надвор од Македонија. Така, изложбите на Сара Шерман и графиките на Ханс Хартунг и на Ана Ева Бергман од неговата колекција; потоа и заедничката изложба на Ванчо Ѓорѓиевски (сликар) и Боро Митриќески (скулптор), беа прикажани во Салонот на Трибината на младите во Нови Сад.)

## 1967 година

### 44) Подарени дела од Унгарија Салон на МСУ-Скопје (5. - 12. 01. 1967)

Оваа изложба беше составена од подарени слики (10), цртежи (1) и графики (3). Со оглед дека уметничките друштва во источноевропските земји беа стриктни поддржувачи на принципите на социјалистичкиот реализам, и подароците од Унгарија главно беа сообразени со оваа естетска доктрина.

### 45) Мариј Прегел Салон на МСУ-Скопје (15. - 31. 01. 1967)

Овој истакнат словенечки сликар, во каталогот за неговата изложба во Скопје, беше претставен од критичарот Александар Басин. Тогаш Прегел (1907-1967) беше во врвот на своето творештво, во кое претходно беше изградил специфичен личен ангажман: ликовно ја искажа мачнината на годините од Втората светска војна, поминати во германски концентрационен логор. Таа опсесија Прегел постепено ја обликуваше во посебна метафорична форма: тоа беа неговите "крвави трпези", составени од експресивно парчосани и "жешко" обоени детали од човечки тела и прибор за јадење. Највпечатлив експонат (тој остана како подарок за МСУ) беше делото "Бараки": сликано е врз црна основа, вертикално поделена со колажирани летвички. Овие дела на Прегел, интелегентно разрешени со современи ликовни форми, се вклопуваа во тогашното европско ангажирано творештво: во колекцијата на МСУ такви се делата на Мазев, Миљарес, Хеѓедушиќ, Величковиќ, Пињон, Франта итн. Други слики на Прегел (според Басин) искажуваа луцидна и рафинирана кореспонденција со поттици од медитеранскиот ликовен амбиент: уметникот ги претвораше во визуелни "симулации" на стари мурални или мозаични (во "Terra rossa", на пример). Еден ликовен стремеж што беше следен и во Србија и во Македонија.

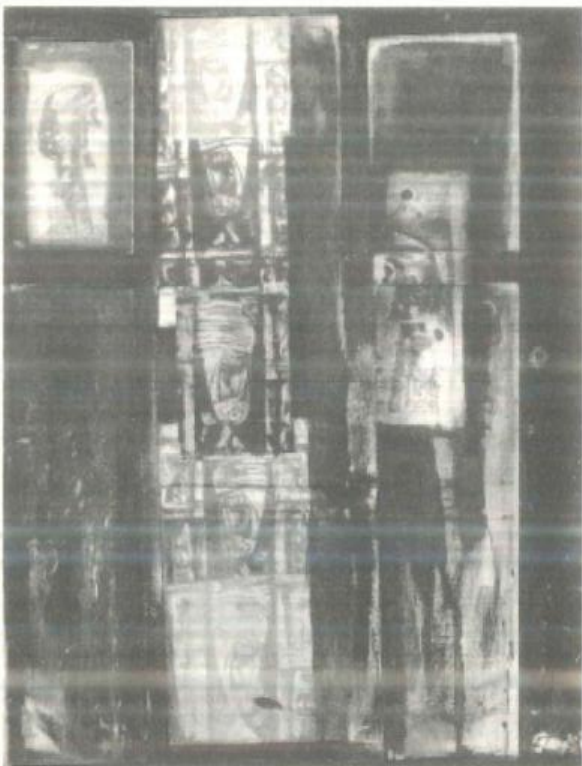
### 46) Современа македонска скулптура - млада генерација Салон на МСУ-Скопје (17. 02. - 13. 03. 1967)

Од оваа година, музеолошки и научно, МСУ уште понастојчиво ги следеше новите стремежи во македонската уметност. Тогаш беа подготвени две студиски изложби, со остварувања на најмладите македонски уметници. Нив ги претстави колешката Соња Абаџиева



Самостојна изложба на Мариј Прегел, Скопје, 1967  
Individual Exhibition of Marij Pregelj, Skopje, 1967

Мариј Прегел, Бараки, 1965  
Marij Pregelj, Shacks



Димитрова, а прво со изложбата составена од 26 скулптури и 16 цртежи на шестмина учесници: Драган Поповски - Дада, Васил Василев, Стефан Маневски, Насо Беќаровски, Томе Андреевски, Борис Николовски. Дотогаш се беа дефинирале две основни тенденции во вајарското искажување на учесниците - фигуративна и апстрактна. Според Абациева Димитрова, ова не беше формално хомогена група, но неа ја обединуваше стремежот да се трага по сопствениот творечки идентитет, преку вградување во тенденциите на тековното вајарско творештво во светот. Тоа се искажало во голема разновидност на форми, а секој од учесниците на изложбата зборувал со свој сопствен јазик и стил. "Тие ги црпат своите инспирации од фолклорното национално богатство, од митологијата и историјата, од објективната стварност или од својата имагинација и дух". Се забележувала широка гама тенденции: за синтеза што води кон апстракција (симболика, метафорика, надреалистички акценти); за експресионистичка скулптура; за примитивистички и архаични форми; за поголема или помала класична експресивност; за изразување во духот на слободната креација. Потоа беа грижливо претставени поединечните индивидуални формулации на овие општи тенденции.

**47) Современо македонско сликарство - млада генерација**  
Салон на МСУ-Скопје (7. 03. - 2. 04. 1967)

Со оваа втора изложба беа прикажани творби на 11 автори: Родољуб Анастасов, Илинка Глигорова, Кирил Ефремов, Александар Јанкуловски, Душан Перчинков, Момчило Петровски, Елена Ристевска, Александар Ристевски, Васко Ташковски, Ана Темкова, Глигор Чемерски и Симон Шемов. Во својот предговор, Соња Абациева Димитрова смета дека нив ги обединува "отвореноста за една клима на некаква 'дионизиска' слобода на секој творечки зафат". Потоа и "творечкиот интерес и комуникацијата со националното тло, родниот крај, искажано во нов ликовен јазик, низ прилично хетерогени резултати". Стилските стремежи на овие млади сликари искажуваа одлики на надреализам (магичен реализам, метафизичко сликарство), асоцијативно сликарство, експресионизам, геометриска и лирска апстракција. Следуваа и внимателни определби за творештвото на секој одделен учесник, од кои некои и потоа дадоа мошне сериозен влог за развојот на современата македонска уметност, сè до денес (Анастасов, Перчинков, Чемерски, Шемов); други, поопстојно или само делумно, ги варираа ликовните постапки што уште тогаш ги беа применувале (Ташковски, Ристевски, Темкова).

**48) Македонски уметници - најмлада генерација**  
Галерија на Трибината на младите (Галерија Трибине младих)  
Нови Сад (17. - 27. 04. 1967)

Синтезата од овие две претходни изложби, која под наслов "Македонски уметници - најмлада генерација" ја состави С. Абациева Димитрова, беше претставена во Нови Сад, во Галеријата на Трибината

на младите. Тука овој избор предизвика забележителен интерес кај публиката и беше внимателно прикажан од критиката на овој град, кој во седмата деценија покажа нагласена желба за соработка со Македонија, одделно со МСУ-Скопје.

#### 49) Современа македонска графика

Уметничка галерија, Битола (16. 03. - 16. 04. 1967)

Подготвена заеднички со МСУ (со посебен ангажман на Љ. Дамјановска), изложбата беше еден од напорите на Скопскиот музеј да се поттикне овој вид ликовно творештво во нашата земја. Ваквиот обмислен избор потоа беше изложен во Уметничката галерија во Битола, која во тие години започна одделно внимание да ѝ посветува на графиката. Тоа ќе се изрази во основањето на Триеналето на југословенската графика, а подоцна, од 1994 година, таа почна да го организира и Меѓународното графичко триенале.

#### 50) Унгарска применета графика

Салон на МСУ-Скопје (4. - 9. 04. 1967)

И со оваа изложба, МСУ продолжи да го следи графичкото творештво во светот. Организирана во заедница со Центарот за култура и информации и Училиштето за применета уметност во Скопје, оваа изложба ја искажуваше интенцијата на Музејот своите сложени задачи да ги решава во соработка со професионалните установи во земјата и во странство. Главниот придонес од оваа изложба беше солидната графичко-изведбена култура содржана во изложените творби.

#### 51) Светот во боја

Салон на МСУ-Скопје (12. - 20. 04. 1967)

Оваа изложба Музејот ја приреди заедно со Фото-кино сојузот на Македонија, за да го следи развојот на фотографијата кај нас и во светот. Фотографијата во боја, како техника, веќе се беше развила во Македонија; а со исклучителниот квалитет што го прикажа, изложбата беше можност за критичка споредба меѓу остварувања од разни автори.

#### 52) Спасе Куновски

Салон на МСУ-Скопје (5. - 28. 05. 1967)

На изложбата, Спасе Куновски (1929-1978) беше претставен со одбрани творби, а јас во предговорот ги изложив развојните тенденции на дотогашното негово сликарско и друго творештво. Македонскиот уметник се определи за фигуративно сликарство, кое во своите почетоци беше сродно со творештвото на хрватскиот сликар Миљенко Станчиќ. Во сликите на Куновски, човечките фигури и ликови (а и сопствениот) беа преиначувани, сè до "осакатување" на некои нивни делови. Композициите на сликите често содржеа осамени фигури во првиот план, а заднината беше означувана со некои скржави детали. Таква е и

антологиската слика на Куновски, маслото "Логор" (1960), пример за новата македонска ангажирана уметност што неконвенционално се искажуваше за историските или политичките предизвици. Куновски беше насликал и неколку творби што носталгично се однесуваа на минатото или метафорично-симболично го сугерираа скопскиот земјотрес од 1963 година. Притоа тој користеше разновидни ликовни "метафори" и "реквизити": "манекени" со скршени или шупливи глави; човечки корпуси без раце, нозе или глава итн., а сето тоа беше (технички, стилски) сликано во манир со кој Куновски се вклопи во магичниот реализам и надреализам.

#### 53) Француска современа уметност

Работнички универзитет (Работнички универзитет)  
Нови Сад (31. 03. - 17. 04. 1967)

МСУ продолжи да ја запознава југословенската публика со својата колекција и пред да се изгради неговата нова зграда. Изложбата "Француската современа уметност", составена од дела што ги поседуваше (34 слики, 14 графики и 3 цртежи), беше претставена во галеријата на Работничкиот универзитет во Нови Сад. Со експонати од маркантни личности на француската ликовна уметност, МСУ во тие години стана расадник на сознанија за тековите на современото сликарство и надвор од Македонија, што го зголеми неговиот углед и во тие туѓи средини.

#### 54) Бранко Ружиќ

Салон на МСУ-Скопје (1. - 18. 06. 1967)

Овој хрватски вајар во тие години заземаше високо место во сето ликовно творештво на СФРЈ. Со скулпторската логика на Ружиќ, човечките фигури или предмети беа инвентивно "преведувани" во елементарни, одвај обработени маси, во кои тој внесуваше некои скржави интервенции. Ваквата вајарска постапка, особено кога беше пренесена во дрво, општо земено, во истиот материјал ја следеа и македонските вајари: Б. Николовски, Б. Митриќески и В. Василев. Изложбата на Б. Ружиќ МСУ потоа ја пренесе во Уметничката галерија во Битола и во Салонот на Културно-пропагандниот центар во Приштина.

#### 55) Југословенски и странски уметници од колекцијата на МСУ-Скопје

Уметничка галерија, Куманово (16. 06. - 12. 07. 1967)

За отворањето на Уметничката галерија во Куманово, Музејот подготви изложба на дела од југословенски и странски уметници застапени во неговата колекција (43 слики, 11 графики, 10 скулптури). Ова беше во согласност со практиката на Скопскиот музеј своето дејствување, во соработка со соодветни институции, да го имплантира на целата територија на Македонија.

**56) Самостојна изложба на графики на Пабло Пикасо**  
Салон на МСУ-Скопје (7. 07. - 17. 09. 1967)

Посебен настан за ликовниот живот во Скопје и Македонија беше изложбата на графики на Пабло Пикасо (1881-1973), организирана во соработка со неговата париска Галерија "Луиз Лерис" (Galerie Louise Leiris). Таа содржеше карактеристични графики од неговото повоено творештво, со што се овозможи поцелосно сознание за ова "свето чудовиште" на уметноста на 20 век. Пикасо и во графиките го развиваше својот темелен ликовен дискурс, искажан во неговите слики и цртежи, така што оваа негова изложба беше своевидна компензација за неможност интегрално да се претстави неговиот сложен опус. Дотогаш, негови слики беа изложени во Скопје во 1952 година (на изложбата на Модерната француска уметност), една подарена на МСУ во 1965 година, а потоа и на изложбата на Мајскиот салон од Париз во 1966 година. Со овој избор беше подвлечена слободата на Пикасовото изразување: "прекројувањето" на кој и да е ликовен модел, туѓ или свој, со еруптивна, изобличувачка експресивност, која се темелеше врз неговата возбудлива кубистичка поетика. Изложбата на Пикасовата графика беше одлично посетена (од неколку илјади лица, меѓу нив многумина странци) и проследена со повеќе написи во дневниот печат широм СФРЈ. (Симон Шемов, *Низ ликовните галерии. Три значајни изложби во скопските изложбени салони. 60 графики со потпис Пикасо.* "Вечер", 6. 03. 1967: прикажани се Пикасовата и изложбите на "Актуелни тенденции..." и на подарени дела; Aleksandar Bassin, *Susret solidarnosti - susret s umjetnošću*, "Telegram", Загреб, 18. 03. 1967: детален и афирмативен приказ на изложбите на Пикасовата графика, на подарени дела и "Актуелни тенденции...").

**57) Едмонд Казарела**  
Салон на МСУ-Скопје (22. 09. - 18. 10. 1967)

Изложбата на американскиот уметник од италијанско потекло, Едмонд Казарела, содржеше графики изведени во големи формати и со примена на широк дијапазон на бои. Тие стилски коинцидираа колку со психоделичното сликарство толку и со процедурите на поп-артот. Со овие свои одлики, графиките на Казарела го предизвикаа вниманието, пред сè, на македонските графичари; а беа привлечни и за сета ликовна публика во Скопје и Битола, каде што оваа изложба беше пренесена во тамошната Уметничка галерија.

**58) 65 дела од колекцијата на МСУ-Скопје**  
Салон на Работничкиот дом, Скопје (20. - 28. 07. 1967)

Во рамките на "Средбата на солидарноста" во таа година, во Работничкиот дом во Скопје, МСУ ја прикажа изложбата на 65 дела од својата колекција. Изложбата беше грижливо композирана, со творби од најистакнатите уметници-дарители на Скопје: меѓу нив и - П. Алешински, М. Андал, Е. Бај, М. Опенхајм, М. Луброт, а беше одлично



Самостојна изложба на графики на Пабло Пикасо, Скопје, 1967  
Individual Exhibition of Graphics of Pablo Picasso, Skopje, 1967



Енрико Бај, *Тој беше веќе таму во планината*, 1965  
 Enrico Bay, *He Was Already There in the Mountain*

посетена и оценета од сите странски учесници на разновидните манифестации на "Средбата на солидарноста". (Видете во погоренаведените написи и во: *Подарени дела. Музеј на современа уметност - Скопје, 26 јули 1966 - 26 јули 1967*, со мој воведен текст, прикажан, како и целиот каталожски материјал, на македонски и француски јазик).

**59) Современи македонски уметници - актуелни тенденции**  
*Салон на Работнички дом, Скопје, (20. - 28. 07. 1967)*

Тематско-студиската изложба "Современи македонски уметници-актуелни тенденции" ја изразуваше определбата на МСУ-Скопје систематски да ги следи и да ги претставува движењата во современата македонска уметност: ја конципиравме и заеднички ги избравме авторите и нивните дела со колегата Антоние Николовски. Заклучивме дека ликовната уметност во Македонија претставува интегрален дел на сета нејзина национална култура и дека е сложен мозаик од разновидни стилски тенденции: сепак, изложбата немаше амбиции антологиски да ја опфати физиономијата на сето наше ликовно творештво, туку да го посочи постојаното усовршување на ликовните изразни средства во нашата средина; стремежот да се општи со уметноста во светот; да се обликува продлабочен и критички однос со националниот амбиент итн. Тогаш беа прикажани слики, гвашеви и скулптури на 17 млади македонски уметници, чие творештво сметавме дека треба да биде опфатено во оваа изложба: сликарите Драгутин Аврамовски-Гуте, Родољуб Анастасов, Иван Велков, Александар Јанкуловски-Цане, Спасе Куновски, Петар Мазев, Ана Темкова, Глигор Чемерски, Симон Шемов; вајарите Стефан Маневски, Боро Митриќески, Борис Николоски, Драган Попоски-Дада, а Томо Шијаковиќ-Шијак изложи објекти-мусандри. Сите изложени дела беа слични со оние што нивните автори ги беа прикажале на други изложби во МСУ, но најмногу на оние создадени во периодот непосредно пред изложбата

**60) 12 странски уметници**  
*Салон на МСУ-Скопје, (21. 10. - 17. 11. 1967)*

Во соработка со Галеријата Пенелопе од Рим, поточно со нејзиниот директор Марио Пенелопе, беше прикажана изложбата составена од творби на 12 уметници од повеќе земји: Ричард Антон, Вито Апулео, Дино Боски, Арmano ди Стефано, Марио Фуљелмоти, Џакомо Порцано и Енрико Паулучи (Италија); Антонио Берни (Аргентина, веројатно меѓународно најпознатиот од сите учесници); Бранко Филиповиќ-Фило (Југославија); Антонио Фраскони (Уругвај); Сара Шерман (САД) и Андре Верлон (Швајцарија). Во предговорот, Вито Апулео прави кус преглед на уметноста во 20 век, па укажува дека Галеријата Пенелопе дејствува не во комерцијални туку во хуманистички и културолошки цели. Затоа се определени (во "еден вид заемен однос на мисли") и овие уметници поврзани со неа. Според Апулео, некои од нив следеа различни варијанти на фигуративно сликарство, преобразени

според експресионистички, надреалистички и поп-арт модели. Вакви насоки се пројавуваа тогаш и во дел од македонското сликарство. Се нагласуваа и потребата за зајадливо или критичко искажување за човечката ситуација во современата епоха. Помал број од изложените дела беа насочени кон истражување суштествено ликовни проблеми: но и таквите апстрактни состави беа поттикнати од разновидни филозофско-естетски стремежи.

**61) Аспекти на цртежот во Македонија**  
Салон на МСУ-Скопје (6. - 20. 12. 1967)

Ова беше прв (делумен) приказ на развојот на цртежот во Македонија во 20 век. Како негов реализатор, во воведната студија се обидов и во цртежот да го проследам вклучувањето на нашето подрачје во уметничките текови на тоа столетие. Изборот почнуваше со одбрани цртежи на родоначалниците на современата македонска уметност: Димитар Пандилов-Аврамовски, Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Вангел Коџоман и Љубомир Белогаски -сликари и Димо Тодоровски -скулптор. Несомнено е дека придонесот на Мартиноски беше највпечатлив, чие цртачко мајсторство се искажа колку во впечатливи реалистички состави, толку и во смели експресионистички преобрази на разновидни мотиви. Беа изложени лирските, левтерни цртачки белешки на Пандилов; рудиментарните збити форми на Личеноски; беше маркирана академската опитност на Коџоман и Тодоровски - а сите овие творби беа подлога за повоениот процут на цртежот во Македонија. И по 1945 година, речиси ниту еден македонски уметник не го практикуваше само цртежот. Така, сликарите: Д. Коџо, Б. Лазески, Р. Лозаноски, Д. Аврамовски-Гуте, Р. Калчевски, И. Велков, А. Ристески, Е. Ристеска, Р. Анастасов, М. Петровски-Моџо, Г. Чемерски, С. Шемов, И. Глигорова, А. Темкова, Д. Перчинков, В. Наумовски; и скулпторите: П. Хаџи Бошков, Ј. Грабуловски-Грабул, С. Маневски, Д. Поповски-Дада, Борис Николовски, изложија дела коишто и во цртежот ги пренесуваа ликовните потраги што тие ги развиваа во другите ликовни дисциплини; или градеа цртачки процедури определени од други стилски настојувања. Но, се согледуваше дека по периодот на исклучителна фигуративна ориентација, од почетокот на седмата деценија настапи нова етапа во македонската современа уметност. Се јавија неколку варијанти на нефигуративната уметност: лирска апстракција, енформел, апстрактен експресионизам, сликарство со материја, варијанти на постенформелна апстракција итн. Потоа навлегоа и тенденциите на новата фигурација, нови форми на надреализмот, на асоцијативно-фантастичната фигурација, на неодадаизмот и поп-артот.

**62) Иван Велков**  
Салон на МСУ-Скопје (22. 12. 1967 - 20. 01. 1968)

Сликарот Иван Велков дотогаш беше познат со учеството на низа групни изложби: меѓу другите, и на групата "Мугри", на неколку приредени од МСУ, а имаше и своја самостојна изложба. Претходно,

Велков прво се определи за фигуративно сликарство, кое во втората половина од шестата деценија тој го подложи на нагласена геометризација и стилизација на формите. Потоа, во почетокот на седмата деценија, откако првин донекаде се доближи до апстракција блиска до некогашната холандска група Де Стијл, Велков истражуваше во некои форми на енформелот и на сликарството со материја. На изложбата во МСУ доминираа остварувања со "недискурзивни" мотиви, стокмени во еднообразно обоени парцели и шематска организација на фактурата. Овој стремеж кон геометриска апстракција во тие шеесетти години го следеа и други македонски уметници. Според предговорот на Цветан Грозданов, Велков веднаш по студиите го следеа "урбаниот животен ритам", дури и во затворените ентериери, а потоа и во "велеградски панорами композирани со мондријановска љубов". По првите геометриски обработки на мотивите, од 1961 година започнува прелом битен за неговиот развој, сè до 1967 година. Во творби обработени со напластена фактура, со комбинација на разновидни материјали, беа сугерирани разновидни геолошко-космички состојби. Се појавиле потоа облици на синтетизирани симболи, чие потекло може да ги напомува прасловенските богомилски плочи, глаголските натписи, но ништо помалку и делата од воневропските стари култури; а и архаизирани знаци, распоредени во рационални композиции, во кои демнее опасноста од декоративност. А особено значење имаат постапките со видлив интерес спрема креативно транспонирање на културното наследство од изминатите цивилизации; инспирацијата од културните слоеви на нашето тло, што може да овозможи формирање специфична уметност. Но, ваквиот сложен симболичен материјал, синтетизиран или транспониран, не треба да стане цел сама за себе во нашата современа уметност. Творењето еден нов ликовен свет со морфологијата на старите облици треба да се приближи до сензибилитетот на современата епоха.

**1968 година**

**63) Стакло 1968**  
Салон на МСУ-Скопје (7. - 16. 02. 1968)

Музејот настојуваше да го следи и индустрискиот дизајн, како елемент на општата обликувачка култура на епохата. Затоа, во соработка со скопската фабрика за стакло, беше организирана изложба на производи, чиј дизајн искажуваше некој стремеж тие да бидат обликувани во соодветство со современиот естетски вкус и разбирања. Главен дизајнер беше вајарот Томе Андреевски, кој одредени свои скулпторски истражувања ги приспособуваше за нацрт-проектите на стаклените производи изработени според нив. Во мојот предговор настојував да ја образложам колку општата смисла на индустрискиот дизајн, толку и фактот дека стаклото, низ вековите и сè до нашите времиња, било материјал во кој впечатливо се искажувала формообразувачката култура на дадена средина и епоха.



**64) Уметничка акт-фотографија**

Салон на МСУ-Скопје (19. - 29. 02. 1968)

Во соработка со Фото-кино сојузот на Македонија, Музејот ја приреди изложбата со овој мотив, кој не беше многу обработуван во македонската фотографија. Музејот сакаше со изложбата да го поттикне интересот за него, но, за жал, актот сè досега не предизвика особен ангажман сè до најмладите наши фотографи.

**65) Душан Перчинков**

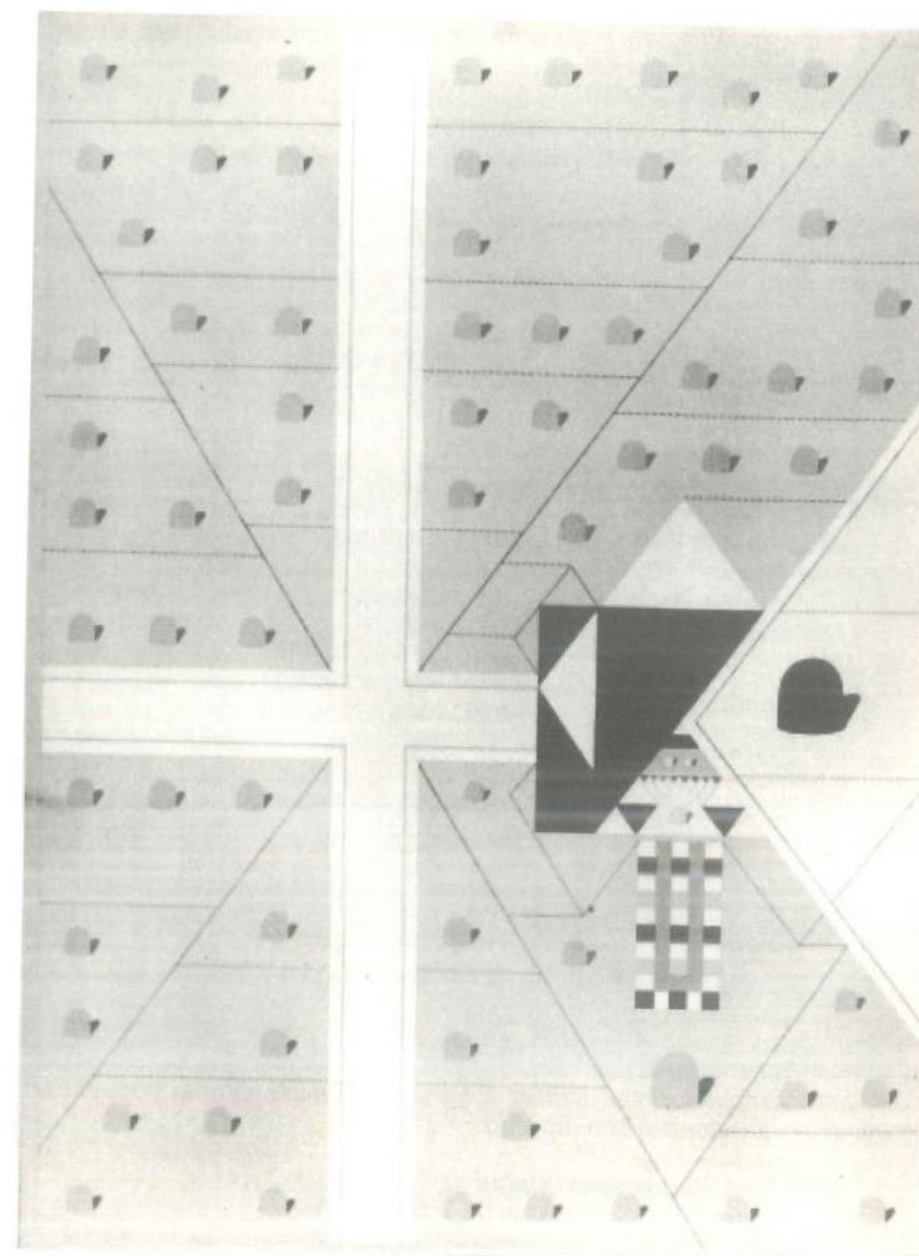
Салон на МСУ-Скопје (1. - 20. 03. 1968)

Со оваа самостојна изложба на слики на Душан Перчинков (1939), Музејот претстави нова и бележита појава во македонското сликарство. Перчинков се остваруваше како суштествено "градски" уметник: неговата естетска свест се беше оформила во согласност со одликите на современата цивилизација и со менталитетот што ѝ е соодветен. Перчинков тоа го преточи во своите дела, при што својата ликовна процедура ја приспособи на оваа своја темелна интелектуална поставеност. Со голема визуелна интелигенција и едноставност, тој прво обработи секвенци од градски ведути. Некои други свои "имагинарни глетки" Перчинков ги беше организирал како семантички и искусствено неидентификувани простори (една негова слика и се вика "Имагинарен пејзаж"). Ваквите простори се "лизгаа" накај магичниот реализам и надреализам. Во подоцнежните дела, Перчинков ликовно се сообрази со геометриската и аналитичката апстракција, градена од Маљевиќ и од други по него. Рафинирано, пастелно обоени парцели, грижливо составени од разновидни геометриски "состојби", беа понекогаш "нарушувани" со детали што инсинуираат одделни природни феномени. Во ваквите милосливи медитерански опстановки со "носталгични наслови" ("Остатоци од летен ден", "Сликата кај мене") се беа вовлекле и инсинуации за (естетизирани) елементи на поп-арт сликарството (блиску до делата на А. Д' Арканџело). Ова ќе биде и последната самостојна (сликарска) изложба на Перчинков, кој ќе престане да слика во средината на наредната деценија. Но, со дотогашното сликарство и подоцнежното графичко и цртачко творештво, Перчинков зазема мошне истакнато место во современата македонска уметност.

**66) Подарени дела од СР Чехословачка и ДР Германија**

Салон на МСУ-Скопје (22. 03. - 2. 04. 1968)

На изложбата беа претставени графики подарени од овие две земји. Според текстот на д-р Франтишек Дворжак, чехословачките подароци беа творби на уметници организирани во групата "Холар" (основана во 1917 година), која дотогаш беше приредила многу изложби во странство, вклучително во САД и Јапонија. Во неа членуваа истакнати творци од повеќе генерации, кои дотогаш создаваа во разни области на графичкото творештво. Меѓу нив беа и: Вацлав Фила, сликар, и Адолф Борн, карикатурист, автори со меѓународни признанија и углед. Но, во



Душан Перчинков, *Мотив од предградието*, 1970  
Dušan Perčinkov, *Suburban Motif*

целина, во чехословачката колекција имаше само неколку творби обработени со помодерен ликовен јазик. Во текстот, пак, на Гинтер Мајер "Модерната уметност во Демократска Република Германија", се укажува дека модерната уметност во оваа земја "се засновува врз безусловното потврдување на програмата на социјализмот". Уметниците од ДРГ се надоградувале на пионерите на социјалистичката уметност во Германија: К. Колвиц, О. Дикс, Л. Грундинг итн.; а многумина напредни уметници им припаѓале на уметничката група "Мост", на "Синиот јавач" и други. Беше подвлечено дека се значајни остварувањата на новото сликарско и вајарско обликување на нови архитектонски постројки, изведени во тогашниот источен дел на Германија. Со графики беа застапени и уметниците: Фриц Крамер, Леа Грундинг, Херберт Тухолски итн.

**67) Млади белградски сликари - Од фантастика до надреализам**

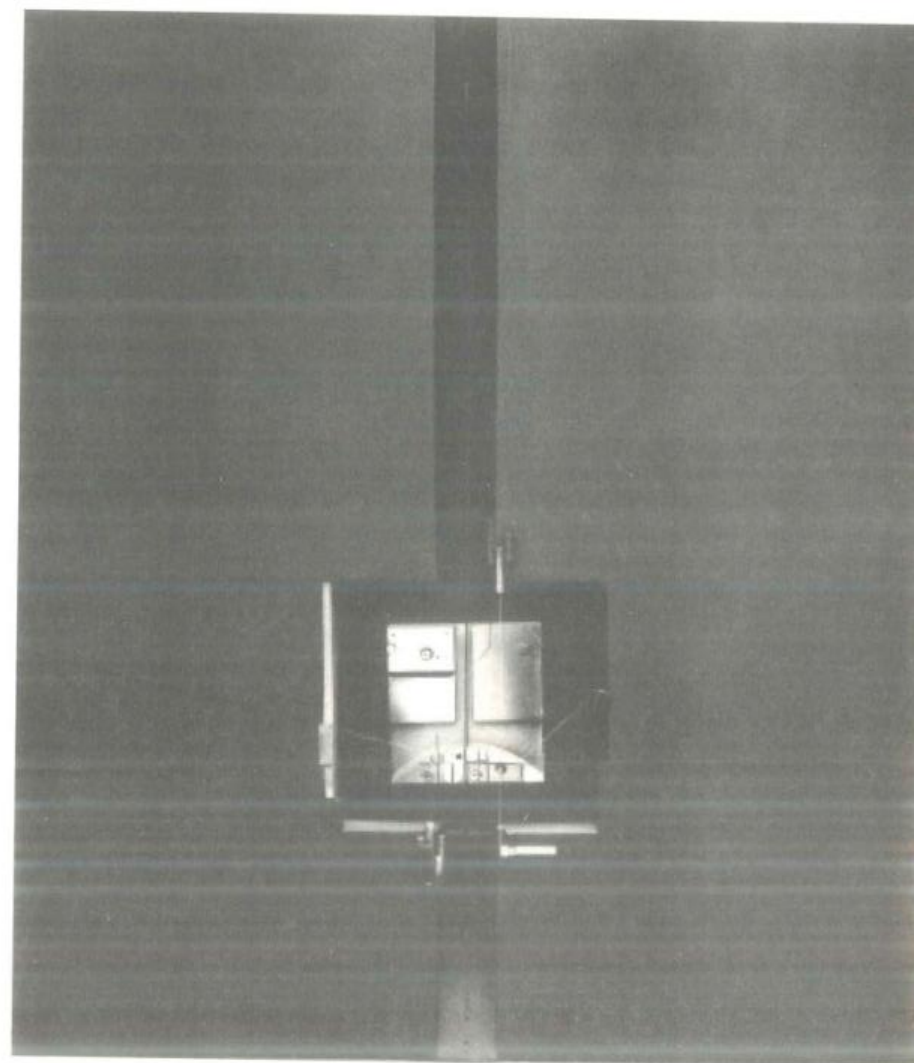
Салон на МСУ-Скопје (5. - 21. 04. 1968)

Во соработка со МСУ-Белград, оваа изложба ја подготви Драгољуб Ѓорѓевиќ, кој напиша и предговор за неа во каталогот. Според Ѓорѓевиќ, за да покаже како може светот преку фантазија да се преточи во ликовно дело, тој составил "мала, но достатно карактеристична и информативна антологија", со која младите белградски уметници даваат "одговори, надреални и фантастични, од проста причина што ги надминуваат границите на обичното визуелно искуство". Меѓу делата на 15-темина учесници се наоѓаа и тие на Владимир Величковиќ, Миодраг Ѓуриќ-Дадо и Љуба Поповиќ: во наредниот период, тројцата ќе станат истакнати автори на париската и европската ликовна сцена (Величковиќ веќе беше и дарител на МСУ-Скопје; а подоцна, од Париз, му подари уште една голема слика); потоа и на други членови на групата "Медијала": на митската фигура на белградскиот ликовен круг, Л. Шејка, на М. Видак, М. Главуртик, О. Ивањицки (исто така, дарител на Скопскиот музеј), Љ. Јанковиќ-Јале, Д. Лубарда, М. Поповиќ, У. Рајчевиќ, С. Самуровиќ, М. Станковиќ и У. Тошковиќ. Ѓорѓевиќ ја беше подвлечол улогата на сонот во овие творби, немирот, фантазијата на поетот но и на научникот што нив ги поттикнува. Некои автори се свртени кон минатото, други кон иднината, но духот на сите е модерен, современ итн. Оваа изложба беше важна и за споредба со сродни пројави во тогашното македонско сликарство.

**68) Томо Шијаковиќ-Шијак**

Салон на МСУ-Скопје (29. 04. - 19. 05. 1968)

Самостојната изложба на Томо Шијак (1930-1998) беше организирана (со мој избор и предговор) во специфичен момент на неговото творештво. Дотогаш тој веќе имаше неколку самостојни изложби; членуваше во некогашната група "Мугри"; истражуваше во неколку варијанти на фигуративното сликарство, при што постепено презеде модели на експресивно, аглесто и стилизирано обликување, доближено до моделите на Французинот Бернар Бифе; но и на



Томо Шијак, *Мусандра со судирни бранови*, 1968  
Томо Šijak, *Musandra with Collied Waves*

византиската уметност (слично како во творештвото на белградските сликари Возаревиќ и Србиновиќ); а кон крајот на шестата и во почетокот на седмата деценија, сликаше во еден вид надреална и симболистичка апстракција. Се заредија потоа дела во кои Шијак пресоздаваше ликови од популарни претстави, но и од иконите. Во средината на седмата деценија, настанаа неговите дела изведени врз дрвени плочи (веќе порано користени за други цели), понекогаш сосема црно обоени, врз кои Шијак нанесуваше разновидни додатоци: бројки, стилизација на човечки бисти-мети, букви; потоа разновидни "неупотребливи" предмети; настанаа и бели дрвени слики, врз кои тој пренесуваше механички различни фоторепродукции. Така се искажуваше извесна модерна сугестија за социолошки или етички прашања, со испреплетени постапки развивани во тогашните комбинирани слики, во објекталната и концептуалната уметност итн. Но, на изложбата доминираа "мусандри": овој елемент од внатрешноста на старата македонска архитектура Шијак прво го "прекрои" во бели дрвени "сандаци", во чија средина уметникот симулираше "свеќи", "чад", како да се некакви култни објекти. Потоа, често заменувајќи ја белата боја со црна, во издлабените делови на своите "мусандри" изведуваше сугестии на технолошки уреди, антени итн. Притоа, просторот на Салонот беше уреден како единствена "инсталација" (прва во Македонија), во чии делови Шијак постави емитувачи на "технички" звуци, сакајќи (според неговите зборови) да го искаже својот нов (несакрален), "технолошки" однос спрема просторот и вселената.

**69) Стефан Маневски**  
Салон на МСУ-Скопје (27. 05. - 15. 06. 1968)

Самостојната изложба на македонскиот скулптор Стефан Маневски (1934-1997) ги претстави суштествените заложби на уметникот. Во предговорот јас го проследив дотогашниот развој на овој бивш студент на Белградската ликовна академија, во сооднос со движењата во тогашната европска и југословенска скулптура. Го гледав неговото творештво како напор за спојување повеќе компоненти од сите историски, социјални, етнички и културни структури на македонскиот амбиент и она што во современата епоха на уметникот му е најблиску; како синтеза меѓу активниот, естетски условен однос на уметникот спрема минатото и сегашниот негов животен амбиент, соединети со модерно чувствување на современата идејно-естетска сфера. Во изложените дела: скулптури во железо (13) и цртежи и колажи (9), настанати меѓу 1966-1968 година, Маневски применуваше неконвенционална обработка, со која се вгради во тенденциите на енформелната скулптура. Со неа Маневски ги создаде своите симболично-метафорични соопштувања, а неговите најнови скулптури (1968) ги разработија ваквите настојувања: изведбената вештина и созревањето на пластичната визија на уметникот тие ги збогатија со нови содржински и формални елементи; ја достигнаа технолошката перфекција на низа автори (Паолоци, Тихец, Бољка) и се оддалечија од опасноста пластичната визија на Маневски да се претвори во манир.



Стефан Маневски, *Миг на времето*, 1966  
Stefan Manevski, *Instant of the Time*

Оваа потреба за епско, елегично искажување Маневски ја вклучи во естетскиот строеж на тогашните свои последни дела. Нивната формална оддалеченост од антропоморфните облици само придонесе оваа содржинска димензија да добие значење на општа порака, метафора, алегорија, симбол, "икона": "Да се создаде икона..., ликовен симбол на уметниковото внатрешно чувство на нуминозното или на мистеријата или можеби само на непознатите димензии на емоцијата и доживувањата, тоа е целта на множеството на модерните скулптури" (Herbert Rid, *Moderna skulptura*, Zagreb, 1968).

**70) Подарени дела од НР Полска**  
Салон на МСУ-Скопје (14. - 23. 06. 1968)

Изложбата содржеше 45 експонати: скулптури, медали и плакети, изведени во разни материјали, творби на автори од повеќе генерации полски уметници. Овие подароци за Скопје, собрани од Полското здружение на ликовните уметници, пред тоа беа изложени во Варшава, под покровителство на претседателот на Министерскиот совет на НР Полска, Јузеф Циранкиевич. Во предговорот од каталогот за скопската изложба, од полскиот вајар и иницијатор за собирање дела за Скопје, Карол Тхорек, беше подвлечена смислата на овие подароци. Според Тхорек, со оглед на тоа како е составена, оваа изложба нема претензии целосно да ја претстави полската скулптура и сосема накусо укажува на нејзиниот дотогашен развој во 20 век.

**71) Современи турски сликари**  
Салон на МСУ-Скопје (28. 06. - 19. 07. 1968)

Сообразно со определбата да ја прикажува и уметноста на соседните земји, МСУ во Скопје, во соработка со Музејот на слики и скулптури во Истанбул, ја приреди изложбата на слики од современите турски сликари: О. Алтан, Ф. Башага, Н. Берк, Џ. Дерет, Д. Ербил, Д. Еримез, Р. Епикман, Е. Ејубоглу, Р. Ејубоглу, А. Гјурман, З. Ф. Изер, Е. Колмик, А. Капиган, Џ. Карабурчак, А. Чокер, Ш. Дикмен, С. Беркел, С. Бешејиш, А. Челеби, Х. Каврук, Ф. Кајаалп, О. Пекер, И. Шурдум, Џ. Толу. Комесар за овој избор беше истакнатиот турски сликар и професор на Цариградската ликовна академија, Сабри Беркел, инаку родум од Скопје. Предговорот го напиша директорот на Цариградскиот музеј, Нурулах Берк. Изложбата покажуваше настојувања да се преземаат и, сообразно со специфичниот менталитет на турската средина, да се применуваат ликовни правци развивани во уметноста на Европа од крајот на 19 век дотогаш. Ова остана засега единствена групна изложба на турската уметност приредена во Скопје, која потоа беше пренесена и во Уметничката галерија во Битола.



*Современи турски сликари, Скопје, 1968*  
*Contemporary Turkish Painters, Skopje, 1968*

**72) Аспекти на современата графика**

Уметничка галерија „Скопје“ (12. - 26. 07. 1968)

Оваа изложба во каталогот ја образложи Соња Абациева Димитрова. Од тогашната колекција на МСУ-Скопје, беа одбрани 84 графики од 22 земји, дела на 76 уметници - меѓу нив и на: Ж. Лирса, Х. Хартунг, Џ. Џонс, Ж. Базен, М. Естев, А. Базалдела, Е. Шумахер, Џ. Капогроси, Ж. Месаџе, А. Перили, Ф. Сантомазо и други; потоа на младите творци: М. Бономи, Л. Патела, Д. Арнајз, Џ. Гверески, О. Петлевски, Л. Бо итн. Всушност, во обид да се подвлечат аспектите на современата графика. Од уметничките одлики и авторската интерпретација на претставените експонати, се согледуваше богата скала разновидни стилски определби: лирската, геометриската, експресионистичката и новата апстракција; енформелот, ташизмот; потоа надреализмот, нео-реализмот, новата фигурација, поп-артот, оп-артот итн. Со тоа, иако не можеше целосно да се определи творечката физиономија на учесниците, сепак се согледуваа различните формални стремежи на современата графика. Се наметнуваше идејата дека уметноста се ослободува од конвенциите, се согледуваше стремежот за усогласување со движењата на современата епоха, за нови естетски истражувања итн.

**73) Современи ликовни уметници - поглед на современата скулптура**

Салон на МСУ-Скопје (23. 09. - 23. 10. 1968)

Овој избор на одбрани дела од тогашната колекција на Музејот беше претставен од Соња Абациева Димитрова. Тој укажа на некои движења на скулптурата во светот: доенформелната и постенформелната, оние што се сообразуваа со аспектите на современата цивилизација, јавувајќи се како нејзин пластичен трансфер. Беа прикажани дела на: А. Калдер, Е. Ажди, З. Кемени, Ф. Зоманини, Ж. Спитерис, Ф. Стали, О. Лого, А. Кало, Ј. Бердишак, Џ. Алвиани, С. Тешигахара, П. Хаџи Бошков, С. Маневски итн.

**74) Крсто Хегедушиќ**

Салон на МСУ-Скопје (23. 09. - 23. 10. 1968)

Оваа самостојна сликарска изложба претстави истакната личност од тогашниот хрватски и југословенски ликовен живот, но и автор со пошироко ликовно зрачење. Веќе меѓу двете светски војни, Хегедушиќ во слики и цртежи изгради ангажиран (идеолошки и естетски) експресионизам, близок до творештвото на германското движење "Нова објективност", а и на тогашните фламански експресионисти. По Втората светска војна, од шестата деценија натаму, уметникот во сликарството тргна од таа некогашна своја естетска матрица за да ја развие и преобрази со нови тематски и обликувачки модели. Неговата нова ангажирана фигурација ги надмина целосно "задачите" на



Крсто Хегедушиќ, *Трите од Хамбург*, 1968  
Krsto Hegedušić, *The Three from Hamburg*

социјалистичкиот реализам; зајадливо и цинично се искажуваше за разнебитената антрополошка, социјална и етичка ситуација на човекот во 20 век. Имбецилно-кретеноидни ликови и деформирани фигури, а сликарски грижливо и модерно изведени, беа нивниот чест ликовен трансфер. Од изложбата во МСУ-Скопје останаа како подарок 2 слики на Хегедушиќ: едната директно од авторот ("Трите од Хамбург"), а другата ("Сметиште") беше подарена од претседателот на СФРЈ Јосип Броз Тито.

**75) Современа чехословачка графика**  
Салон на МСУ-Скопје (25. 10. - 10. 11. 1968)

Прикажувањето на европското графичко творештво се продолжи со изложбата на современата чехословачка графика. Таа беше приредена во соработка со МСУ-Белград и Националната галерија од Прага, од чиј фондус беа дојдени експонатите. Графиката во ЧССР во тоа време беше во подем, при што некои личности (како на пр., Јиржи Андерле) тогаш беа сметани за носители на карактеристични графички тенденции во Европа.

**76) Ристо Калчевски**  
Салон на МСУ-Скопје (13. 11. - 2. 12. 1968)

Самостојната изложба на сликарот Ристо Калчевски (1934-1995), бивш член на групата "Мугри", ги прикажа неговите творечки настојувања сродни со тие на неговиот земјак Ордан Петлевски (1930-1997): стремежот во современ ликовен јазик да се преточи нивниот целосен човечки и творечки идентитет. Тоа воедно значеше дека творечкиот акт не се подведува под кој и да е наметлив - естетски или идеолошки - налог. Со своето апстрактно сликање од почетокот на седмата деценија, Калчевски грижливо ја ткаеше фактурата во нијансирани, темноземјено обоени површини, понекогаш со асоцијации за нешто "надвор" од неа. Пределот на сликата постепено се претвори во организација на "катастарски" распределени (со дрвени летвички) парцели: во нив доминира опозицијата на белите екрани на заднината и темните, полиморфно изведени делови, од што се создава впечатокот за своевидни "апстрактни пејзажи". Оваа тенденција францускиот критичар Мишел Рагон ја согледа и во дел од француското и другото европско сликарство од 6 и 7 деценија и токму така ја беше именувал. Со оваа изложба, Калчевски се вреди во оние македонски автори што беа носители на предводнички ликовни истражувања кај нас и што беа застапувани во сите професионални дејности на Музејот, во земјата и во странство.

Во 1968 година, МСУ, по четврти пат, во форма на илустриран каталог (Подарени дела - Oeuvres données), ги прикажа едногодишните резултати (јули 1967 - јули 1968) од акцијата за подарување ликовни дела на Скопје: во тој период беа добиени нови 260 подароци (од странство и од СФРЈ).

## 1969 година

**77) Четворица македонски графичари: Петар Хаџи Бошков, Божин Барутовски, Драгутин Аврамовски-Гуте, Томо Шијак**  
Галерија Алферман-Солинген (Galerie Alferman-Solingen) (3. 01. - 11. 02. 1969), Галеријата "Ди Брике" (Galerie Die Brücke - Disseldorf)-Дизелдорф (14. - 30. 04. 1969), Галеријата "Билефелд" (Galerie Bielefeld - Bielefeld) - Билефелд (30. 06. - 30. 08. 1969)

Изложбата на македонските графичари: Петар Хаџи Бошков, Божин Барутовски, Драгутин Аврамовски-Гуте и Томо Шијак, која МСУ ја подготви за да биде изложена во Галеријата Алферман во Солинген (Galerie Alferman, Solingen), Галеријата Ди Брике во Дизелдорф (Galerie Die Brücke, Dusseldorf) и Галеријата Билефелд во Билефелд (Galerie Bielefeld, Bielefeld), спаѓаше во настојувањата на Музејот систематски да ја претставува македонската уметност во странство. За тоа беа користени сите можности, остварени преку соработка со поединци или установи во други земји. Овој прв групен графички настап на македонските уметници содржеше дела изработени со поедноставни графички техники, стилски сообразени со другите ликовни преокупации на излагачите (сликарски и цртачки). Изложбата беше прифатена со симпатии, при што се искажаа диференцирани оценки за секого од излагачите.

**78) Аквизиции I**  
Салон на МСУ-Скопје (27. 01. - 11. 02. 1969)

Оваа изложба содржеше 24 слики, графики, цртежи и скулптури, на уметници од некогашната СФРЈ, САД, Данска, СССР и Италија. Меѓу нив, имаше и дела на: Ј. Берник, С. Келиќ, К. Хегедушиќ, Џ. Џонс, О. Петлевски, Р. Мортенсен, Б. Ружиќ, В. Величковиќ, Џ. Сигаина итн.: тие дотогаш беа откупени од МСУ или од Секретаријатот за образование, наука и култура на СРМ.

**79) Современа македонска уметност-сликарство, скулптура, објекти (Современа македонска уметност-сликарство, скулптура, објекти)**  
Музеј савремене уметности-Београд (7. 02. - 16. 03. 1969), Уметничка галерија БиХ-Сарајево (10. 06. - 28. 08. 1969), Модерна галерија ЈАЗУ-Загреб (25. 09. - 25. 10. 1969)

Најважен потфат на Музејот во 1969 година беше изложбата "Современа македонска уметност-сликарство, скулптура, објекти", која по покана од белградскиот МСУ беше подготвувана во претходните години. Овој антологиски пресек на дотогашниот развој на македонската уметност во 20 век опфати 80 дела на 26 автори. Во подготовките на изложбата, покрај стручниот колегиум на МСУ, се вклучија: проф. Димче



Јордан Грабул, *Пластичен амбиент: простор, контакт, време*, 1968  
 Jordan Grabul, *Plastic Ambiance: Space, Contact, Time*, 1968

Коцо, историчарот на уметноста Антоние Николовски, уметникот Нико Този и писателот Влада Урошевиќ. Поранешните колективни или групни изложби на македонската уметност во другите делови на СФРЈ беа организирани од ДЛУМ. За разлика од нив, овој наш избор се сосредоточи на маркантни личности пројавени во претходните децении и на оние нивни творби што највпечатливо ја вградуваа македонската уметност во современите ликовни движења. Составувањето на изложбата предизвика голем и противречно искажан интерес за неа. Низа уметници што не беа опфатени во неа реагираа со голема жестокост и непријателство, не прифаќајќи дека нивното творештво не соодветствува со нејзините интенции. Во тоа предничеше сликарот Миле Корубин. На сето тоа реагирав и во печатот ("За начинот на организирањето на изложбата на современата македонска уметност во Белград и за некои други нешта", "Вечер", 25. 01. 1969). Музејот настојуваше да ја компонира изложбата со цел таа да покаже дека највпечатливите дела на македонската уметност создадени пред Втората светска војна и одбраните творби од современото ликовно творештво, го откриваат нашиот стремеж да се вклучиме во цивилизациските текови на 20 век. Оттука, особено ги биравме делата што се искажуваа во техники и материјали што ги надминуваа традиционалните ликовни постапки и оние што веќе беа согледани и претставени преку дотогашните групни и самостојни изложби. Мојот предговор во каталогот, замислен како синтетичен преглед на дотогашните движења на македонската ликовна уметност, го распределив на предвоен и повоен период. Во првиот укажав на суштествени моменти во творештвото на сликарите Димитар Пандилов Аврамовски, Лазар Личеноски и Никола Мартиноски и на вајарот Димо Тодоровски. Овие, а особено Мартиноски и Личеноски како членови и на предвоената белградска ликовна група "Облик", беа дотогаш најпознати македонски автори во белградската и другите средини на некогашна СФРЈ. Нивното творештво ја внесе модерната уметност во Македонија: импресионизмот, посткубизмот, експресионизмот, вајарскиот реализам. По Втората светска војна, откако се надминаа рамките на социјалистичкиот реализам, се изврши преобразба на ликовната ситуација во Македонија, особено со творештвото на помладите уметници: од средината на шестата деценија постепено се преземаа форми на фовизмот, експресионизмот, посткубизмот, симболизмот, надреализмот и апстракцијата. При сето тоа се искажуваше и внимателен и критички однос спрема ликовната традиција, нејзиното преобразување во современ ликовен дискурс. Авторите од повоените генерации вклучени во белградскиот избор беа застапени со творби од последните две-три години. Јас укажав дека во нив особено се искажуваат тенденциите на новата фигурација, неоадаизмот, поп-артот, фантастиката; нови форми на "постенформелната" апстракција (системската, геометриската, конкретното сликарство); влијанието на актуелната "визуелна клима" (дизајн, современа архитектура итн.); во некои остварувања се укинати границите меѓу традиционалната поделба на сликарство и скулптура, во објекти каде што тие се синтетизирани и со елементи на архитектонско-дизајнерско обликување. Потоа ги

распределив сите учесници во подгрупи, за да укажам кај секого од нив на неговите суштествени творечки заложби. Првата група сликари: П. Мазев, А. Ристески, Р. Калчевски, Р. Анастасов, Д. Аврамовски, И. Велков, Д. Перчинков токму се искажани во спомнатите диференцирани модели на апстрактното сликање (од енформелното до геометриската апстракција) и во композитните објекти - "мусандри" на Т. Шијак; во втората група се сликарите: С. Куновски, В. Ѓорѓиевски, Б. Ивковиќ, Г. Чемерски, С. Шемов, А. Темкова и В. Наумовски, кои ги одгледуваат надреализмот, интимниот или "руралниот" симболизам, новите постенформелни фигуративни трагања, наивната фантастика итн., сето тоа проткаено со рефенци кон животниот и творечкиот амбиент на овие уметници. И петтемина вајари на изложбата имаа оформени индивидуални физиономии. Тоа беа: Б. Митриќески (изразително, рудиментарно преобразена фигурација), Б. Николовски (дрвени објекти стокмени со "симулирање" на груби рурални предмети), С. Маневски (грижливо обработени метални објекти-фетиши), П. Хаџи Бошков (динамично расчленети метални апстракции) и Ј. Грабул (дрвени, грижливо обоени "минимални" состави, како синтеза на органски и механички форми). Веднаш по отворањето ми беше побарано интервју ("Борис Петковски: Скопје добија један од најлепших музеја", "Политика", 6. 02. 1969). А белградската критика, внимателно, без надмена снисходливост спрема изложениот материјал, издиференцира низа негови суштински одлики (Павле Васиќ, *Време младих уметника*, "Политика", Београд, 1. 03. 1969; Стеван Станиќ, *Одсеви македонске традиције*, "Борба", Београд, 4. 03. 1969 итн.). Некои српски критичари објавија прикази во Скопје (Катерина Амброзиќ, *Македонската уметност денес*, "Разглед", 3 март 1969: "Согледана во целина, изложбата дејствува современо по дух, европски по израз, светски по карактерот на подрачјата што ги опфаќа"; Миодраг Б. Протиќ, *Творечко достигнување на светот*, "Нова Македонија", 9. 03. 1969: "Грижливо составена, изложбата е доказ за вредноста на денешната македонска уметност и за разбирањето на општеството за потребите на нејзиниот развој, но и нешто повеќе: автентично разработување на денешната естетска проблематика, творечко достигнување на светот, активно учество во денешната уметност.").

По Белград, изложбата беше прикажана во Уметничката галерија на Босна и Херцеговина. Со своите одлики, таа тука беше разбрана како предизвик за босанско-херцеговската ликовна средина, сметана, како и македонската, за "помалку развиена" од тие во Белград, Загреб и Љубљана. Македонската изложба откриваше и настојувања што на свој начин се беа пројавиле и во Босна и Херцеговина, со оглед дека и тука постоеја густо поттици од сродни христијански и исламски споменици-дела.

Во Загреб изложбата беше прифатена од Модерната галерија на ЈАЗУ. Загребската јавност ѝ пристапи многувидно. Така, весникот "Vjesnik" објави интервју со мене, со Д. Тозија и С. Поповски, тогашни претседатели на Културно-просветниот собор на Собранието на СРМ и на град Скопје, и со Т. Чокревски, републички секретар за образование, наука и култура..., под карактеристичен наслов: Jozo Puljizević, Rat

kuлturnim knježevinama ("Vjesnik", 1.10. 1969). Авторот беше поттикнат од моето "незавиткано" укажување за надмениот и снисходлив однос на "големите" југословенски културни центри спрема македонскиот по Втората светска војна: го објаснив неговиот карактер и укажав дека во Македонија се создава уметност што е современ ликовен исказ на епохата. Загребската стручна критика беше строга, но главно позитивна (Vladimir Maleković, *Moderna kultura - životna snaga makedonske umjetnosti*, "Vjesnik", Zagreb, 7. 10. 1969: "Kriterij... koji je rukovodilac Muzeja suvremene umjetnosti u Skopju Boris Petkovski sa saradnicima primenio u izboru ličnosti i djela,... opredeljenjem za takav likovni izraz, što uključuje u sebi savremena nastojanja, nije samo zadovoljio našu potrebu da budemo informirani o najistaknutijim predstavnicima makedonske umjetnosti, nego i da naslutimo njezine stvaralačke dimenzije u ovom trenutku").

Сметам дека оваа изложба на современата македонска уметност, и според димензиите и според методологијата на нејзиното композирање, не е надмината сè до денес. Таа ѝ даде на нашата средина аргумент да се постави соодветно на своите резултати во низа подоцнежни југословенски манифестации, приредени во земјата и во странство.

#### 80) Cap d'encre

Салон на МСУ-Скопје (14. 02. - 9. 03. 1969)

Мошне познатата белгиска графичка група Cap d'encre ("Рт на мастилото") прикажа во Скопје графики во кои доминираа апстрактни истражувања, технички грижливо изведени. Ваквата изложба беше стимулативна за тогашниот развој на македонската графика, во која низа од овде користените графички дисциплини не беа применувани.

#### 81) Петар Хаџи Бошков

Салон на МСУ-Скопје (1. - 22. 04. 1969)

На изложбата беа прикажани најновите графички остварувања на Петар Хаџи Бошков. Уметникот во нив ја пренесе логиката на своите битни вајарски настојувања: во динамично, пластично расчленето простирање на цртачки траги, форми, маси во просторот; во состави од брановидни линии-ленти, змијовидни, собрани во снопје итн. со што неговите графики (всушност монотипии) личеа на записи на енергетски струења или импулси. Овие дела, дополнети со негови подоцнежни истражувања, Хаџи Бошков потоа ќе ги изложи во Белград и Загреб.

#### 82) Изложба на ДЛУМ

Салон на МСУ-Скопје (12. - 26. 03. 1969)

Оваа изложба содржеше цртежи, гвашеви и акварели, а беше организирана од ДЛУМ. Без поголеми претензии, таа маркираше некои настојувања во овие ликовни техники на повеќемина македонски уметници.



**83) Акварели и графики од јапонски уметници***Салон на Драмскиот театар, Скопје (27. 02. - 1. 04. 1969)*

Оваа изложба беше составена од акварели и графики на јапонски уметници подарени на МСУ, на дисциплини грижливо одгледувани во постарата и поновата јапонска уметност. Веќе тогаш, некои јапонски автори беа забележани на големи меѓународни графички манифестации (на пример, Јозо Хамагучи, дарител на Скопскиот музеј): повеќемина јапонски графичари, откако ги освоија "европските" графички техники и стилски потраги во современата уметност, ги пресоздадоа во графички искази обележани со исклучителна изведбена перфекција и висока визуелна култура.

**84) 40 американски графики***Салон на МСУ-Скопје (25. 04. - 15. 05. 1969)*

Приреден во соработка со Американската амбасада, во овој избор на 40 американски графики беа обликувани, пред сè, аспектите на поп-артот и психоделичната уметност. Така, барем со графиките на застапените уметници, меѓу кои беа: Џ. Алберс, С. Френсис, М. Кон, Л. Невелсон, Р. Мадервелд, Р. Раушенберг, Е. Казарела итн., можеше во Скопје да се следат ликовните движења од оваа земја, чија уметност во седмата деценија ги доживеа својот расцут и светска експанзија. Тоа значи - поп-артот или други форми на фигурацијата, рецидивите на апстрактниот експресионизам, минималната уметност итн. Во каталогот беше одбележано: "Земајќи во целина, нивното творештво ги одразува брзиот напредок и промените што настануваа во областа на графичката уметност, која на уметниците им дава можност да го прошират својот визуелен израз со оригинални графики и да се здобијат со многу поширока публика". Се укажува на силниот замав на графичките истражувања во САД. Се разбира дека во овој состав имаше и дела што не ги следеа актуелните ликовни стремежи. И оваа изложба потоа беше пренесена во Уметничката галерија во Битола.

**85) Современа полска графика - од колекцијата на МСУ***Салон на Драмскиот театар, Скопје (14. 05. - 30. 05. 1969)*

На изложбата беа прикажани 16 графики подарени од полски уметници.

**86) Сеиф Венли***Салон на МСУ-Скопје (16. 05. - 5. 06. 1969)*

Изложбата на египетскиот сликар Сеиф Венли (Seif Wanly) беше подготвена во соработка со Сојузната комисија за културни врски со странство и Југословенската амбасада во Каиро. Според предговорот во каталогот од Али Хнамид, директор на Музејот на убавите уметности во Александрија, Венли припаѓа на генерацијата современи египетски уметници, а се школувал во странство, каде што исто така и излагал.

Стилскиот дијапазон на авторот се движел од реализам до апстракција. Во 24-те масла (настанати меѓу 1962-1968) на Венли, беа предадени египетски предели, некои слободно прикажани сцени, потоа мртви природи, луѓе во разновидни настани и активности - секојдневниот живот во Александрија, Нубија и Асуан; но и пејзажи од Италија, Шпанија, Франција.

**87) Никола Мартиноски***Салон на МСУ-Скопје и Уметничката галерија-Скопје (8. 06. - 7. 07.; 17. 06. - 7. 07. 1969)*

Ова беше самостојна изложба на 99 слики и 86 цртежи на уметникот, создадени во претходните неколку години од Никола Мартиноски (1903-1973), втемелувачот на македонската современа уметност. Во предговорот, јас го скицирав целиот претходен опус на уметникот, со кој во Македонија се внесени темелните правци на модерната уметност веќе пред Втората светска војна. Значаен е творечкиот придонес на Мартиноски и по неа, а одделно во тогаш изложените дела, како најнова етапа од неговото експресионистичко изразување. Спроведено е "растројувањето" на претпочитаните мотиви на Мартиноски: ликови од скопската ромска средина; слободни "толкувања" на измислени сцени од градски или селски амбиенти и обичаи; но и "еротизирани" или лирски претстави. Се истакнуваше и неговиот "Автопортрет" во кој Мартиноски ја беше сосредоточил својата брилијантна неоекспресионистичка сликарска изведба. Оваа изложба беше етапа во целосното проучување на творештвото на овој уметник, кое МСУ ќе го претстави на ретроспективата на Мартиноски во 1975 година.

**88) Рецкоф 68***Салон на Драмскиот театар, Скопје (28. 05. - 20. 06. 1969)*

Оваа изложба под наслов "Рецкоф 68", всушност, беше избор на графики, објекти и слики (вкупно 54 експонати) изведени во 1968 година на ликовната колонија во дворецот кај местото Рецкоф во Австрија. Д-р Вилфрид Скрајнер, организаторот и автор на предговорот во каталогот за оваа изложба, направи избор на дела на уметници од Австрија, Италија и СФРЈ, поради што главната изложба приредувана во Грац се викаше Тригон. Изложените дела во Скопје го откриваа постенформелниот период, што во овие земји се развиваше преку истражувања во апстрактните и фигуративните тенденции. Сè повеќе го наметнуваа спроведувањето на одреден концепт, преку аналитичка или минимална обработка на мотивот. На овие сликарски недели во дворецот Рецкоф ќе работат и неколку македонски уметници, благодарение на моето пријателство со Скрајнер.

**89) Избор на подарени дела од колекцијата на МСУ-Скопје  
Салон на МСУ-Скопје (11. 07. - 15. 08. 1969)**

Овој избор на подарени дела од сопствената колекција, МСУ го подготви за "Шестата средба на солидарноста". Беа прикажани графики, слики, цртежи и скулптури, вкупно 30 творби, добиени во последните две години, меѓу кои на: Атила, М. Андерсен, А. Д'Арканџело, М. Базалдела, К. Бријан, Кристо (Христо Јавашев), М. Миљарес, Р. Мортенсен, Л. Зак, Ј. Нома, К. Хегадушиќ, Б. Грејвс и др. Најголем број од овие дела ќе бидат вклучени и во првата постојана поставка на Музејот составена во наредната 1970 година.

**90) Прва светска галерија на карикатурата  
Салон на МСУ-Скопје (20. 08. - 20. 09. 1969)**

Оваа година, заедно со редакцијата на хумористичниот весник "Остен" од Скопје, Музејот учествуваше во основањето на меѓународната ликовна манифестација "Првата светска галерија на карикатурата". Главен сподвижник за појавата на една ваква манифестација беше Дарко Марковиќ, истакнат македонски карикатурист и автор на анимирани филмови. Реализацијата на една ваква иницијатива ја покажува тогашната созреаност на нашата средина за една широка (144 експонати во 1969 г.), со ништо неограничувана светска изложба во Скопје. Првата варијанта на која учествуваа и многумина истакнати карикатуристи од целиот свет беше одлично прифатена и оценета во нашата средина. За оваа манифестација Д. Марковиќ укажува: "Оној што и малку ја познава историјата знае дека македонецот немал многу можности за смеење. Климата во која созреваа нашите културни придобивки, меѓу кои и хуморот и сатирата, беше крајно неповолна. Овие жички на хумор, искажани преку народните хумористични песни и усмената шеговитост на поединци, не се гаранција за поседување хумористична и сатирична традиција гледана од современиот аспект... Желба на организаторот и на учесниците е оваа манифестација да стане традиционална и да претставува пресек на едногодишните најдобри остварувања на полето на карикатурата. Скопје и нашата Република, за чија скромна традиција зборувавме во почетокот, ќе се вклопи во елитната, група на градови-мецени на карикатурата во светот, како што се Монреал, Бордигера, Толентино и други."

**91) Ото Лого  
Салон на МСУ-Скопје (15. 10. - 5. 11. 1969)**

Со самостојната изложба на истакнатиот српски вајар Ото Лого (1931), беа прикажани дела во кои уметникот оформи еден вид "класична" модерна (метална) скулптура. Тие преработуваа, некогаш со "минимално" сугестивни форми, начини на обликување вградени во секакви производи на модерниот свет. Кондензираниот, култивиран вајарски јазик на Лого создаваше од неговите дела симболи или асоцијации за обликовната култура на новите времиња; а им даваше ним изглед и на речиси култни или ритуални предмети.



Ото Лого, *Наковална*, 1964  
Oto Logo, *Big Anvil*

**92) Вангел Наумовски**

Салон на МСУ-Скопје (13. 11. - 2. 12. 1969)

Комплексно составената дваесетта јубилејна изложба на Вангел Наумовски: со скулптури (2), слики (15), цртежи, архитектонски макети, МСУ ја приреди откако го беше претставил уметникот во странство и откако ја поддржа неговата афирмација. Во предговорот на д-р Борис Келемен од Загреб, творештвото на Наумовски беше осмислено и дефинирано среде тогаш актуелната појава наречена наивна уметност. Самоукот Наумовски успеа да се приспособи на неа, а потоа и да ја надмине, градејќи творби со имагинација од која се раѓаа измечтаени фигури, растителност, опстановки и предели, поттикнати и од неговиот роднокрајски, охридски амбиент, а фантазијата на уметникот се храни и од поттици соодветни со оние од народните сказни и верувања. Составите на Наумовски се совпаѓаат со менталитетот на психоделичната уметност и со ерата на ослободениот ерос.

**93) Македонски уметници (Makedonyali sanatcilar)**

Музеј за сликарство и скулптура,

Бешикташ-Истанбул (5. - 20. 11. 1969);

Државна школа за уметност, Анкара (3. - 16. 12. 1969)

Со помош на Републичката комисија за културни врски со странство продолжи соработката со Турција. Така, за Музејот за сликарство и скулптура Бешикташ во Истанбул, а благодарение најмногу на сликарите и професорите на Ликовната академија во овој град, директорот Нурулах Берк и неговиот соработник Сабри Беркел, МСУ од Скопје ја подготви изложбата на 23 македонски уметници. Со нивните 57 слики, објекти и графики беа застапени разновидни тенденции во тогашната македонска уметност, на низа најистакнати македонски автори: Анастасов, Калчевски, Кондовски, Куновски, Мартиноски, Наумовски, Перчинков, Франговски, Чемерски, Хаџи Бошков, Шемов, Шијак и др. Во мојот предговор го прикажав дотогашниот развој на ликовната уметност во Македонија и се задржав на творештвото на уметниците претставени на оваа изложба. Неа истанбулската ликовна јавност ја прифати како показ за творештво втемелено врз слоевити историски темели, но вдадено да ја живее својата епоха и во сферата на уметноста; како загрижено да го култивира своето стилско-поетичко проседе. За разлика од привлечните простори на истанбулскиот Музеј, изложбата во Анкара беше прикажана во еден културно-информативен центар. Како гостин на Турската влада, со задоволство престојував во овој град, уживајќи во неговите атрактивни објекти, особено во прекрасниот Археолошки музеј. Тогашната анкарска ликовна ситуација не поттикнуваше на некои посебни ликовни одгласи за македонската изложба.

**94) Современа графика од Нирнберг**

Салон на МСУ-Скопје (7. - 27. 12. 1969)

Со оваа изложба беа опфатени 34 графики на 9 автори од Нирнберг: Епих Егон (Eppich Egon), Зелмер Макс (Sollner Max), Калхарт Рајнер (Kallhardt Reiner), Кнауф Вернер (Knaupp Werner), Колер Оскар (Koller Oscar), Прехтл Михаел Матијас (Prechtl Michael Mathias), Рудлоф Криста (Rudloff Christa), Форнбергер Франц (Fornberger Franz), Фрауенкнехт Херман (Frauenknecht Herman), Герхард Мамел, автор на изложбата и тогашен директор на Френкише галери во Нирнберг, во предговорот укажува дека таа, пред сè, има за цел да биде замена за претходната изложба на шестмина македонски уметници во Нирнберг, организирана во соработка со МСУ од Скопје. Селекцијата ги претставува карактеристичните движења на графиката во Франачка и Нирнберг, кои не се разликувале од оние во Европа, иако овој град не бил тогаш еден од нејзините големи ликовни центри. Се забележувало опстојување на енформелот, заедно со тенденциите кон поп-артот; во изборот од Македонија биле потенцирани и националните елементи, но и стремежот кон квалитетот и кон општите историски моменти во денешната ликовна уметност, за сметка на карактеристичните франко-нирнбершки елементи. Тука доминирале односите спрема стварноста, при што изборот опфатил различни такви настојувања, кои Мамел потоа ги образлага нагласувајќи дека не се опфатени тенденциите на оп-артот: тие немале услов да егзистираат во нирнбершката средина; таа допрва ќе се отворала кон денешнината, особено среде младите генерации.

**95) Глигор Чемерски**

Галерија на модерната уметност - Александрија (Gallery of Modern Art - Alexandria), (20. 09. - 4. 10. 1969)

Како возврат за скопската изложба на египетскиот уметник Сеиф Венли, Музејот го подготви, за галеријата на Модерната уметност во Александрија, изборот на слики и гвашеви на Глигор Чемерски што го претстави Влада Урошевиќ. Претходно, неколку македонски уметници учествуваа на некои селекции на Медитеранското биенале во овој град. Чемерски тогаш беше го насочил своето творештво кон понагласена експресивност и драматичност во исказот. Беше обземен и со трагични моменти од скопскиот земјотрес, од војната во Виетнам; или во чудовишно-гротескни состави ја искажуваше мачнината на живеењето.

**1970 година****96) Современа полска графика**

Салон на МСУ-Скопје, (7. - 27. 01. 1970)

Во соработка со Сојузната комисија за културни врски со странство, Музејот го продолжи систематското следење на графичкото творештво во Европа. Изложбата на современата полска графика

(пренесена потоа и во Уметничката галерија во Битола) беше приредена кога оваа дисциплина во Полска беше во нагласен подем; во неа се развиваа истражувања сообразени колку со современата полска уметност, толку и со тенденциите на графичкото творештво во Европа.

### 97) 10 македонски сликари (10 peintres macedoniens)

Уметнички галерии во Ним и Шел  
(4. 02. - 1. 03.; 30. 05. - 28. 06. 1970)

Преку контактите со француската асоцијација Education et vie Sociale од Париз, беше реализирана изложба на десетмина македонски сликари во два града на Франција: во Ним и во Шел. На неа учествуваа сликарите: Родољуб Анастасов, Глигор Чемерски, Богољуб Ивковиќ, Ристо Калчевски, Димитар Кондовски, Спасе Куновски, Петар Мазев, Душан Перчинков, Симон Шемов и Томо Шијак, со 30 дела. Во каталогот синтетично ги прикажав дотогашните движења на македонската уметност и карактеристичните истражувања на претставените уметници. Изложбата дејствуваше мошне кохерентно во разновидноста на стилските белези на изложените дела. Таа беше отворена прво во градот Ним, во тамошниот Musée des Beaux Arts. Таа тука беше согледана како доказ за висок професионализам, искажан со современи ликовни средства. Изложбата потоа беше приредена во Шел (Chelles), предградие на Париз, во тамошниот Centre Culturel de la Ville. Паралелно со неа, тука беше приредена и самостојната изложба на сликарот Г. Чемерски, учесник и на оваа групна изложба. Последната беше исклучително високо оценета од мошне познатиот француски критичар, Анри Гали-Кар (Henri Gally-Care). Во својата критика во познатото списание Les Lettres Françaises, тој прво упатува упрек кон Париз што овие македонски сликари не се претставени во самиот негов центар. Потоа Гали-Кар, во грижливо формулирани искази, ги оформи своите ласкави оценки за изложените дела. И тој ги виде како творби на несомнена професионална култура, ангажирана за искажување современи стилски концепти, кои имаат и свој авторски и културен идентитет. Оваа изложба овозможи во годината на отворањето на новата зграда на Музејот да се согледа кои од македонските уметници веќе тогаш се вградиле во тековите на европската ликовна уметност.

### 98) Американски психоделичен плакат

Салон на МСУ-Скопје (6. - 16. 02. 1970)

Оваа изложба на американскиот психоделичен плакат беше остварена во соработка со Американската амбасада во Белград. Исклучителната визуелна слобода и неконвенционалност на изложениот материјал, приспособен кон секој современ менталитет, беа мошне атрактивни за македонската професионална и поширока јавност. По Скопје, изложбата беше претставена и во Струмица, Штип, Битола и Куманово.



Симон Шемов, *Мрсулаво дете*, 1971  
Simon Šemov, *Snottily Child*

**99) Јордан Грабул**

Салон на МСУ-Скопје (20. 02. - 10. 03. 1970)

Самостојната изложба на Јордан Грабулоски-Грабул (1926-1986) ги прикажа најновите дела на уметникот, кој дотогаш беше остварил мошне разновидно творештво. Во предговорот укажав дека Грабул се вклучи во македонскиот ликовен живот во шестата деценија, кога беше член и на групата "Денес": тогаш тој создаваше музејска скулптура, но и низа споменични творби, од кои првите ги обликуваше според белезите на академската реалистичка скулптура. Постепено, сродно со појавите во едновременото македонско сликарство (она на Лазески, Кондовски итн.), Грабул разви скулптура со аглести, едноставно стилизирани ликови и фигури. Потоа во неговите споменици се повеќе навлегуваа архитектонските елементи со едноставни геометриски структури. А од почетокот на седмата деценија, Грабул се вклучи во трагањата по енформелната скулптура, преку низа творби создадени од метални отпадоци. Со ригорозна редукција на формите, Грабул во 1966 година ја создаде низата камени објекти наречена "Самоници". Беше логично, Грабул потоа промислено да се вклучи во поетиката на минимал-артот. Токму таа фаза од неговото творештво беше прикажана во 1970 година. Изведени во индустриски произведен дрвен материјал, обработен со нови алатки и деликатно обоен, неговите поединечни објекти се предлагаа и како композиции-амбиенти составени од неколку сегменти. Обликувани во семожни комбинации на форми, согледани во механички предмети или присутни во вегетабилно-органски облици, овие творби на Грабул во Салонот беа распоредени како една амбиентална инсталација, сообразена со едноставната организација на изложбениот простор.

**100) Дамњан, Рељиќ, Оташевиќ**

Салон на МСУ-Скопје, (13. 03. - 1. 04. 1970)

Изложбата на слики и објекти на тројца белградски уметници: Радомир Дамњановиќ-Дамњан, Радомир Рељиќ и Душан Оташевиќ, прикажа истакнати автори во тогашната српска уметност. Според Јерко Денегри, тие искажуваа одделни нејзини темелни тенденции. Дамњановиќ-Дамњан го беше довел своето сликарство до елементарна геометриска обработка на сликарски парцели (сродно на трагањата на Д. Перчинков во Македонија). Подоцна Дамњан разви софистицирани концептуални форми, со кои настапи на повеќе изложби во Европа. Рељиќ обликуваше фигурација со гротескни, карикатурално "искривоколчени" форми, за да соопшти зајадливи или шегобијни "пораки" преку своите мотиви. Таква хуморна, но во неговиот случај интелегентна, индивидуална усогласеност со духот на поп-артот, беше вградена во творбите на Оташевиќ. Тие беа изведени во неконвенционални индустриски изведени материјали и обработени со стратегијата на популарни рекламни или информативни предмети.



Самостојна изложба на Јордан Грабул, Скопје, 1970  
Individual Exhibition of Jordan Grabul, Skopje, 1970

**101) Благоја Дрнков: Дрвја**  
Салон на МСУ-Скопје (3. - 12. 04. 1970)

Самостојната изложба на доајенот на македонската фотографија Благоја Дрнков, на тема "Дрвја", претстави дел од неговото богато и технички разновидно реализирано творештво. Тогаш Дрнков се беше впушил и во истражувања на светлосни и други "преобразувачки" ефекти, дотогаш поретко следени од други македонски фотографи. Оваа негова самостојна изложба беше пренесена и во Уметничката галерија во Битола.

**102) Васил Василев**  
Салон на МСУ-Скопје (16. 04. - 3. 05. 1970)

Самостојната изложба на вајарот Васил Василев, составена од негови скулптури во дрво, во предговорот на каталогот ја претстави С. Абаџиева Димитрова. Оформен на Академијата за ликовна уметност во Белград, Василев постепено се доближи до настојувањата на Б. Митриќески; само што помладиот автор веќе тогаш беше под поголемо влијание на етнографски материјали, за подоцна уште понагласено да "преработува" елементи од граѓата на izdelки на таканаречената "племенска" и примитивна воневропска култура: своите дела Василев доста рано почна да ги дополнува со врежани цртежи или сликани детали. И неговата изложба беше пренесена во Уметничката галерија во Битола.

**103) Богољуб Ивковиќ**  
Салон на МСУ-Скопје (8. - 25. 05. 1970)

Во сликарството на Богољуб Ивковиќ започнато во втората половина на шестата деценија, беа искажани некои карактеристични тенденции во сета повоена македонска литература и уметност: потребата уметнички да се промисли и со нов творечки јазик да се толкува роднокрајскиот рурален амбиент, неговата животна и обликувачка култура. Кон крајот на шестата и почетокот на седмата деценија, Ивковиќ сликаше сцени од селски и малоградски амбиенти: селски коли, софри, играчи на билијард итн.; но обработи и мотиви од НОВ. Во тие негови творби, човечките и животинските дела беа "скалапени" во збити, карпести маси, со рудиментарни глави и ликови, придружени од едноставни предмети, а сето тоа облеано со темен, земјен колорит. Делата беа изложени во 1970 година, создадени по земјотресот од 1963 година, во Париз и во Белград. Претходниот стилски репертоар беше мошне преобразен: фигурите, намалени, скицозни, слободно расфрлани низ просторот, беа втупени во шаренолик колорит; а некои, со темите ("Македонска свадба", "Земјотрес", итн.), остануваа и натаму врзани за Македонија. Во мојот предговор нагласив дека ваквиот опус на Ивковиќ "претставува еден од најизразитите примери на напорот да се изрази... духовната поврзаност со една национална култура и уметност"; дека уметникот ја искажува во нив и својата медитеранска чувствителност.

**104) Родољуб Анастасов**  
Салон на МСУ-Скопје (26. 05. - 15. 06. 1970)

На самостојната изложба на Родољуб Анастасов, обработена во предговорот на С. Абаџиева Димитрова, беа прикажани неговите "постенформелни" истражувања. Во некои слики, Анастасов обработуваше мотиви од историјата; потоа создаваше композиции во кои истражуваше суштествено ликовни проблеми и ефекти (колористички, светлосни), доближени до предмодерни сликарски стилови (барокот, да речеме). Овие стремежи во изложените дела се искажуваа во ригорозно едноставни ситуации: со неодредени предмети или појави ("бранови"; "сеизмички" ефекти), со прикажување состојби сведени на релациите светло-темно итн. Некои од овие дела, всушност, беа блиски на истражувањата на оп-артот и концептуалната уметност.

**105) Танас Луловски-Тане**  
Салон на МСУ-Скопје (19. 06. - 3. 07. 1970)

Со самостојната изложба на слики (приредена заедно со ДЛУМ и авторот) на Танас Луловски-Тане, уметникот беше понагласено воведен во македонскиот ликовен живот. По школувањето на Школата за убавите уметности во Букурешт, Луловски прво се беше определил за варијанта на лирската сликарска апстракција, која ја градеше првенствено со разноцветни слободни потези. Ваквиот негов сликарски пристап постепено се насочи кон попрочистен ликовен исказ, што го доведе до подотерана, аналитичка и минимална апстракција во самиот почеток на осмата деценија.

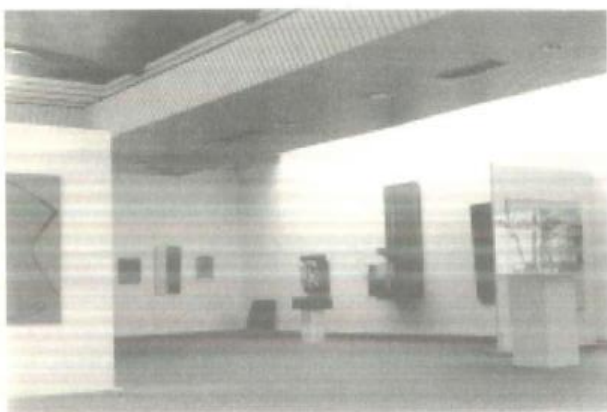
**106) Втора светска галерија на карикатурата**  
Салон на МСУ-Скопје (20. 07. - 1. 09. 1970)

Во втората година од дејствувањето на оваа светска манифестација (приредена како дел од "Седмата средба на солидарноста"), беше обработувана темата: "Човекот и градот". Во изложените 147 дела на видни карикатуристи од земјата и од целиот свет, таа беше прикажана со големо богатство на инвентивни семантички и визуелни решенија.

**107) Прва постојана поставка,**  
Зграда на Музејот на современата уметност-Скопје (13. 11. 1970)

Во оваа година, целиот стручен колегиум интензивно работеше на составувањето на првата постојана поставка на Музејот. Сакавме преку делата што таа ќе ги опфати да ја претставиме смислата на создавањето на оваа установа. Од проучувањето повеќе колекции, ја бевме согледале "растегливоста" на критериумите применети при компонирањето збирки со дела на модерната и современата уметност; дека некои се темелат врз одредени приватни донации; дека се ретки

Прва постојана поставка на МСУ, 1970  
The First Permanent Exhibition of the MoCA, 1970



Лазар Трифуновиќ,  
Борис Петковски/  
Lazar Trifunović, Boris Petkovski



Свечено отворање на МСУ-Скопје, 1970 (зборува академик Блаже Конески)  
The Official Opening of the MoCA, Skopje, 1970 ( a speech by academician Blaže Koneski)



музејски колекции целосно составувани со избор на најзначајни уметници и на нивни антологиски дела и коишто можат во поставките опстојно да ги претстават пројавите на модерната и современата уметност; дека ваквите прегледи се постојано менувани и дополнувани, меѓу другото, со привремени прикази на неизложени дела од колекцијата. Скопскиот МСУ имаше предвид дека поголемиот дел од неговата колекција претежно се донации; дека за првпат во Европа се составува таква музејска поставка со дела на современи европски (вклучително и на тие од СФРЈ, пред сè, македонски) и воневропски уметници. Дотогаш македонската уметност на 20 век беше прикажувана во Уметничката галерија во Скопје; а од седмата деценија - и во Галеријата во Штип, со мал избор на дела од современите македонски уметници; во тие години беше затворена постојаната колекција на Уметничката галерија во Охрид; а надвор од Македонија само неколкумина македонски современи уметници беа застапени во поставките на Народниот музеј и на Музејот на современата уметност во Белград. Оттука, бевме обврзани македонската уметност да биде најпримерено прикажана во првата постојана поставка на скопскиот МСУ: односно, со дела чијшто уметнички "статус" ќе биде усогласен со сите други изложени творби: поради тоа, ја проучив уметноста на земјите од каде што дојдоа подароците, а особено творештвото на нивните автори; така што каталогот за првата постојана поставка на МСУ-Скопје беше мал музеолошки прирачник и непретенциозен синтетичен преглед на низа движења на современата уметност во светот.

При композирањето на првата варијанта на својата постојана поставка, на стручниот колегиум голема помош му укажа д-р Лазар Трифуновиќ, поранешен директор на Народниот музеј во Белград. Во изборот што опфати 248 експонати (слики, цртежи, скулптури), Скопскиот музеј, пред сè, водеше грижа за уметничката вредност и значењето на изложените дела. Прво беа изделени творбите на втемелувачите на модерната и современата уметност и на меѓународно познатите творци. Потоа и на оние што сè уште немаа меѓународно реноме, но кои веќе се пројавиле како истакнати носители на актуелни правци во своите национални средини. Сите тогаш така одбрани уметници и денес се застапени во голем број прегледи за уметноста на 20 век; во студии и монографии за одделни правци или автори\*. Изборот на дела на автори од другите некогашни југословенски републики беше дополнет со повремени позајмица од МСУ во Белград (чија прва постојана поставка беше отворена во 1965 година) и од Galerija suvremene umjetnosti во Загреб.

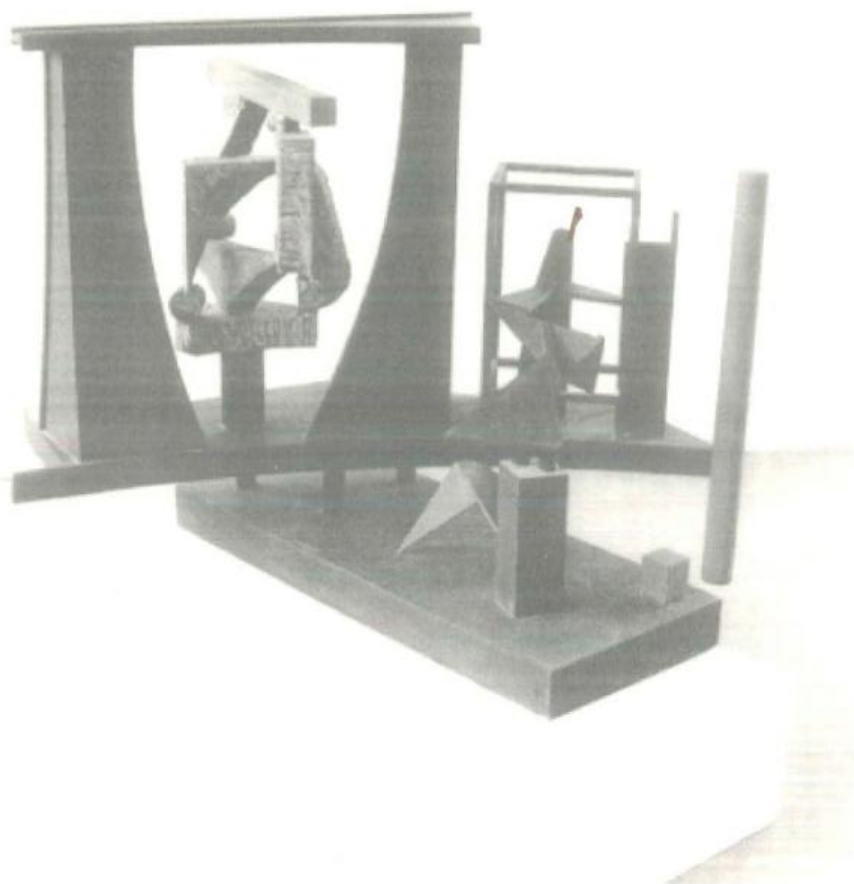
Тука ќе ги приведам само најкарактеристичните одлики на овој избор. Општо земено, во него доминираа остварувања од врвни светски уметници, кои (родени во Франција, но и ширум светот) во различен степен беа поврзани со Париската школа. Од другите западноевропски средини, позабележливо застапени беа истакнати италијански автори; потоа по неколкумина од Шпанија, Англија, Данска, Полска, САД, Јапонија итн.

\*Еден од многуте показатели за нивото на поставката е и тој дека неколкумина од сликарите застапени во неа беа вклучени и во



Марсел Громер, *Акт*, 1963  
Marcel Gromaire, *Nude*





Роберт Јакобсен, *Скулптура А+Б*, 1962  
Robert Jacobsen, *Sculpture A+B*

книгата: "Peintres Contemporains", sous la direction de Bernard Dorival, Editions d'art L. Mazenod, Paris 1964. Некои од нив: Базен, Естев, Ле Моал, Манесје, Лубарда, Сенжие, Вазарели, Зао Ву-Ки, Сантомазо, Бури, Ведова, Хартунг, Афро, Сулаж, беа претставени со есеи на познати критичари од целиот свет и со репродукција во боја на едно нивно дело (најчесто мошне сродно со она во скопската колекција); другите (меѓу нив и: И. Генералиќ, М. Челебовиќ, К. Хегедушиќ) - со мали енциклопедиски текстови и црно-бели репродукции:

Во оваа поставка од 1970 година, најмалубројни беа делата што настанале до крајот на Втората светска војна, меѓу нив и слики на Никола Мартиноски, Лазар Личеноски и Димитар Пандилов. Беа изложени и: цртежот со туш "Корен на круша" (1933) на Фернан Леже (впечатлива посткубистичко-надреална евокација на мотивот) и фантастично-надреалистичката графика на Андре Масон (1942). А и цртежот "Акт" на Марсел Громер, иако е од 1951 година, е изведен во неговиот предвоен кубистички геометризиран експресионизам. Од 1971 година, во посебен дел на поставката, ќе бидат изложени и творби на чешката сликарска (постимпресионистичка, кубистичка, надреалистичка) авангарда (Кафка, Музика, Штирски), настанати во третата и четвртата деценија на 20 век, како и скулптурата (1904) на вајарот Штурса, сите подарени од Националната галерија во Прага.

Најмногу од творбите во изборот од 1970 година им припаѓаа на сложените трагања на ликовната уметност од последната деценија: етапа од нејзиниот развој кога таа како да ги беше "истражила" можностите естетски да го "совлада" растроениот свет од втората половина на 20 век.

Карактеристично за "барокната" фаза на сликарството на Пабло Пикасо е маслото "Глава на жена" (1963), впечатлива преобразба на ликот на неговата последна жена: во оваа смела, доцномодерна, експресивна кубистичка деформација на мотивот, воедно (како и во многуте негови други дела) се насетува и уметниковиот сензибилитет за архаични медитерански модели. Сликата "Војна" (1963) од неговиот француски (сликарски и политички) следбеник Едуар Пињон спаѓа во антивоената серија на уметникот: исполнета е со "раздробени", речиси фантазмагорични фрагменти на оружје и судрени човечки маси, вградени во сугестивно обоена (сино, црвено, бело), експресивно растроена и динамична "новофигуративна" композиција. Во овој круг на двојни Пикасови проследувачи, спаѓа и (политички лево) ангажираниот италијански сликар Ренато Гутузо: меѓутоа, тоа не е толку насетливо во неговото ненаметливо масло "Пејзаж" (1962), изведено со скицизен, игрив, топло обоен цртеж.

Една серија дела во поставката беа создадени во разновидни апстрактни поетии. Многу од нив се остварувања од претставниците на Париската школа.

Така, антологиското масло "IOL" (1952-1958) на Виктор Вазарели, дело од неговиот, секако, најзначаен циклус на промислени геометриски состави (алтернација на триаголници и заоблени површини), еднообразно и ненападно обоени (во црно-жолт контраст), ја "доработува" европската апстрактна конструктивистичка авангарда. На



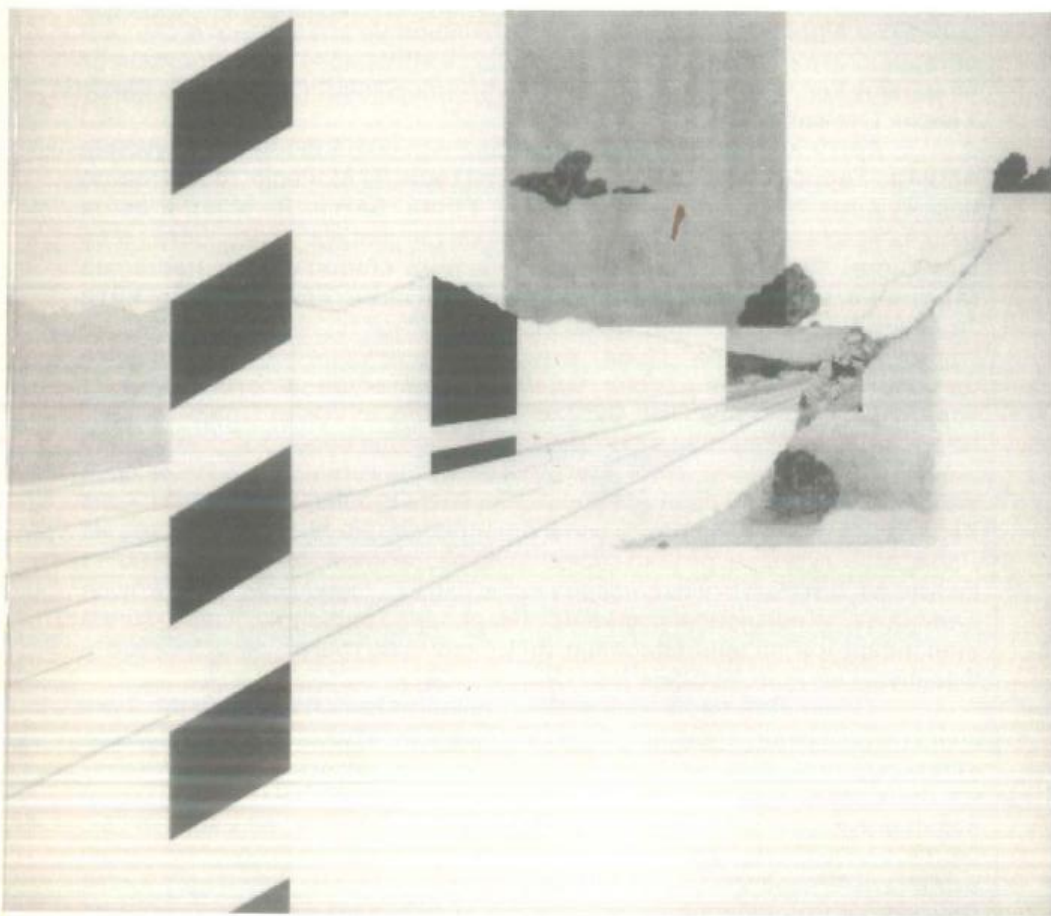
Дејвид Хокни, *Портрет*, 1967  
David Hockney, *Portrait*

ваквите истражувања им е блиска и сликата "Раб" (1966) од Данецот Ричард Мортенсен, во која еден природен факт е згуснат во интензивно и еднообразно колорирани површина, со "мека" и потемна геометрија на рабовите. Радикален отклон од традиционално создадената слика е остварен во ригорозната "составувачка" и колористичка едноставност на малиот конструктивистички објект "Композиција" (1964) на Полјакот Хенрик Стажевски.

Други апстрактни дела откриваа поинаква формообразувачка логика. Творбите на француските сликари А. Манесје (обземен со искажување на сакралното), Сенжие, Естев, Базен, Ле Моал и др. ја следеа поетиката на таканаречената нефигурација: стварноста не се симулира, туку се пресоздава во нејзина спиритуална, неописна (аморфна или подефинирана) ликовна квинтесенција. Со иста "француска мерка", Жак Дусе (припадник на групата "КОБРА") во "Зимските посетители" (1963) исткаја фина енформелна композиција од колажи и сликани делови. Од нив се разликува делото "Слика-21 април 1964" (1964) на Пјер Сулаж, создадено со моќен "градителски" потег: набиен со опсесии од медијавелни (западноевропски, романички) и ориентални модели, тој е преточен во кохерентна, безоблична црна маса, со наместа разјадени рабови. Од своја страна, Германецот Ханс Хартунг ("Т-1962-РТ", 1962): уште еден пионер на повоената етапа на Париската школа, го развил својот фино разработен и култивиран потег во игрива, автоматски издолжена калиграфска сликарска низа, мошне деликатно и нијансирано обоена. Со сродна, слободна изведувачка егзибиција (со обоени спирални или снопјести траги), се искажува и Французинот Жан Месажје (во "Слика", 1962).

Сродни се настојувањата на други истакнати уметници. Тука спаѓа рафинираната преобразба на деликатни старински кинески ведути, која сојузена со поетиката на лирската апстракција (и самата "должник" на ориентални поттици) е вткаена во колористички сугестивно расчленетите површини на нефигуративниот "пејзаж" во маслото "27. 04. 1965", (1965) на "францускиот" Кинез Зао Ву Ки. Поинаку обликувана е сликата "Разрешување на континуитетот" (1964) на Јапонецот Хисао Домото: со традиционалната јапонска изведувачка култура, но и со современ ликовен сензибилитет освоено во париската средина, ефектно е "изсидана" пастуозно прекриената заднина, парцелизирана со релјефни меѓи и брчки (од ист материјал), при што целиот овој семантички "нерасприкажан" состав е интензивно (зелено) обоен. Натомошното "соголупање" на ликовната нарација до нејзината знаковно-колористичка есенција (одвај видливи цртачки траги врз светла површина, како наследство од супрематизмот) е сликарски грижливо изведено во маслото "Концерт во А-мол" (1962) на Серж Шаршун.

Неколкумина уметници од СФРЈ следеа сродни настојувања. Истакнатиот хрватски уметник Едо Муртиќ, вклучен во странските ликовни студии со подоцнежното свое "акционо" сликарство, беше застапен со нефигуративната слика "Камен и земја" (1961), градена со внимателно напластени, сугестивни темноземјени слоеви. Составот на апстрактната слика "Огин" (1958) на Црногорецот Петар Лубарда



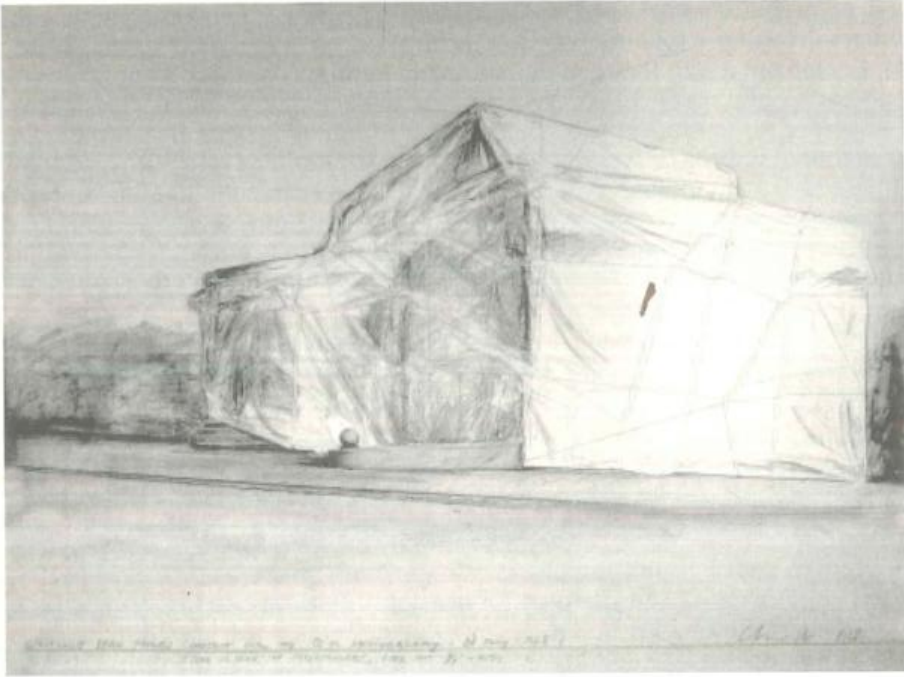
Алан Д'Арканџело, *Двојна трака на бетонски свиок низ планините*, 1965  
Allan D'Arcangelo, *Concrete Double Lane Bend Through the Mountain*

(награда на Биеналето во Сао Паоло во 1955): разрешена со експресивни маси интензивно (црвено) обоени, исто така, се опира (според А. Амбер, М. Б. Протиќ и др.) на една рафинирана парадигма: на македонските и српските средновековни фрески. Со современ однос спрема минатото, визуелно сообразен со енформелот и сликарството на знакот, се создадени и делата (темпера на платно) "Порака" и "Писмо" (1964) на словенечкиот сликар Јанез Берник: инсинуации на древни икони, предмети, букви (глаголични или кирилични) се распределени врз интензивно обоени заднини. Во минуциозното енформелистичко сликарско ткаење на Ордан Петлевски, се вовлечени неговите опсесии со роднокрајските предели и древности и неговата лична егзистенцијална мачнина. Димитар Кондовски, како и многумина пред него (од Г. Климт, до руската авангарда), беше патетично опседнат од возвишената спиритуалност и естетичност на византиското и ориенталното ликовно творештво: ги пренесуваше во средените состави на своите геометриски апстрактни "икони".

Радикализација на ваквите култивирани пластични истражувања е "Бело С-64" (1964) на Италијанецот Алберто Бури, една од неговите карактеристични енформелни слики: во неа, тривијални (но визуелно сугестивни), несликарски материјали (пластика, жгура) се колажирани како две нееднакви парцели (црна и светла), со што се искажува (естетски, филозофски) премин од модерните кон современите ликовни поетики. Нагласен отклон од потрагата по атрактивни пиктурални ефекти во претходните негови енформелистички творби е вграден и во антологиската слика на Македонецот Петар Мазев "Некролог на едно време" (комбинирана техника, 1966): во горниот дел од белата површина на оваа песимистичка порака е изведен мал црн квадрат, пресечен со жолта змиулеста линија.

Оваа и некои подоцнежни слики на Мазев припаѓаат и на пошироката европска ликовна појава. Тргувајќи од почетокот на седмата деценија, искуствата на енформелот се влеаја во наредните ликовни тенденции или беа негирани од нив. Настапи период кога многубројни животни провокации поттикнаа низа уметници да заземат стојалишта спрема нив. Се пројавија форми на ангажирано творештво, особено она насочено против фашизмот, против политичката и социјалната диктатура и неправда од кој и да е вид. Ликовно, тие беа искажувани преку симбиоза на процедурите на енформелот, неоодаизмот, своевидната обнова на фигурацијата, наречена "нова", и поп-артот; се користеа цинични алузии; гротескни персифлажи; интелегентно и ефектно "цитирање" или "позајмување" од процедурите на разновидни современи ликовни дискурси, фигуративни или апстрактни (во скопската колекција, такви се делата на: Бај, Атила, Иг Вајс, Миљарес, Алешински, Кордес, Прегељ, Величковиќ итн.).

Србинот Владимир Величковиќ, во две свои "претпариски" слики, преку чудовишни животински созданија, сликарски брилијантно "скалапени" во традицијата на белградската група "Медијала", ја меморира Втората светска војна. И сликата на Словенецот Мариј Прегељ "Бараки" (алузија на германски концентрационен логор), од 1965 година, е тенденциозно и неконвенционално обликувана: врз темна површина,



Кристо, Спакувана Уметничка  
галерија во Берн, 1968 (1 дел-цртеж)  
Christo, Kunsthalle in Bern  
Packed (1part-drawing)

L'œuvre est faite par la Superflex -  
62, 220 - 5166 026 - (100 de Rue Mayol)  
Superflex Superflex -  
Cité Superflex et Superflex - Pierre sur fait  
par une compagnie européenne.  
des arts internationaux, mais chez  
Bernard. L'œuvre est en sculpture  
à Bern.

Christo

SAISON

10 100000 100  
NEW YORK NY 10013  
NY 100

des dessins  
Avec pour un de l'œuvre dessinée  
à son de superflex - une œuvre de  
une fois de sculpture de Bern et de  
Bernard.  
Avec pour un de l'œuvre  
à son de superflex - une œuvre de  
(papier) 1968 - 100 x 70 cm.  
C'est une photographie de la sculpture  
Kunsthalle Bern Bern.  
On peut faire sculpture de Bern et de  
et dessin de superflex - une œuvre de

"катастрирана" со вертикално колажирани летвички, се проектирани сенишни виденија, за да се искаже сопственото горчливо логорашко искуство. Додека, пак, во комбинираната слика "Ранетиот на мирот" (1965) на Шпанецот Маноло Миљарес (член на групата "Ел Пасо", како и тогаш изложениот Р. Каногар), со авангардна изведбена дрскост (безоблични маси од отпадни материјали се колажирани врз неутрална заднина), искажан е актуелен политички револт (против франкизмот). Темната, пак, "Последна голтка" (1963), слика-цртеж на Белגיעцот Пјер Алешински (некогашен член на "КОБРА"), е саркастично, бројгелијански бурлескно, монструозно-фантастично видение, стокмено со пороен, автоматски спростран црн цртеж и набиено со пориви од уметниковата потсвест. Сложената фантазија на Италијанецот Енрико Бај: хранета од актуелната епоха (во прочуената серија "генерали") и иронично користени легенди, а исткаена со асимилација на дадаистички, надреалистички, експресионистички и енформелни поттици, впечатливо се искажала во маслото "Тој беше таму во планината" (1965). Во доминација на кафеави, густо поставени слоеви, застрашувачки темен монструм, со расчекорени нозе, се подава од врвот на ридот.

Овие европски егзистенцијални мачнини добиле поинакво толкување во сликата "Четири раце за едно суштество" (1965) на Кубанецот Вифредо Лам. Тој во Париз беше привлечен од слободата на Пикасовата фантазија, а го освои и култивираното сликање на францускиот надреализам. Потоа, проектирајќи мачителен спој меѓу јужноамериканска етнографија и европска историја (Шпанската граѓанска војна и Втората светска војна), сето тоа го пресоздаде во имагинативна, современа ликовна евокација на застрашувачки, демонски виденија од древни пагански верувања и стравови.

Ослободен од опсесиите со тревожни прашања; искажувајќи (често ироничен, зајадлив) интерес за тековниот живот во развиените земји, поп-артот, откако се појави во Англија, се прошири и во други европски средини, добивајќи разновидни специфичности. Така, Италијанецот Џанфранко Барукело пределот на сликата "По нужда добродетел" (1963, мешана техника) го обработи во колористички жизнерадосен состав од непретенциозни, непровокативни популарнонаивистички елементи. А двата објекта на Душан Оташевик: "Чистотијата е половина здравје, а нечистотијата втората половина" (1967) и "Венера ја плакне детергентската пена" (обоено дрво и алуминиум), се духовита живописна "српска" варијанта на поп-артот, заснована врз модели од секојдневната иконосфера. Но, и впечатливиот "реализам" на цртежот "Портрет" (1967), дело на прочуениот англиски поп-артистички сликар Дејвид Хокни, е всушност луцидна "американизирана" преобразба на традиционалната портретна вештина: но и на претходната негова "англиска", цртачки "недисциплинирана" поп-артистичка стилистика.

Од своја страна, жизнерадосната слика "Двојна лента на конкретен свиок низ планината" (1965), на Северноамериканецот Ален Д'арканџело, интелигентно ја "слави" современата цивилизација. Визуелната прегледност и атрактивност на прикажаниот дел од современа автостада, духовито "дуплиран" со фотографски колаж, се



Франсуа Стали, *Риба*, 1959  
François Stahly, *Fish*

мошне карактеристични за "естетизирано" предадените урбани форми во американскиот поп-арт: тогаш беа изложени и сродните просторни визији (маслата "Плима", 1968; "Предел со траги од сонцето" и "Остатоци од летната ноќ", 1967) на македонскиот сликар Душан Перчинков: но со рафинирано цртачко проседе и медитерански колористички сензибилитет, тие беа преобразени во сугестивни апстрактно-геометриски глетки што го "естетизирале" поп-артистичкиот менталитет на епохата.

Концептуалистичките истражувања на шеесеттите години беа индицирани со делото на "американизираниот" Бугарин Кристо (Христо Јавашев) - "Уметничката галерија во Берн" (1968), сродно со неговите дотогашни и подоцнежни "пакувања" на повеќе природни простори, објекти и згради во светот. Во оваа дводелна композиција, горниот дел изведен со цртеж (молив) и колаж од пластика е, всушност, проект за "амбалажирање" (со синтетичен материјал) на Уметничката галерија во Берн; а под него е колажирана фотографија што ја прикажува веќе остварената "амбалажна" акција.

Во поставката беа вклучени неколку творби карактеристични за авангардните или новите истражувања на современата скулптура. Така, во Скопје се "нишаше" малиот црвен метален "мобил" ("Црвен полигон", 1961), едно од делата на славниот американски уметник Александер Калдер, кои со творечка дрскост ги разнебитија каноните на класичната скулптура. Делата на истакнатите вајари од Франција - Етјен Ажди (цветовидната, заоблена метална "Билјана", 1964)\* и Франсоа Стали (дрвената, слободна, експресивна асоцијација на мотивот "Риба", 1959) спаѓаа (според критичарот М. Рагон) во виталистичките и барокни тенденции на апстрактната скулптура. Тргувајќи од искуствата на енформелот, во овие потраги различно се вклопија и италијанските вајари: Ф. Зомбини (експресивна метална "грива" споена со вертикален носач), А. Кало, Е. Кола (композиции од рудиментарни метални фрагменти) итн. Со продлабочена смисла за енформалната поетика, српската вајарка Олга Јевриќ ја обликувала творбата "Надсводеста форма" (бетон и метал, 1964/65): поврзувајќи ги со метални шипки, составила динамично спротивставени бесформни маси. Во овој поетички систем, спаѓа и металниот објект на Золтан Кемени ("Пресек на визијата", 1962), автор награден со Grand Prix за скулптура на Биеналето во Венеција (1964): тоа е значајна творба од неговата "барокна" фаза, во која врз правоаголна метална плоча се "зашвајсувани" снопја, стреловидни, радијално распределени/вкрстени железни "прачки". Хрватскиот вајар Душан Џамоња умееше да ја пресоздаде тривијалноста на металниот "шкарт", често комбиниран со стакло, во речиси тотемски или асоцијативни објекти. И тогашните истражувања на македонските вајари - Петар Хаџи Бошков (динамично, експресивно расчленети метални состави) и на Стефан Маневски (сугестивни комбинации на разновидни грижливо обработени метални отпадоци) се вклопуваа во оваа последна фаза на вајарскиот енформел.

Тој е надминат во грижливо изведените форми, степенесто составени во бронзената "Голема наковална" (1964) на српскиот вајар Ото Лого. Веќе навлезен во минимал-артот е малиот дрвен објект

"Скулптура 93" (1965) на Марта Пан (Унгарка со француска националност, автор на разновидни монументални остварувања): две индустриски обработени "мекички", извиткани форми, се вжлебиле една во друга. И Македонецот Јордан Грабул користеше индустриски обработено дрво (панел), најчесто (со нови материјали) светло и еднообразно обоено. Меката, заоблена, механичко-органична едноставност на неговите дела: "Пластичен амбиент" (инсталација од три сегменти, 1968) и "Парадокс на коегзистенцијата" (1969), припаѓаше на серијата примарни структури, која Грабул ја започна по 1966 година (а ја примени и во проектот за својот амбиентален споменик во Крушево, завршен во 1974 г.). Двата објекта-"мусандри" (од 1968, во комбинирана техника и од 1970, во дрво, метал и авто-лак) на македонскиот уметник Томо Шијак соединуваа постапки развивани во тогаш актуелните (конструктивистички) сликарски и вајарски истражувања. А доследна "минималистичка" редуција на формите е спроведена во геометриските сегменти на "Куб" (4 елемента, перспекс, 1969) на Италијанецот Никола Карино.

Беа прикажани и специфични истражувања на оптички ефекти, со користење различни материјали. Така, Италијанецот Алвиани Џетулио, со технолошката обработка на "Површина со вибрациски слој" (алуминиум, 1966), постигнува постојано вибрирање/варирање на светлината. Хрватскиот архитект и вајар Вјенцеслав Рихтер (член на познатата група Ехат 51) беше опседнат со проблемите на односот меѓу формата и просторот, кои (од 1961) се истражуваа и во меѓународните дејности на загребските "нови тенденции". По земјотресот од 1963 година, Рихтер го прогласи Скопје за "ветен" простор за синтеза на уметностите. Неговото "скопско" дело припаѓа на системската пластика и е составено од индустриски произведени мобилни сегменти, со што се овозможува светлосна и структурална пермутација на неговиот материјал (плекси алуминиум).

Во наредните години, поставката од 1970 година беше менувана и дополнувана со впечатливи дела: со подароците на сликарите од Франција: Титис Кармел (ироничен поп-артистички објект) и Владимир Величковиќ (големата брилијантно насликана темна "Бесилка"), на данскиот вајар Р. Јакобсен итн.

Погоре укажав на творбите на македонските уметници, видени како делови од општите пројави на сета современа уметност, како можен "македонски" придонес во неа (од сите наши дотогашни творечки генерации). Најстариот тогаш жив македонски учесник, Мартиноски, имаше 67, а најмладиот, Шемов, 29 години. Делата на најстарата генерација: сликарите Мартиноски, Личеноски, Коџоман, Белогаски и вајарот Д. Тодоровски, групирани во еден дел на колекцијата, беа доближени до стилски сродните творби на некои странски уметници. Кога недостасуваа други дела за да се навестат некои тогаш актуелни тенденции, настојувавме (колку што беше можно) тоа да го постигнеме со творби од македонски и од автори од другите некогашни југословенски средини: со тие на сликарите Мазев, Петлевски, Калчевски, Кондовски, Перчинков, Шијак, Чемерски, Шемов; на вајарите Митриќески (создаваше елементарни човечки или животински форми), Грабул, Хаџи Бошков, С.

Маневски, сите претходно прикажани на самостојни и групни изложби во Македонија и во странство; потоа на уметниците: Генералиќ, Лубарда, Хегедушиќ, Муртиќ, Прегел, Величковиќ, Дамњановиќ, Пицел, Ото Лого, Џамоња, Рихтер, Радовани итн. Овие творци се беа определиле за форми на апстрактната уметност или за оние фигуративни правци што тогаш се обликуваа врз искуствата на историскиот експресионизам, но и на енформелот, за да го доловат противречниот профил на епохата. Некои од нив веќе беа добиле награди на биенални меѓународни ликовни манифестации (Лубарда, Петлевски); или излагале на нив во југословенски селекции (Кондовски, Шијак, Петлевски); учествувале на прегледи на разновидни тенденции во уметноста на изминатото столетие (Генералиќ, Хегедушиќ, Муртиќ, Величковиќ); биле вклучени во тематски, репрезентативни и антологиски изложби во земјата и во странство (така и сите застапени македонски уметници); имале повеќе самостојни изложби во земјата и надвор од неа (меѓу нив и: Хаџи Бошков, Петлевски, Наумовски, Чемерски). Многумина уметници од СФРЈ (вклучително и деветмина македонски) застапени во постојаната колекција на МСУ ќе бидат вклучени и во големата изложба "Уметноста на тлото на Југославија од праисторијата до денес", приредена во Париз (1971). Сите тие и со своето подоцнежнo творештво се сообразуваа со сложените движења на уметноста на 20 век и беа застапени и во други светски колекции: на пример, В. Величковиќ, во постојаната поставка на Центарот "Жорж Помпиду" во Париз (1977), а неговото творештво беше прикажано во повеќе француски книги за современата уметност. Во многу публикации за наивната уметност се претставени творби на И. Генералиќ, а често и на Македонецот В. Наумовски, за чија промоција несомнена заслуга има и скопскиот МСУ. Македонските уметници: вајарот П. Хаџи Бошков и сликарите Т. Шијак и Д. Перчинков, во 1978 година, ќе ја застапуваат СФРЈ на Биеналето во Венеција. Меѓународната репутација на вајарот Душан Џамоња се потврди во 2000 година кога среде Лисабон беше поставена неговата неколку десетина метри долга скулптура (платена за 5 милиони долари) итн.

Во салата за повремени изложби на Музејот, беше поставен (привремен) избор на 96 графики од неговата колекција, составен со истите интенции како и сета постојана поставка. Графичката колекција веќе тогаш беше голема и содржеше творби на видни уметници од целиот свет, од кои повеќемина беа застапени и со друг вид творби. Според селекторот, С. Абаџиева Димитрова, основен критериум и за обликувањето на овој состав беше ликовно-естетскиот квалитет на графиките; притоа со изборот се сака да се подвлече меѓународниот карактер и да се согледаат сериозноста, квалитетот и специфичниот аспект на нашата графичка колекција. Се подвлекоа индивидуалните стремежи и општите графички текови; настојувањето графиката да се ослободи од конвенциите; тоа дека таа дејствува согласно со она што е животното актуелно и поврзано со процесите во филозофијата, социологијата, економијата, политиката итн. Изложените графики ги подвлекуваа ригорозноста и егзактноста на изведувањето, чистотата на формата, чувството за композициски односи и рамнотежата на ликовните елементи. Од вака замислената изложба се согледуваа два

основни стилски блока: нефигуративниот и фигуративниот. Односно, формите на оп-артот, геометриската апстракција, уметноста на "острите рабови", доминацијата на геометриската рационалност, оптичките истражувања, математичките системи, порив кон користење на компјутерот итн. Опстојуваа и форми на "поетизирана" апстракција, но и таква во која се насираа тревогите и неспокојот на епохата. Фигуративните тенденции опфаќаа форми на здржано реалистичко обликување; потоа на метафизички, визионерски, фантастични или надреалистички состави; но и пројави на новата фигурација, исполнета со импулси на епохата, филозофијата на битниците, траумите со можните нуклеарни или воени деструкции. Многумина од застапените уметници и потоа создаваа графика вклопена во постојаните промени на графичкото изразување во 20 век.

На отворањето на постојаната поставка, со одбрани искажувања за Музејот и убави желби за неговата иднина, зборуваше тогашниот претседател на МАНУ, академикот Блаже Конески, а потоа и јас.

Истиот ден, настапи Оркестарот за современа музика "Света Софија": под диригентство на истакнатиот македонски композитор Тома Прошев, беа изведени дела од современи македонски и странски композитори, насочени кон изнаоѓање нови музички изразни средства. Со овој концерт, МСУ го прошири своето дејствување и на други уметности.

Постојаната поставка имаше исклучително значење за ликовниот живот во Македонија. Пред сè, заедно со зградата во која беше сместена, таа овозможи нашата средина посоодветно да се усогласи со естетската култура на втората половина на 20 век; беше информатор за одликите на современото ликовно творештво во светот и во Македонија и поради тоа - можност да се согледа како во поројот на современи ликовни правци се вградува и македонската уметност; беше важна и за регионот на Југоисточна Европа, во која тогаш не постоеше друга таква колекција. Многубројни написи во земјата и во странство; потоа стручни лица и научници од Европа и од другите делови на светот, високо ги оценија архитектурата на Музејот и неговата колекција\*. Така во: *Другите за нас* се пренесени делови од статијата на Раул-Жан Мулен во последниот број на "Les Lettres françaises", по повод отворањето на Музејот на современата уметност во Скопје ("Нова Македонија", 20. 12. 1970). А "Политика" (14. 11. 1970) ја објави мојата статија: *Значајан догаѓај у Скопљу. Отворена врата*, во која детално ги прикажав сета дотогашна работа на Музејот и неговата колекција. Сите натамошни варијанти на постојаната поставка на МСУ, на различни начини, го следеа тоа споредбено прикажување на македонскиот и странскиот материјал, како стратешка цел на Скопскиот музеј. За таквиот избор на делата во постојаната поставка не добивме "вознемирувачки" забелешки од која и да е инстанца "надлежна" за културата; ниту поради настапот на двата "недржавни", "неофицијални" ансамбли, при отворањето на Музејот. Но, жестока реакција (насочена, пред сè, против мене како директор) ќе биде изразена од страна на ДЛУМ веќе во јануари 1971 година.

## 1971 година

### 108) Подарени дела 1. 01. 1970 - 30. 03. 1971 МСУ-Скопје (2. 04. - 1. 06. 1971)

Изложбата опфати 107 творби (слики, скулптури, објекти, графики и таписерии) на повеќе десетици автори. Меѓу нив, беа застапени - сликарите: Џ. Барукело, Р. Каногар, Р. Маргонари, М. Пуже, А. Санфилипо, Ј. Серпан, М. Србиновиќ, Г. Ступица итн.; вајарите: Ј. Јанкович, Н. Карино, М. Пан, Х. Рабаскал, Х. Фаерлихт, Д. Џамоња, К. Шулце; графичарите: Ж. Адам, Б. Бони, С. Бури, В. Вазарели, Ж. Деван, Џ. Капогроси, Л. Кордес, В. Лам, Р. Сото, итн. Многумина од овие уметници беа присутни во ликовниот живот на Европа и надвор од неа, учествуваа на значајни меѓународни и национални изложби, беа носители на низа тогаш актуелни ликовни движења во светот, со што оваа изложба составена од подароци беше и соодветна квалитетна информација за нив.

### 109) Американска графика - нови правци МСУ-Скопје (6. - 26. 04. 1971)

Во новата зграда се интензивираа и повремениот изложби, во кои спаѓаше и оваа изложба составена од 16 одбрани графички дела на американски автори, застапени во колекцијата на Музејот.

### 110) Виенска школа на фантастичниот реализам МСУ-Скопје (14. 05. - 1. 06. 1971)

Оваа тематска изложба беше остварена во соработка со Австрискиот институт во Загреб. Таа содржеше 84 дела (гвашеви, графики, цртежи, акварели) на 12 автори (Р. Доксат, Р. Грегор, Р. Хаузнер, В. Хутер, Ф. Јаншка, Х. Кис, К. Кораб, А. Лемден, Р. Матушек, К. Пилц, К. Речек, Е. Ф. Вондруш). Нив во каталогот ги претстави Јохан Мушик. Недалго по Втората светска војна, во Виена беше составена мала група уметници што се запознаа со идеологијата и методите на надреализмот. Но, подоцна уметноста на овие "фантастични реалисти" се разликуваше од таа на меѓународниот надреализам. Сликаството и графиката на Виенската школа се фантастични според својата физиономија, со синтезата и антитезата на различните елементи: тие се реалистични не само со почитта спрема детаљот, туку и со целосната изведбена прилежност на "фантастичните реалисти". Содржински, во нивните творби не доминираат надреалистичките стремјежи за "копање" во несвесното. Деца на својот град Виена, учесниците на оваа изложба откриваат дека постојниот свет и оној скриениот се еднакво застрашувачки: во едниот дивеат војните и сите ужаси што човекот му ги "создава на ближниот свој"; од другиот - подземниот, адскиот, демонскиот, извираат стравовите што човештвото и поединецот ги доживуваат како власт на метафизичкото зло. Овие уметници го изразуваат својот интерес за најразлични аспекти и на природата и на

општеството, за светот на имагинацијата. Обдарени со индивидуализам и сензибилност, тие се впуштаат во потрага по мотиви, сè до најдлабоките корени на своите личности.

**111) Уметноста на тлото на Југославија од праисторијата до денес**

Гран Пале (*Grand Palais*), Париз (2. 03 - 24. 05. 1971)

Подготовките на големите "сојузни" изложби во странство, односно изборот на учесниците во таквите потфати, се одвиваа како своевидни "натпревари" меѓу одделните федерални единици. Тие обично се доверуваа на одделни установи или на специјално за тоа составени тела (одбори, комисији). Постоеше крајна "верификација" на "сојузно ниво" во рамките на Сојузната комисија за културни врски со странство: односно, од страна на некое нејзино соодветно стручно тело. Иако немаше некое грубо нетолерантно наметнување, реализациите на даден изложбен проект во странство предизвикуваа разновидни проблеми: особено со нивното финансирање. Изложбата "Уметноста на тлото на Југославија од праисторијата до денес" беше најголемиот и најсложен ангажман на СФРЈ за претставување во странство на културните вредности создадени на нејзината територија. Ја беше замислил писателот Андре Малро, некогашен министер за култура на Франција во владата на генералот Шарл де Гол. Подготовките за оваа изложба траеа долго, меѓу другото, и преку специјални стручни одбори за одделни периоди. Јас лично бев член на Одборот за уметноста на 20 век, а МСУ-Скопје беше една од установите што учествуваа во организациските техничките задачи. Работата во ова тело мене ми беше исклучително непријатна. Колегите од другите републики само донекаде ја познаваа македонската уметност на 20 век. По повеќе "натпревари" со нив, успеав на Париската изложба да излагаат: Јордан Грабулоски-Грабул, Ристо Калчевски, Димитар Кондовски, Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Вангел Наумовски, Душан Перчинков, Шијаковиќ-Шијак, Хаџи Бошков; додека Ордан Петлевски излагаше како претставник од Хрватска. Од целиот "југословенски" 20 век, вкупно беа прикажани 108 дела од исто толку автори. Некои македонски уметници не беа вклучени во изложбата без оглед што јас за тоа се бев заложил. Во каталогот на париската изложба беше објавен текстот на Миодраг Б. Протиќ за уметноста на 20 век во Југославија: тој во него спомнува двајца сликари од Македонија - Спасе Куновски ("вистински надреалист") и Богољуб Ивковиќ (сликал со традиционални средства), кои не беа присутни на изложбата, и вајарот П. Хаџи Бошков, кој учествуваше на неа. Ова ја покажува небрежноста со која често беше третирана македонската уметност. Во каталогот беше објавена и репродукција на едно дело од Кондовски, кое го одбележа и дел од париската критика.

**112) Дела на македонски уметници од колекцијата на МСУ-Скопје**

МСУ-Скопје (16. 06. - 5. 08. 1971)

Музејот особено настојуваше што поцелосно да ја комплетира својата колекција со дела од македонски автори. Дотогаш тој поседуваше 253 дела (слики, скулптури, цртежи, графики и таписерии) од 46 македонски уметници. Тие беа откупени од Музејот, од Собранието на град Скопје, од Републичкиот секретаријат за образование, наука и култура на СРМ, од Фондот за обнова на Скопје итн. Од тој број на оваа изложба беа прикажани 84 дела од 43 автори (43 слики, 11 цртежи, 14 скулптури и 7 графики). Претставниците на постарата генерација: Пандилов-Аврамовски, Личеноски, Мартиноски, Коџоман беа застапени со дела настанати во третата, четвртата и петтата деценија на 20 век: во индивидуална интерпретација на одделни автори, тие беа стилски оформени во духот на реализмот, импресионизмот и експресионизмот. Поцелосно укажани беа одликите на уметноста во седмата деценија, со остварувања на автори од тогашната средна и млада генерација, а во време на нивниот интензивен стремеж творечки да ја освојат својата епоха. Некои од нив создаваа во различни варијанти на апстрактната уметност: лирската и геометриската апстракција, апстрактниот натурализам и пејзажизам, асоцијативното и структуралното сликарство (Перчинков, Аврамовски, Велков, Корубин, Калчевски, Јанкуловски, Лозановски, Мазев, Анастасов и др.). Други и натаму разновидно ја разработуваа фигурата како: надреалистичката, фантастичната и некои видови на новата фигурација (Куновски, Ефремов, Ташковски, Франговски, Ѓорѓиевски, Видимче, Траиковски, Ивковиќ, Чемерски, Шемов, Темкова, Глигорова); беа изложени и синтетични остварувања-објекти, изведени во синтеза на сликарски, скулпторски и архитектонски процедури (Шијак); а и творби на наивното сликарство (В. Наумовски). Со изложените скулптури беа сугерирани одделни тенденции во оваа дисциплина, со кои се надминуваа традиционалните стилски модели: со стремежот кон рудиментарни и архаизантни состави (Б. Митриќески), кои можат да се доближат и до изгледот на црнечката пластика (В. Василев); со елементарна обработка на природна камена маса (Грабул); со експресивно расчленети слободно устроени метални состави (П. Хаџи Бошков); со грижливо цизелирање на метални отпадоци (С. Маневски); со рустикално обработени маси што асоцираат на фигури, предмети или градежно-вајарски форми (Б. Николовски, Д. Попоски-Дада). Беа изложени и неколку графики на П. Хаџи Бошков, Д. Аврамовски-Гуте, Б. Барутовски и М. Спиловска.

**113) Трета светска галерија на карикатурата**  
МСУ-Скопје (20. 08. - 12. 09. 1971)

Во таа година, во рамките на "Средбата на солидарноста", беше одржана Третата светска галерија на карикатурата, на тема "Quo vadis homo?". Целта беше да се изрази загриженоста на карикатуристите за иднината на човечкиот род. Покрај тоа, беа поставени и самостојните изложби на Македонецот Дарко Марковиќ и Хрватот Василие Хорватиќ.



**114) Подарени дела од колекцијата на Националната галерија-Прага**

МСУ-Скопје (25. 08. - 10. 09. 1971)

Една од најзначајните и специфични донации за МСУ-Скопје беше таа на Националната галерија во Прага. Таа беше реализирана со неколкугодишната соработка на овие две установи, воспоставена со непосредното мое пријателство со директорот на оваа установа д-р Јиржи Коталик. Со негово залагање беше донесена специјална одлука на Владата на ЧССР за трајно отуѓување-подарување на дел од колекцијата на Националната галерија во Прага за Скопскиот музеј. Со изборот на 12 дела (слики, графики, скулптури) беа застапени деветмина уметници: сликарите Емил Фила, Франтишек Музика, Војтјех Прејсиг, Војтјех Седлачек, Франтишек Тихи, Вацлав Шпала, Јинджих Штирски и вајарот Јан Штурса. Делата беа настанати меѓу 1905 и 1944 година. Со нив се укажуваше на почетоците на модерната (реалистичко-симболистичка) скулптура во Чешка, со бронзената фигурина на Штурса; на кубизмот во делата на Франтишек Музика и Емил Фила и надреализмот во делото на Јинджих Штирски. Со тоа, во колекцијата на МСУ-Скопје беа застапени модерните правци појавени во Европа пред Втората светска војна: онака како што тие се пројавиле во чешката уметност, која се развиваше во неспоредливо поповолни околности од оние што тогаш постоеја во Македонија. Овој чешки придонес се надоврза на неколку дела од француски (Леже, Масон) и полски уметници (Цибис, Стажевски), исто така настанати во тој предвоен период.

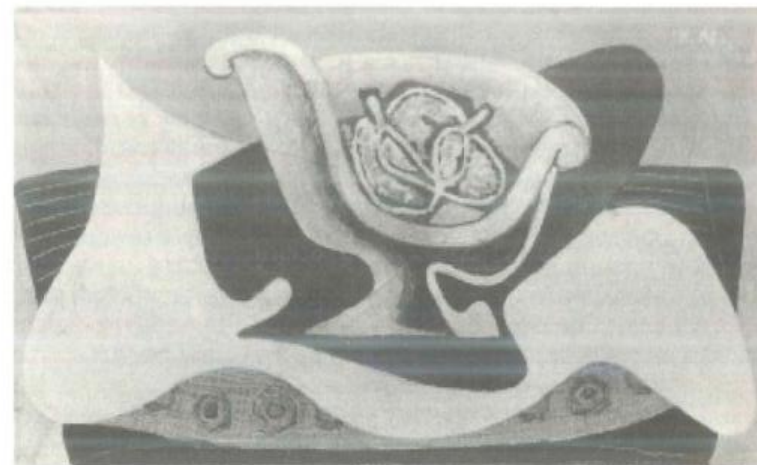
**115) Ордан Петлевски**

МСУ-Скопје (25. 09. - 4. 11. 1971)

Ретроспективната изложба на Ордан Петлевски (1930-1997), првото целосно претставување на Петлевски во неговата дотогашна кариера: со 74 слики, 31 графика, 83 цртежи и 34 графики, беше и прва ретроспектива на ликовен уметник од Македонија во дотогашното дејствување на Музејот. Овој уметник, кој најголемиот дел од својот живот го помина во Хрватска, беше поврзан со неговата работа уште од 1963 година: тогаш стана член на Иницијативниот одбор за основање музеј на современа уметност, а ние внимателно го следевме творештвото на Петлевски. Јас напишав есеј за загребската ретроспектива на уметниковите цртежи (1969), а и во мојата студија за прашањето на националното и традицијата во современата македонска уметност ("Разгледни", Скопје 1971), од тој аспект го разгледувам и творештвото на Петлевски. Заедно со него ги одбравме делата што му ги откупи МСУ, а кои беа вклучени и во ретроспективата. Пред и по нејзиното одржување, јас неколкупати одев во Загреб: во рамките на еден научен проект за историјата на сликарството во Македонија низ вековите, извршив фотографско снимање и целосна обработка на творештвото на уметникот до крајот на осмата деценија. Ги проучив сите текстови што дотогаш беа напишани за Петлевски, како и литературата што се



Емил Фила, *Мртва природа*, 1926  
Emil Filla, *Still Life*



Франтишек Музика, *Мртва природа со чинија*, 1930  
František Muzika, *Still Life with Dish*

однесува на стилистичката проблематика искажана во неговите творби. Замислена како научно втемелен проект, делата за скопската ретроспектива на Петлевски внимателно ги одбравме во хармонична соработка со него и со д-р Грго Гамулин. Тој и јас напишавме и студии во каталогот, во кои теориски грижливо се обработени одликите на дотогашното творештво на уметникот. Д-р Гамулин предвидуваше на Петлевски да му биде приредена ретроспектива и во Загреб, а потоа ја напиша и првата монографија за уметникот (1990). Гамулин до пред некоја година беше категоричен застапник на естетиката на социјалистичкиот реализам и жесток критичар на модерните правци во Хрватска и во светот уште од пред Втората светска војна: постепено, меѓу другото, со следењето на творештвото на Петлевски, д-р Гамулин настојуваше да проникне во тековите на новата хрватска и светска уметност. Ретроспективата овозможи изнијансирано определување на местото на Петлевски во процесите на повоената уметност во Југославија. Се досогледа придонесот на неговата рафинирано градена енформелна поетика и во опусот на некои други уметници од Македонија; егзистенцијалната релација на Петлевски со македонскиот амбиент, физички и духовен: творечкиот процес преку кој импулсите од скржавите роднокрајски предели, од неговите лични горчливи спомени - и од маестралните пластични вредности на народната ракотворна уметност, се преобразуваа во негов личен стил. Петлевски живееше како современ уметник-самотник: сроден со епохата од втората половина на 20 век, тој остана независен од низа стилски промени искажани во последните три децении. Беше опседнат со своите внатрешни судбински нарации: со фактот на постојаното распаѓање на која и да е егзистенција, особено на сопствената; со црнилата на нерадосното детство и општата мачнина на постоењето; со атавистичката потреба преку префинетото ткаење на ликовното дело да се надживее сопствената човечка судбина. Творештвото на Петлевски беше вградено и во повоената хрватска уметност, одделно во видовите на енформелното сликарство. Во Хрватска, од почетокот на седмата деценија, се развиваа и таканаречените "нови тенденции", дел од меѓународното движење на експерименти со визуелната уметност и со нови технологии; следеа и пројави на таканаречената "нова ликовна практика", како форми на "укинување" на традиционалните форми на изразување во духот на концептуалната уметност. Додека, пак, тогашните и подоцнежните ликовни модели на Петлевски, хрватската и другата критика ги сметаше постојано врзани за "пермутациите" на поетиката на неоенформелот и за традиционалните ликовни техники. За првата скопска ретроспектива на Петлевски беа објавени повеќе написи во печатот на сета тогашна СФРЈ, а на уметникот му беа откупени неколку дела.

**116) Трет скопски меѓународен салон  
на фотографската уметност  
МСУ-Скопје (13. - 25. 11. 1971)**

Салонот беше организиран во соработка со Фото-клубот "Вардар" и Фото-кино сојузот на Македонија. Во него беа прикажани

разновидни актуелни стилски и технички истражувања на повеќемина автори.

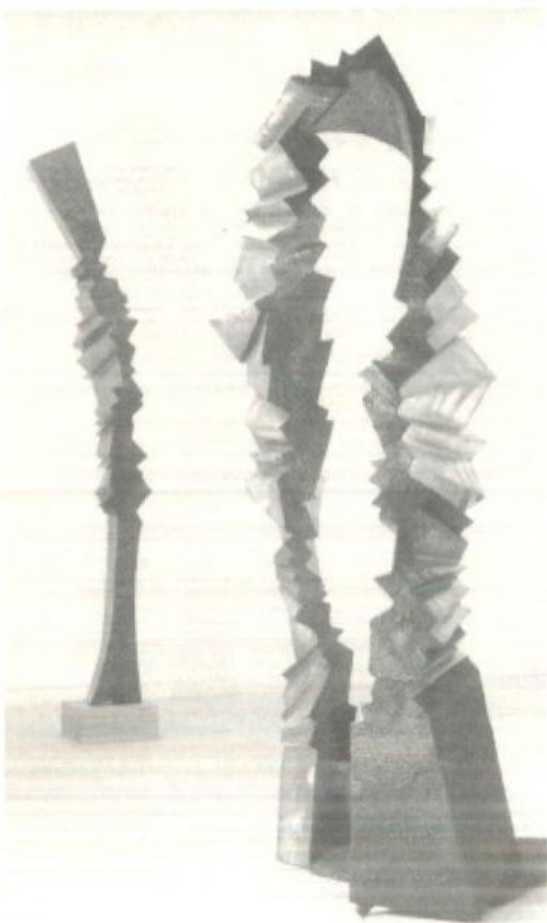
**117) Петар Хаџи Бошков  
МСУ-Скопје (17. 11. - 17. 12. 1971)**

На оваа самостојна изложба на Петар Хаџи Бошков, беа изложени негови скулптури (32) и графики (8 линорези и 10 сериграфии). Во предговорот, јас укажав дека тогашните вајарски истражувања на уметникот се изразуваат, пред сè, во разновидно споени ("швајсувани") метални плочи, прачки и други детали, динамично развиени во просторот: ваквите состави заличуваа на егзотични метални "растенија" или на необични "направи". Се јавуваа и творби извиени во неправилни кругови или елипси. Оваа жед за просторот да се совладува активно, дејствено, ја искажуваа и графиките на уметникот. Во некои други, пак, се зачна и серијата каде што шематизирани, орнаментални и знаковни детали биваа систематизирани врз еднолично обоени екрани.

**1972 година**

**118) Нашето историско минато во делата на македонските  
ликовни уметници  
МСУ-Скопје и Уметничката галерија-Скопје (24. 12. 1971 - 13.  
02. 1972)**

Оваа тематска изложба посветена на нашето историско минато, организирана заедно со Уметничката галерија, ДЛУМ и Одборот за прослава на триесет години од НОВ и Револуцијата, содржеше 80 одбрани дела (таписерии, слики, графики, скулптури и цртежи) на 35 уметници. Нејзиниот ретроспективен дел (1944-1969) беше прикажан во Уметничката галерија, а најновите творби - во Музејот на современата уметност. Вакви изложби беа организирани по Втората светска војна во низа европски земји и во САД. Така, во Торино, во 1965 година, е организирана изложбата "Уметноста на отпорот во Европа", на која беа застапени и уметници од некогашна Југославија. Скопската изложба опфати одбрани творби што прикажуваа личности и настани од македонската историја низ вековите и што беа обработени сообразно со стилскиот развој на целата дотогашна македонска уметност: од реалистичко обликување - до преземање современи ликовни стремежи, сè до моделите на апстрактната уметност. Всушност, македонските уметници, почнувајќи дури од Втората светска војна, во таканаречената "уметност на Народноослободителната војна", можеа слободно да обработуваат мотиви од сопствената историја. Во предговорот на каталогот нагласив дека "историското минато на македонскиот народ е верига од настани, проткаени со исклучителна драматичност, жестокост, суровост; но... и со возвишен, благороден, самоодречувачки и страстен стремеж кон слобода... нашата древност и нашето



Самостојна изложба на П. Хаџи Бошков, Скопје, 1971  
Individual Exhibition of P. Hadži Boškov, Skopje, 1971



неодамнешно вчера се поврзуваат во тој вител на одминати времиња како епизоди на една мачна, тегобна но и славна епопеја... стремежот да се согледа и да се осмисли националната историја од перспективите на нашето време... како постојана присутност... како причина, можност, содржина на нашето современо општествено национално и културно постоење". Тоа е една од битните цели на нашата ликовна уметност во која историјата често добива митски, легендарни димензии. Сметав, затоа, дека двете изложби ќе им овозможат на младите генерации да го согледаат своето минато преку врвни дострели на современата македонска уметност.

**119) Александар Затковски**  
МСУ-Скопје (17. 02. - 10. 03. 1972)

Самостојната изложба на фотографии од Александар Затковски беше организирана заедно со Фото-клубот "Вардар" од Скопје. Во овие репортажни фотографии, Затковски настојувал некој настан "од животот" да го претстави преку карактеристични детали и промислени визури.

**120) Дела од Шестите меѓународни сликарски недели во дворецот Рецкоф**  
МСУ-Скопје (9. - 28. 03. 1972)

Овој избор содржеше 31 творба (слики, објекти и цртежи) создадени во 1971 година во дворецот Рецкоф кај Лајбниц (Австрија), од 10 уметници: Карл Хајнц Хикаде, Петер Гервин Хофман, Горѓе Ивачковиќ, Норберт Неслер, Франц Новинц, Душан Перчинков, Лука Пиферо, Паоло Пива, Хелмут Шобер, Давор Томичиќ, родени во Италија, Австрија и Југославија. Според предговорот на д-р Вифред Скрајнер, тие заеднички работеле пет недели во дворецот Рецкоф кај Лајбниц. Личните односи создадени тогаш биле главната цел на оваа меѓународна ликовна колонија. Делата создадени во 1971 година, покрај во Скопје, беа прикажани и во: Грац, Љубљана, Загреб, Белград и Италија. Д-р Скрајнер смета дека оваа изложба прикажува повеќе тенденции карактеристични за "високиот" модернизам: особено варијанти на апстракцијата, од студената геометризација до слободното талкање на уметничката експресија, а сето тоа изведено со голем ликовен рафинман и култура. Кај Перчинков, д-р Скрајнер укажува дека формите на "стоговите" (сено), прикажани во перспектива, алтернираат со низа геометриски поедноставени детали: ги смета за доближени неговите апстрактно-геометриски прикази до ефекти изведени речиси со математичка и компјутерска прецизност. Но, "интензивни бои, во нив чувствуваме нешто татковинско-фолклорно, везот и орнаментот од Македонија. Ваквите композициски шеми на Перчинков се доближуваат до тие на "иконосликаството". Тоа е нова и сосема самостојна синтеза на природата, техниката и сериските мотиви што ги остварува Перчинков". Меѓу оние на кои д-р Скрајнер им се заблагодарува на соработката (Умбро Аполонио, Гило Дорфлес) ме споменува и мене. А

токму поради учеството на уметници од трите земји: Австрија, Италија и некогашна Југославија, овие збирни годишни претставувања беа именувани како Тригон.

**121) Американска графика**  
МСУ-Скопје (5. - 17. 04. 1972)

Организирана во соработка со Американската амбасада во Белград, изложбата содржеше 40 графики од исто толку автори. Во каталогот, Силван Кол ги нагласи - високото изведбено ниво на изложената графика, исклучителната слобода и неконвенционалност што низ нив се искажуваат. Тоа беа творби на мошне познати американски автори: П. Вернер, Р. Раушенберг, П. Бенсон, Р. Мадервелд, А. Либермен, Г. Мазуровски, К. Романо, Џ. Грешоу, В. Барнет, Џ. Левин, М. Мазур, П. Милтон, Р. К. Зимен... Ова беше еден од начините да се следи тековната ликовна практика во САД, барем преку нејзината графика, која беше мошне застапена и на Графичкото биенале во Љубљана.

**122) Современи македонски уметници - млада генерација 2**  
МСУ-Скопје (27. 04. - 25. 05. 1972)

Музејот ја продолжи практиката на биенално прикажување на истакнати автори од младите генерации, а преку нивни карактеристични дела. Со оваа изложба беа опфатени 61 дело (33 слики, 5 објекти, 12 скулптури, 8 графики и 3 таписерии) од 27-мина уметници: Македонка Андонова, Симо Арнаудовски, Тане Атанасовски-Гарски, Љилјана Блажевска, Ангеле Гавровски, Владимир Георгиевски, Евгенија Демниевска, Александар Ивановски-Карадаре, Милан Јовановиќ, Томислав Крмов, Ѓоко Матевски, Ристо Мијаковски, Доне Милјановски, Богдан Мусовиќ, Петар Кузман Наневски, Благоја Николовски, Таки Павловски, Илија Пенушлиски, Данкица Петровска, Анета Светиева, Мира Спировска, Димитар Стојчевски, Костадин Танчев-Динка, Никола Фидановски-Кочо, Нове Франговски, Никола Шентевски. Подготвена и претставена во каталогот од С. Абациева Димитрова, изложбата ги прикажа движењата и достигнуањата на опфатените автори. Оваа селекција требаше да потпомогне во "донесувањето што пообјективен суд за она што со најголемо право може утре да биде наречено автентична македонска современа ликовна уметност". Иако овој избор, сепак, го сметав за релативен приказ на стварноста на уметничкото творење, Абациева-Димитрова укажува на основните одлики на овие млади автори: стремезот да се надминат академските хоризонти, впуштање во потрага по ликовен израз што посоодветно ќе ги усогласи со епохата во која творат, сè до готовност за ексцентрично ликовно дејствување. Генерацијата прикажана во 1967 година ја обединувала "клима на некаква 'дионизиска' слобода, медитеранска звучност, затвореност во личниот свет; комуникација и творечки интерес за родното земјиште, националните особености; интерес за денешнината, за надворешната геометрија на градот" итн. Сега изложените автори

(на возраст од 24 до 34 години) не се обединети со творечкиот амбиент, туку со "своите естетски, морални, филозофски, интелектуални белези". Постои своевиден "двојој меѓу емоционалното и рационалното", не без амбивалентни резултати. Некои автори се сродиле со "мистериозното, спиритуалното, надреалното"; други со "современиот животен фолклор" и со тревогите на современиот свет и не без револт спрема нив. Но, сите сакале да ја соопштат сопствената интерпретација на светот, при што било очевидно намерното или ненамерното отуѓување од националното. "Тој национален момент, како обележје, стана поимплицитен на одделни творби на претходните генерации (најмногу на таканаречената средна генерација)". Но, на изложбата не биле присутни актуелни и авангардни визуелни концепции и движења: уметност-игра или уметност-спектакл, "мек-арт", концептуална уметност, оп и поп-арт, психоделично сликарство, енвайронмент-амбиент, сликарство на остриите рабови, хепенинг. Нефигурацијата овој пат се движела од лирска (Луловски, Матевски, Стојчевски) до асоцијативни визији (Пенушлиски) или геометриско искажување (Павловски) итн. Модалитетите на фигурацијата се протегале од надреализмот (Фидановски, Николовски), интимизмот и сецесијата (Петровска, Георгиевски), новата фигурација (Франговски), до некои видови поп-арт (Мијаковски, Демниевска). Георгиевски е свртен кон традиционални и национални пориви (обработува реликвијни и други црковни предмети, фрески и икони, религиозни раскажувања); ги конфронтира паганското и сакралното, отворен е за здивот на митските времиња, со богата имагинација и филозофска ангажираност. Во изложената скулптура не се согледува заеднички именител: стилски, тематски, ликовно-естетски. Се насетувале влијанија дури и од цивилизацијата на Маите и Ацтеките, кои преку барокот оделе до примарните структури. Секој од учесниците: Јовановиќ (полиестерски органски состави); Ивановски-Карадаре (конструктивистичка пластика); Мусовиќ, Андонова (керамопластика), Наневски, Светиева (интерес за традиционално-класична скулпторска форма), Арнаудовски, следат свои лични опсесии што не се доближени до оние на нивните колеги. Во својата таписерија, Спировска настојувала да ги надмине класичните одредници на дисциплината, доближувајќи се до настојувањата на Јагода Буиќ; додека, пак, Милјановски со сензибилитет и техничка сигурност изведува амблематични таписериски структури. Изложената графика беше изведена во акватинта, линорез и комбинирани техника.

**123) Еволуција на една форма**  
МСУ-Скопје (11. 05. - 2. 06. 1972)

Музејот се интересираше за индустрискиот дизајн во кој се искажува понагласен творечки ангажман во неговото проектирање и изведба. Поради тие причини, заедно со Дрвната индустрија "Треска" од Скопје, МСУ ја подготви изложбата на Драган Бошнаковски "Еволуција на една форма", за која предговор напиша Влада Урошевиќ. Таа беше пренесена и во Уметничката галерија во Битола. Бошнаковски настојуваше обликувањето на мебелот да сугерира "гешталт" поттикнува од искуствата на староградските македонски амбиенти.

**124) Современа српска уметност**  
*МСУ-Скопје (7. 06. - 2. 07. 1972)*

МСУ-Белград мошне грижливо ја подготви оваа изложба на 145 творби (таписерии, слики, објекти, скулптури, графики) од 82 уметници. Во каталогот беа објавени - воведот на Миодраг Б. Протиќ и текстовите на Јерко Денегри и Драган Ѓорѓевиќ. Изложбата доаѓаше од средина во која се беа школувале и излагале низа македонски уметници уште од пред Втората светска војна. Некои тенденции во српската современа уметност, на сроден начин, се искажуваа и во македонската. Според Протиќ, "постариот" Музеј во Белград соработувал мошне плодно со Музејот во Скопје: со организирањето на македонската изложба во 1969 година и на српската изложба во 1972 година; колку што можел, ја афирмирал македонската уметност: во неговата прва поставка биле застапени делата на Мартиноски, Личеноски, Хаџи Бошков, Ивковиќ, Куновски; македонски уметници биле опфатени и во студиските изложби; на изложби на југословенската уметност во странство; на Четвртото белградско триенале организирано од МСУ-Белград учествувале: Перчинков, Калчевски, Кондовски, Шијак, Маневски, Хаџи Бошков, Грабул; двата музеја заеднички го организираа Мајскиот салон во Југославија, се разменуваа искуства околу изградбата на нашите нови згради и програмите за работа. Таквото однесување е сообразно со секој модерно заснован музеј итн. Изложбата во Скопје била редуцирана на главните појави и нивните протагонисти, претставени со творби настанати по 1950-та година. Како синтеза на значително посложени и обемни подрачја, во овој прв приказ на српската уметност во Македонија, се слеале панорамскиот и антологискиот пристап. Развојот на повоеното српско сликарство заличувал на оној во другите национални средини. Големата меѓувоена традиција по војната била заменета со исклучителната доктрина на социјалистичкиот реализам. Потоа во шестата деценија, околностите суштински се измениле. Надошле млади генерации, а истакнатите автори од предвоените генерации продолжиле да творат: некои (како Лубарда) имаа и важна улога во осовременувањето на српската уметност. Младите пристапот кон новото го подразбираа како освојување на старото, на онаа традиција што претходеше и што влеваше храброст да се зачекори кон Европа, кон геометриската апстракција и апстрактниот експресионизам. Тоа се гледа во прикажаните развојни стилски стремежи: дејствувањето на "Декемвриската група"; на групата "Медијала"; појавата на енформелот и други видови нефигурација; новите облици на фигурација и нефигурација, новите видови на експресионизмот и на фантастиката, појавени во средината на седмата деценија итн. Во овој метеж било тешко да се изврши некоја стилска класификација и да се определат тенденциите што се европски. Сепак, постои развоен континуитет од фигурација на традиционалниот одглас, преку асоцијативното и нефигуративното сликање, до актуелните стремежи. Во таписеријата се искажувале стремежите за фантастична транспозиција на средновековните мотиви и митови, наивна нарација на рустикалниот симбол, стилизација на апстрактни форми. Според Денегри, во тој миг

во Србија дејствувале, исто така, вајари од повеќе генерации, почнувајќи од оние што создавале веќе пред Втората светска војна. Стремежот кон нови сфаќања започнал кон средината на шестата деценија. Притоа се истакнуваат остварувањата на О. Јевриќ (динамична рамнотежа на разновидно обликувани маси), Мира Јуришиќ, Јован Кратохвил (поттици од органски појави) итн., сè до геометриските структури на Велизар Микиќ. Тука се и авторите што, преобразувајќи разновидни материјали, некогаш и со архаични моменти, ги бојат тие свои состави. Денегри во развојот на повоената српска графика гледа стилски паралелизам или сродност со сликарството и вајарството од Србија од истиот тој период: впрочем, многумина сликари или вајари биле воедно и графичари.

Српската изложба јас ја претставив во белградското списание "Уметност".

**125) Кич и уметност**

*Салон на Работничкиот дом, Скопје (29. 05. - 8. 06. 1972)*

Во стремежот да ја развива визуелната култура на средината во која дејствува, Музејот, заедно со Работничкиот универзитет во Скопје и Градскиот синдикат на општествени дејности, ја подготви изложбата за односот на кичот и уметноста. Таа прво беше поставена во Работничкиот универзитет, а потоа (сè до 1973) и во неколку фабрики и во тогашниот Дом на ЈНА. Составена од одбрани ликовни дела (слики и таписерии на македонските уметници од најстарата генерација; вистински дизајн, етнологски предмети, печатен материјал од секојдневната комуникација: плакати, каталози, покани, реви и "кич" производи од тогашната македонска и друга индустрија), таа требаше и надгледно - со компарација на едниот и другиот материјал и со соодветна експликација, да помогне да се согледаат суштествените разлики меѓу едно уметничко остварување и предмети што припаѓаат во доменот на кичот. Во критиката на Ладислав Баришиќ: *Збор-два за кичот*, "Нова Македонија", 11. 04. 1973, изложбата беше широко и позитивно претставена, а се укажува и на низа општи одлики на кичот и на неговото теориско толкување (на Џило Дорфлес, на пример).

**126) Дела од 28. Мајски салон од Париз**

*МСУ-Скопје (7. - 31. 07. 1972)*

Во рамките на скопската "Средба на солидарноста" и заедно со МСУ од Белград, повторно беше организирана изложба (со 84 експонати) на Мајскиот салон во Париз. Беа застапени низа видни уметници од целиот свет (Апел, Шастел, Корнеј, Линдстром, Саул, Шнајдер, Тапиес), вклучително и некои дарители на Скопскиот музеј: на пример - Пикасо, Пињон, Месаџје, Михајловиќ, Титис Кармел, Дусе, Атила, Бријан, Даје, Жиле, Марфен, Сенџие, Вајс, Круз-Диез, Сугаи. Со ваквите изложби, македонската средина беше во тек со одделни суштествени, актуелни настојувања на ликовната уметност. За нив МСУ добиваше мошне скромни средства: затоа за изложбата на Мајскиот салон од Париз беше отпечатен каталог без репродукции, а сепак некои од изложените дела

авторите му ги подарија на Скопскиот музеј. Заслугата за тоа беше на моите пријатели Жаклина Селц (генерален секретар) и Ивон Тајандие (секретар), кои го водеа Салонот. Тајандие беше објавил монографии за Коро, Роден, Сезан, Моне итн., од кои некои му ги подари на Скопје.

**127) Графика од колекцијата на МСУ-Скопје**  
МСУ-Скопје (10. - 25. 08. 1972)

Составена од 68 графики, оваа изложба беше еден селективен избор што го претстави С. Абациева Димитрова.

**128) Подарени дела од Бразил**  
МСУ-Скопје (1. - 20. 09. 1972)

Изложбата ја прикажа големата донација од 168 дела (графики, цртежи, слики) на 151 бразилски уметник. Во предговорот, јас укажав на сесрдното залагање на тогашниот генерален конзул на СФРЈ во Сао Паоло, Боро Миљовски. Речиси две години: заедно со секретарот за култура на државата Сао Паоло, Педро Падилха, потоа поетот Бонфил, господата Анатоли Владислав, Георг Луис Мартин Коредес и други; а одделно со сесрдното залагање на бразилската секција на АИАП, Миљовски постигна да се оформи колекција што тогаш не се наоѓаше во ниту една друга европска земја. Таа беше увид во низа карактеристики на бразилското ликовно творештво. Бразилските уметници се чувствителни на општата современа човечка ситуација, а се и длабоко поврзани со специфичностите на својата национална средина. Поларизацијата на стилски план се врши меѓу тенденциите на фигуративното и апстрактното искажување, сообразени со одделни индивидуални творечки аспирации. Се согледуваа форми на реалистичко сликарство со одделни популарно наивистички социјални и ангажирани настојувања. Во апстракцијата, изразните модалитети се движат или кон ригорозна геометриска формулација на пластичните состави или кон обликување на делата како експресионистичка, лирска и асоцијативна апстракција; забележлив е и специфичниот "јужноамерикански" сензибилитет за бојата и експресивната форма. Со дела беа застапени и мошне истакнати личности на бразилската уметност, меѓу кои и носителите на награди на Биеналето на ликовната уметност во Сао Паоло: Самсон Флексор, Анатоли Владислав, Алдемир Мартинс, Изабел Понс, Марција Елена Деманже, Томас Ијанели, Алфредо Волпи и други. Еден избор на графики од бразилската колекција на Скопскиот музеј беше претставен и во Уметничката галерија во Куманово, а потоа и во Струмица.

**129) Четврта светска галерија на карикатурата**  
МСУ-Скопје (29. 09. - 20. 10. 1972)

Оваа манифестација, во тоа прво време од своето дејствување, ја доживуваше можеби и својата засега најпечатлива етапа. Фактот дека се организираше заедно со МСУ-Скопје, во идеални музејски услови и во присуство на значајна светска колекција, го поттикна учеството на врвни имиња на карикатурата од целиот свет. Во својата четврта варијанта, Галеријата на карикатурата ја обработи темата "Зошто?". Над 300 дела од исто толку уметници. Во каталогот беа репродуцирани сите експонати со податоците за нивните автори. Покрај тоа, беа приредени и самостојните изложби на карикатури од турските автори Фарух Доѓан и Насеми Балчоѓлу.

**130) Југословенска и странска ликовна уметност**  
МСУ-Скопје (30. 09. - 20. 10. 1972)

Разновидноста и обемот на неговата колекција му овозможија на Музејот да ја состави оваа изложба од 62 дела (слики, скулптури, објекти) на исто толку уметници. Таа беше подготвена за посетата на Претседателот на СФРЈ, Јосип Броз Тито.

**131) Современи македонски скулптори**  
НУБ "Климент Охридски", Скопје (11. - 25. 10. 1972)

Една специјално подготвена изложба од 12 дела на 7 современи македонски скулптори (Насо Беќаровски - "Вековен симбол", 1972; Васил Василев - "Повик", 1972, "Асоцијативен портрет", 1969; Бранко Конески - "Композиција кон височините", 1972; Стефан Маневски - "Неисправен механизам", 1966/67, "Композиција", 1966; Боро Митриќески - "Акт II", 1967, "Седнат акт", 1963; Драган Попоски - "Скулптура", 1966, "Тутуни", 1967; Петар Хаџи Бошков - "Скулптура I", 1971, "Скулптура II", 1971) беше поставена во Народната и универзитетска библиотека "Климент Охридски" при нејзиното свечено отворање. Автор на изложбата и на предговорот во каталогот беше Љубица Дамјановска.

**132) Ото Панкок**  
МСУ-Скопје (25. 10. - 13. 11. 1972)

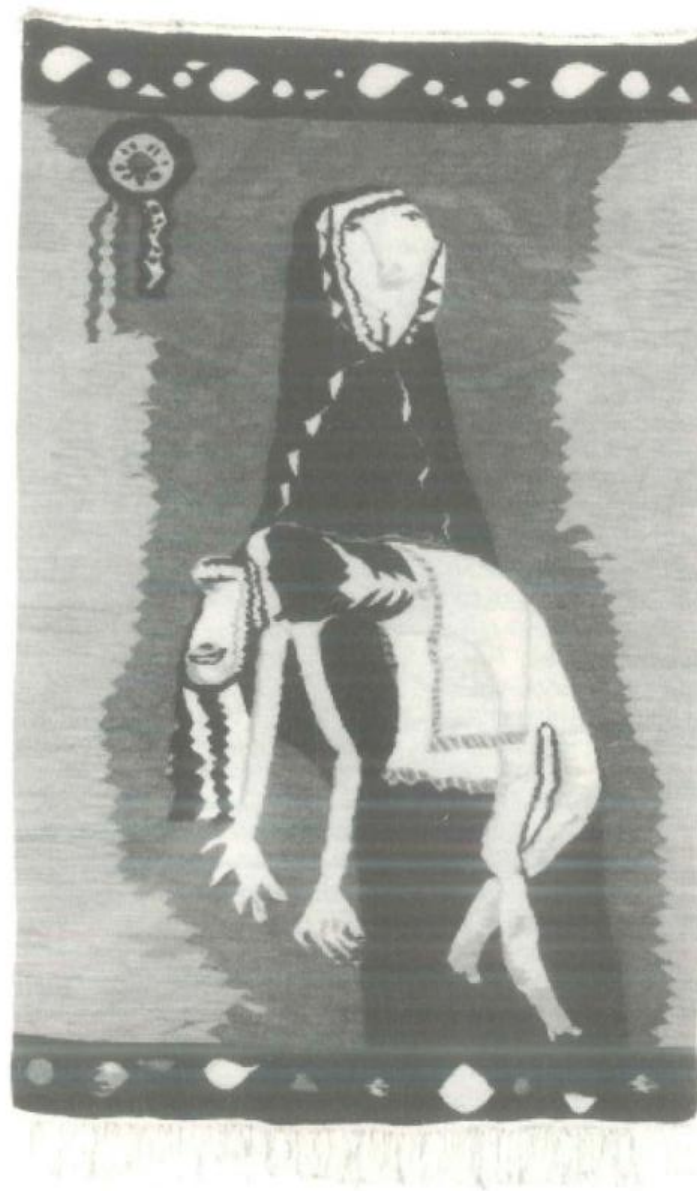
Изложбата на 80 одлично изведени дрворези на Ото Панкок, уметник од Западна Германија, беше организирана во соработка со Информативниот центар на оваа земја во Белград, а предговорот го напиша Богдан Поѓачник. Стилски, графиките на Панкок донекаде го следеа германскиот експресионизам. Покрај творби со идилични мотиви, пејзажи и портрети, имаше и графики инспирирани од престојот на Панкок во Истра, Босна и Македонија. Некои од нив имаа и хумористично-шегобијна физиономија, во извесна смисла антиклерикална: на пример, дрворезот "Налутени светци ја напуштаат црквата" е, всушност, црквата "Свети Климент" во Охрид. Изложбата на Панкок ја виде и Јосип Броз Тито при посетата на Скопје.

## 133) Димче Коцо

МСУ-Скопје (25. 12. 1972 - 25. 02. 1973)

Ова беше првата студиозно подготвена ретроспектива на таписерии и цртежи од академикот Димче Коцо (1910-1993). Делата му беа темелно проучени и обработени од Љубица Дамјановска, беа прегледани и користени сите дотогаш објавени текстови за творештвото на уметникот. Коцовото творештво и јас претходно го бев претставил: во каталогот за изложбата на македонскиот цртеж; во критиката за неговата претходна антологиска изложба во Уметничката галерија; и во студијата за националното и традицијата во современата македонска уметност. Со овие стручни и научни согледби на вработените во МСУ, творештвото на Коцо се најави како кохерентно дефинирана и вреднувана структура во современата македонска уметност. Коцо уште пред Втората светска војна изработил цртежи и акварели. По 1945 година, тој прво работел слики, акварели, скулптури и цртежи: во овие дисциплини се движел од една варијанта на реализмот, па преку иконици и "народски" стилизации стасал до (енформелна) апстракција. Кон крајот на шестата деценија, Коцо работеше и таписерии. На ретроспективата се согледа дека нејзиниот развој е мошне карактеристичен за битни пројави во македонската уметност на 20 век. Таписериите и цртежите на Коцо: со неговите сознанија на историчар на уметноста, тие се создавани во сложен, промислен, но и мошне неконвенционален однос со сета слоевита традиција на Македонија и на поширокиот медитерански ареал: искажана во народното (особено текстилното) творештво; во средновековната христијанска уметност; во античките, митолошко-пагански поттици итн. Коцо одделно се сроди со македонскиот рурален контекст, со неговиот животен процес, обичаи, навики. Оттука произлезе и неговиот сложен мотивски репертоар, составен од измечтаени историски ликови, митолошки, религиозни, симболични, лирски, "селски" итн. претстави. За обработка на своите таписерии, Коцо неконвенционално и вешто користеше симболистички, надреалистички, експресионистички и разновидни архаизантни модели. Смело изведените деформации прво нагласуваа несмасни и гротескни состави, а потоа позаоблени или издолжени фигури: сето тоа ткаено со голема прилежност, минуциозно разработени детали, деликатно бирани и компонирани бои.

Цртежите, во голема мера, ја следеа оваа стилска логика, а често беа претходна нацрт-фаза за некоја таписерија. Изложбата на Коцо беше прикажана во повеќе критики. Врз основа на оваа ретроспектива и на некои мои подоцнежни студии, јас ја напишав монографијата за уметничкиот опус на Димче Коцо ("Македонска книга", Скопје, 1995). Според Ладислав Баришиќ (Ретроспектива на Димче Коцо, "Културен живот", Скопје, 1, 1973), во Коцовото творештво е согледливо влијанието на традицијата, односно "историските компоненти, кои оставија видни белези и во денешната култура на оваа средина... но... во форми што дишат со современ ликовен третман и силни индивидуални решенија".



Димче Коцо, *Пиета*, 1969/70  
Dimče Koco, *Pieta*

## 1973 година

134) Двајца американски сликари:  
Фриц Шолдер и Тони Кенон  
МСУ-Скопје (2. - 20. 03. 1973)

Во соработка со Американскиот информативен центар во Белград, беше приредена изложбата на двајца американски сликари Фриц Шолдер и Тони Кенон, од индијанско потекло. Нив во каталогот ги претставија Роберт Јунг и Џошуа Тејлор. Особено кај Шолдер се искажуваше стремежот, без изнасилување и со референца на модерниот симболизам и фовизам, ликовноста на даденото негово дело да се сообрази со вкусот и обликувачката специфичност на индијанската традиционална култура.

135) Василие Поповиќ-Цицо  
МСУ-Скопје (11. 04. - 19. 05. 1973)

Творештвото на Василие Поповиќ-Цицо (1914-1962) беше мошне присутно во свеста на македонската ликовна и културна јавност, поради својата голема разновидност: карикатури, акварели, илустрации, театарска сценографија. Покрај на една претходна самостојна изложба (1957), делата на Поповиќ-Цицо беа излагани и на повеќе изложби на ДЛУМ. Ретроспективата во МСУ од 1973 година, мошне грижливо подготвена, беше замислена и реализирана како целосна антологија на уметниковиот опус. Јас вложив особен напор ова разновидно творештво да биде што потемелно согледано: проучив голем број творби на уметникот, кои тогаш се наоѓаа во сопственост на неговото семејство, во многу приватни и јавни колекции и разни установи; низа архивски материјали и голем број текстови во кои е третирано творештвото на уметникот. Разговарав со повеќемина што го следеле неговото творештво. Од тоа произлезе дека придонесот на Поповиќ-Цицо во македонската уметност беше впечатлив и разновиден. Се виде дека карикатурата на В. Поповиќ-Цицо не ѝ се умилкувала на која и да е власт, а била најжестока спрема бугарскиот окупатор. Благонаклоно ги откривала "малите гревови", карактерните и физичките недостатоци на лица од разни слоеви на македонското општество... Сето тоа со изведувачки цртачки талент, со што, практично, ја сликаше карикатурата. Настојував да го дефинирам уметниковиот придонес и во другите области на неговото дејствување: а за првпат ѝ дадов одделно значење на неговата театарска сценографија. Заедно со Н. Мартиноски и Т. Владимирски, В. Поповиќ-Цицо е еден од пионерите во оваа област на уметноста кај нас. Според Блаже Конески (во говорот при отворањето на оваа ретроспектива), тој "...беше одличен хроничар на многу појави во нашиот живот. Тој нам, истовремено, ни ја откриваше и другата страна на медалот на она што сме го работеле, предупредувајќи не да не се занесуваме премногу со постигнатите успеси, но и ни помогна да не ја изгубиме главата во моментите на падови... Тоа нам можеше да ни го каже само човек што во себе ги обединуваше хуморот, лириката и



Василие Поповиќ-Цицо, *Димче Коцо*, 1953  
Vasilije Popović-Cico, *Dimče Koco*



духовната префинетост". Уметникот, уште пред и во текот на школувањето на Уметничката школа во Белград, започна да црта и да изработува карикатури. Во 1933 година, создаде неколку рудиментарно експресивни цртежи со мотиви од печалбарството, кои беа објавени во книгата-поема на Цеко Стефановиќ "Мата Теглач". Во Скопје, пред 1941 година, Поповиќ-Цицо создаде повеќе вешти и непретенциозни акварели и низа впечатливо "реалистички" изведени карикатури, со ликови на пријатели, колеги (Мариноски, Владимирски) или на познати "скопјани": проникливи и духовити, во нив тие се карикирани шегобијно, без злоба и иронија. Со вакви изведувачки белези се обработени и некои предвоени политички карикатури на Поповиќ-Цицо. Пред војната, тој заедно со Мариноски и Владимирски, во 1939 година, се вработи како сценограф во тогашниот Народен театар во Скопје. Заробен од Германците во април 1941 година, Цицо помина неколку месеци во воен заробенички логор. Тука тој создаде низа карикатурализирани претстави на офицери од сите рангови на бившата југословенска кралска армија. Вратен по заробеништвото во Скопје, окупирано од бугарските фашисти, тој поради своето црногорско потекло остана без работа и живееше во куќата на Никола Мариноски. Во воените години, карикатурите и цртежите на Цицо ги задржаа своите ликовни белези. По ослободувањето од бугарскиот "работен логор", Цицо кон крајот на летото на 1944 година замина во партизани. Во агитпропот на Главниот штаб на Народноослободителната војска на Македонија (во с. Горно Врановци) се разгоре неговата разновидна активност: создаде повеќе карикатури со ликови на членовите од тогашните воени и политички тела, на своите колеги и други уметници партизани; црташе материјали за сценографии на скромните театарски претстави, илустрации за весници. Во ослободеното Скопје, Цицо работеше политички карикатури, во кои со особена жестокост се искажуваше против фашизмот, а изработи и други карикатури за весниците "Нова Македонија", "Остен" и др. Тој е автор на корицата и илустрациите за првиот македонски буквар (1945), а потоа и за голем број други публикации и книги. Цицо продолжи да создава карикатури на пријатели, колеги и истакнати личности и групни сцени од културниот, уметничкиот, општествениот и политичкиот живот на Македонија и тогашната СФРЈ. Сето тоа со фин усет за карактеристично но ненавредливо карикирање на поединечни индивидуални или сталешки "мали гревови"; впечатлива цртачка вештина; со способност да се освојат одделни стилски движења во македонската уметност, сè до преземањето експресионистички, посткубистички и дури - "предвремени" - поп-арт процедури. Зад себе остави впечатливи цртежи: еден негов модерен "громеровски" "Автопортрет" (1955) е, секако, антологиско остварување во оваа дисциплина. Цицо создаде повеќе театарски (драмски, оперски, балетски) сценографии: во нив, неговиот придонес за модерното обликување на театарскиот простор е забележителен. Всушност, стилски, тие беа меѓу предводничките појави на модерната уметност во Македонија. Во грижливиот приказ на д-р Павле Васик: *Значајно животно дело. Сlike, карикатуре и сценографија Василија Поповиќа-Цица*, ("Политика", Београд, 21. 04. 1973), покрај мојата монографска студија (тој ја смета за "темелна"), високо оценета

е целата ретроспектива. Темелејќи се врз овие тогашни мои согледби за творештвото на Поповиќ-Цицо, јас во 1998 година ја објавив проширената и дополнета монографија за неговиот живот и творештво ("Македонска книга", Скопје).

**136) Ивановски, Матевски, Мијаковски**  
*МСУ-Скопје (18. 04. - 23. 06. 1973)*

Според предговорот на Слободанка Парлиќ-Баришиќ, интенција на МСУ е да претставува млади автори што навлегуваат во тековите на современата ликовна уметност, а тоа беше целта и на оваа изложба на сликарите Гоко Матевски и Ристо Мијаковски и скулпторот Александар Ивановски-Карадаре. Сликаството на Матевски ангажирано и скептично се однесува спрема актуелната човечка судбина, а таа опсесија, ликовно грижливо, ја обработува во синтеза на фигуративни и нефигуративни постапки. Фигурацијата на Мијаковски е своевидна комбинација на елементи од поп-артот, искажана во експресивно деформирани, речиси дегенерирани личности, решавани со постапките на визуелните комуникации. Ивановски-Карадаре тогаш компонираше динамично устроени минимални геометриски структури, изведени во дрво и пластичен материјал. Оваа изложба по Скопје беше прикажана и во Уметничката галерија во Битола.

**137) 16 современи македонски сликари**  
**(16 pittori macedoni contemporanei)**

*Галерија "Џулија", Рим (Galleria Giulia, Roma) (24. 05. - 15. 06. 1973)*

Оваа изложба беше претставена во Рим во приватната Галерија "Џулија" (Galleria Giulia), во рамките на манифестацијата "Југославија во чест на Св. Кирил", која ја организираше Републичката комисија за културни врски на Македонија. Како комесар на изложбата и автор на воведниот есеј, соработувајќи со директорот на Галеријата "Џулија", Енио Кашаро (Ennio Casciari). Тој престојуваше во Скопје за да се запознае со македонското сликарство, така што изложбата соодветствуваше и на предлозите-желбите на Кашаро. Во изборот, учествуваа и сликарите Глигор Чемерски и Спасе Куновски. Во каталогот, покрај мојот текст, беше објавен и текстот на познатиот римски критичар Дарио Микаки (Dario Maccachi). Јас прво го изложив развојот на македонската ликовна уметност во 20 век; укажав и на дотогашните контакти на македонските уметници со Италија, а потоа ги претставив учесниците на изложбата: Родољуб Анастасов, Глигор Чемерски, Кирил Ефремов, Нове Франговски, Ванчо Ѓорѓиевски, Спасе Куновски, Танас Луловски-Тане, Гоко Матевски, Ристо Мијаковски, Вангел Наумовски, Таки Павловски, Душан Перчинков, Александар Ристески, Васко Ташковски, Ана Темкова и Иван Велков. Акцентот беше ставен врз младите генерации, чии творби можат да се изделат во две секции. Првата е составена од творбите на: Ѓорѓиевски, Темкова, Куновски, Ефремов, Чемерски, Ташковски, Мијаковски, Франговски, Наумовски, обликувани во неколку вида на фигурацијата: искажуваат интерес за интимни визији; за состојбите во

современата урбана цивилизација; евоцираат страв или резултати од воени закани; неземни, фантастични или надреалистички глетки итн. Притоа, некои експонати се фино изведени, а други се со разнебитени, деформирани или гротескни структури итн. Во втората група спаѓаат делата на: Велков, Ристески, Анастасов, Матевски, Павловски, Перчинков и Луловски, обликувани во разновидни апстрактни ликовни состави: некои се сообразени со процедурите на енформелот, ги евидентираат материјата на сликарскиот чин и постапката на нејзината обработка; други се грижливо изведени состави во кои доминира средената, прегледна и деликатна обработка. Во текстот на Дарио Микаки се подвлечени: младоста на учесниците (од 25 до 39 години); нивното чувство за материјата; силата што се опира на една примордијална и примитивна енергија; се задржува на општи укажувања за да ја доближи италијанската публика до излагачите: тие, поседувајќи го истото ниво на информации, имаат помалку вкус и поседуваат поголема "жестокост" од своите италијански вршници. Потребата да се "каже" ги присилувала македонските уметници да одат во длабочината на своето јас. Она што го искажуваат протагонистите на новата македонска генерација е доста различно од она што го бараат и го наоѓаат младите ангажирани Италијанци. Светот е комплексен, поради тоа - која и да е формална хипотеза не може целосно да го опфати и изрази. Неопходно е да се биде свесен за разликите и за тоа дека која и да е форма не треба да биде бариера за разбирање на другите луѓе и народи. На отворањето, но и потоа, изложбата ја видоа многумина, а за неа беа објавени информации и критики преку радиото и печатот.

**138) Тане Атанасовски-Гарски**  
МСУ-Скопје (1. - 18. 06. 1973)

Самостојната изложба на Тане Атанасовски-Гарски (17 слики и 3 гвашеви) беше приредена заедно со Уметничката галерија во Куманово, која повеќе години беше тесно поврзана со Скопскиот музеј. Во каталогот уметникот беше претставен од Богдан Мусовиќ.

**139) Стефан Маневски**  
МСУ-Скопје (6. 06. - 7. 07. 1973)

Самостојната изложба на 11 скулптури на Стефан Маневски (1934-1997) внимателно ја претстави Љубица Дамјановска. Овие творби на Маневски беа поттикнати од современи цивилизациски предизвици: од разновидни "уреди" и предмети произведени од тогашниот светски технолошки систем. Пластичната имагинација на уметникот создаде метални "алузии" за нив, со вкрстени стилски постапки на енформелот, минимал-артот и новиот реализам (во "француска" варијанта). Оваа етапа од творештвото на Маневски беше и негов премин од опсесијата со граѓата на некогашните времиња, кон сродување со обликувачкиот менталитет и "археологијата" на 20 век. Притоа, Маневски и натаму се стремеше делото да биде "занаетчиски", технички перфекционистички изведено: така беше освоена новата "механичка природа", онаа

произведената од човекот со усовршените технологии од втората половина на 20 век. Уметникот не ја повторуваше, ниту ја "симулираше", туку своите скулптури ги сведе на "археолошки" остатоци од современата цивилизација. И оваа изложба беше пренесена во Уметничката галерија во Куманово.

**140) Меѓународна изложба на графики**  
**од колекцијата на МСУ-Скопје**  
МСУ-Скопје (17. 07. - 3. 09. 1973)

И со овој избор, Музејот настојуваше неговата колекција постојано да биде музеолошки обработувана и прикажувана. Нејзиниот графички дел веќе тогаш беше обемен, мошне разновиден и со можност да сугерира низа одлики на современата ликовна уметност. Изборот на Љубица Дамјановска опфати 64 дела на 56 автори од многу земји во светот. Беа прикажани творби изработени во разновидни техники и втемелени врз карактеристични стилски насоки. Графиката создаде сопствена самостојна поетика и морфологија, како и услови да стане општ визуелен јазик; содржи понекогаш, неизнасилно предадени, локални и национални белези, кои имаат значење во целосно оствареното ликовно дело, единствено како една од неговите одлики. Прикажани се тревогите на времето (Л. Грундинг, В. Седлачек, Ф. Тихи), но и идилични, фолклорни, историски мотиви, дури и реминисценции на класиката (Џ. Хозо, М. Бербер, О. Петлевски). Беа прикажани и дела на врвни автори: Хартунг, Капогроси, Сантомазо, Вазарели, Месаџје, Сото итн. Беа нагласени и трагањата во југословенската графика: преку творби на М. Шутеј, Ј. Добровиќ, Петлевски, словенечки автори, Хаџи Бошков итн. Тоа беше и период на засилен развој и подем на македонското графичко творештво, за кое ваквите ригорозни селекции беа истенчен творечки поттик. Според Ладислав Баришиќ (*Експанзија на графиката*, "Нова Македонија", 22. 07. 1973), во изложбата се регистрирани новите тенденции и експерименти и дела со поширока вредност, во кои не се наметливи географските разлики; автохтоната симболика и синтакса на графиката како светски јазик, во кој понекогаш имало локални и национални белези, ненаметливи во доброто дело. Биле опфатени разновидни теми, вознемирувачки и идилични; интензивни фолклорно-историски моменти (Џевад Хозо, Мерсад Бербер, Ордан Петлевски), фигури и класични ликовни мотиви; дела на врвни графичари (Х. Хартунг, Џ. Сантомазо, В. Вазарели, Р. Сото, Ж. Месаџје и други), чиј израз ја опфаќал апстракцијата, знакот како симбол на формата и содржината; навлегувал во лириката, асоцијативноста, експресијата, новата фигурација и геометријата; се до психоделични и визуелно-оптички сензации. Биле претставени и: калиграфијата на босанските автори; енформелот на Петлевски; оптичките потраги и геометријата на загрепчаните М. Шутеј, А. Срнец, Ј. Добровиќ; геометријата и надреализмот на белградската школа; поетичноста и суптилноста на структурализмот и експресијата на љубљанскиот круг; слободните истражувања на Хаџи Бошков итн. Вака конципирана, изложбата била своевиден преглед на светската графика.

**141) Меѓународна изложба на цртежи  
од дарителите на МСУ-Скопје  
МСУ-Скопје (17. 07. - 1. 09. 1973)**

Со изложбата на 53 цртежи од неколкумина дарители, сопственост на Скопскиот музеј или испратени од одделни уметници за оваа пригода, беше означен десетгодишниот стремеж на 1 000 уметници од сите континенти да се создаде Скопскиот музеј и беа посочени одделни аспекти на цртачката уметност во 20 век: трансформации на кубизмот; пројави на експресионизмот и на новата објективност; особено некои тенденции на шеесеттите и седумдесеттите години: разновидни модели на апстракција, сè до оп-артот, варијанти на поп-артот и концептуалната уметност. Тоа го откриваа творби на низа значајни личности, настанати во различно време: на Леже ("Корен од круша", 1933, впечатлив преплет на органски и технички облици), Громер ("Акт", 1963, игрива линеарна геометризација на женско тело), Калдер ("На Скопје", 1963, бликот од растителни форми и бои), Вазарели ("Данфер", ригорозна среденост, 1946), Пињон ("барокна фигурација", 1963), Прасинос (деликатна нонфигурација, 1972), Зао Ву Ки (дискретна калиграфија на цртежот, 1972), Алешински (разбиени темни облици), Каногар (ангажирана фигурација, 1973), Кристо ("пакувањето" како алегија на човековиот свет, 1968), Величковиќ ("Куче бр. 8", егзибиција на современата цртачка вештина 1972), Хокни ("Мојот пријател", симбиоза на класичен и поп-артистички цртеж, 1967), Мортенсен ("мека" геометризација, 1967), Мушиќ (1958), Титис-Кармел (шегобијна преобразба на баналности, 1971), Петлевски (1962), Лубарда (1945), Мартиноски (1969) итн. Ваквата содржинска сложеност, естетската и стилската издиференцираност на современата уметност, е условена од историската ситуација на нашата епоха: нездржаниот прогрес на науката и техниката многумина уметници го преточуваат во рационални, пресметани, композициски кохерентни и прегледни цртачки состави; но други, со расчленетите модели на апстрактното творење или низ разновидна што-годе согледлива конституција на мотивот, ја посочуваат драмата на актуелната антрополошка и социјална ситуација во светот. Наоѓајќи се во нејзиниот вител, уметниците често ја искажуваат во грчот на експресивни, неретко визуелно непривлечни, "неестетски" облици, предадени преку мошне проширените и усложнети техничко-изразни карактеристики на современиот цртеж. Ладислав Баришиќ смета (*Пријателството како константа*, "Нова Македонија", 29. 07. 1973) дека некои од излагачите (А. Манесје, Ф. Леже, М. Громер, В. Вазарели, А. Калдер, Е. Пињон, П. Алешински, Р. Мортенсен, Зао Ву Ки и др.) се антологиски имиња. Нивните цртежи стилски се движат од видови апстракција, до новата објективност, од кубизмот до поновите експерименти, а сето тоа е карактеристично за ликовната уметност во првите шест децении на векот.

**142) Димче Коцо**

*Музеј на применетата уметност, Белград (26. 06. - 22. 07. 1973)*

Ретроспективната изложба на Димче Коцо во намален обем (19 таписерии и 35 цртежи), во соработка со Музејот на применета уметност во Белград, беше изложена во неговите простории. Изложбата доживеа забележлив успех во Белград, каде што беше нагласен специфичниот и самостоен ликовен дискурс на Коцо, особено во таписериите. Тие со некои свои одлики коинцидираа со белезите на неколку српски таписеристи и сликари: густите слоеви на минатите уметнички етапи да се влеат во оние современи правци што најприродно и непротивречно ќе ги асимилираат.

**143) Петта светска галерија на карикатурата  
МСУ-Скопје (15. 09. - 12. 10. 1973)**

За организацијата на Светската галерија на карикатурата од оваа година се грижеа Д. Марковиќ и С. Абаџиева Димитрова. Луцидно одбраната тема: "Денешниот мит" поттикна мошне интересни карикатурални искази за неа. Беше подвлечена определбата дека човекот е фактор во создавањето на кој и да е мит, митологија, фетиши, а на кои тој им станува главна жртва: оттука и потребата со карикатурата сето тоа да се жигосува. Во рамките на Галеријата, беа приредени и самостојните изложби на тројца корифеи на светската карикатура (автори веќе наградени со Grand Prix: Марио де Дона Еронда (Италија), Власта Забрански и Адолф Борн (обајцата од Чешка). Борн, со ракопис на изграден цртач, ја подвлекуваше рафинираната карикатурална преобразба на мотиви "извлечени" од историјата и актуелноста. М. де Дона-Еронда се искажува со ликовни експерименти, графички интервенции, елементи на стрип, комбинирани техники (колаж, летризам), се искажува затскриено и "загадочно" за енигматични пораки. Забрански е целосно определен за извлекување на гротескното во факти од тековната епоха: секојдневните, "приватни" и "официјални", комбинаторики, апсурдноста на социјалните ситуации во време на експанзија на технологијата. Grand Prix за оваа година ја доби македонскиот карикатурист Владимир Боројевиќ: со завидна ликовна култура, авторот го искористил надреалистичкиот и експресивен жаргон за сложена порака до гледачот, "поместена" накај ликовна иронија. Една од десетте награди ја доби и македонскиот карикатурист Дарко Марковиќ. Тој беше изложил експериментална и поп-кариатура, разрешена со разновидни, неконвенционално користени материјали. Галеријата овозможи согледување на поединечните, но и на националните стремежи на карикатурата. Се потврди високиот квалитет на манифестацијата, која според критиката е меѓу најзначајните во светот. Инаку, во таа година, поради некои финансиски и организациски тешкотии, се зборуваше за нејзиното укинување: за среќа, тоа не се случи.

**144) Јозеф Штурдик**  
 МСУ-Скопје (15. - 25. 10. 1973)

Самостојната изложба на словачкиот уметник Јозеф Штурдик: организирана во соработка со Одборот за организација на "Деновите на словачката култура во СРМ" и Републичката комисија за културни врски со странство, претстави 86 цртежи работени со комбинирана темпера, темпера, акварел и туш, а настанати во 1971 и 1972 година. Во каталогот беше објавен текст на Федор Кршина, во форма на дијалог со уметникот. Изложените цртежи беа обработени со рафинманот на традиционалните кинески цртежи, а прикажуваа, пред сè, лирски и милосливи глетки од природата.

**145) Ликовни дела на тема НОВ**  
 Гимназија во Кичево, МСУ-Скопје, градежните претпријатија  
 "Пелагонија", "Бетон", "Гранит", "Илинден" од Скопје  
 (10.10. - 16. 11. 1973)

Во 1973 година, се прославуваа 30 години од создавањето на првата слободна територија и формирањето на партизанските единици во Македонија. По покана на Одборот за оваа прослава, МСУ-Скопје ја подготви изложбата на ликовни дела на тема НОВ: таа беше составена од 13 графики, 17 цртежи и 2 карикатури, одбрани и образложени од Љ. Дамјановска. На изложбата беа застапени: Тоде Ивановски, Димче Коцо, Боро Крстевски, Борко Лазески, Ристо Лозаноски, Никола Мартиноски, Радмило Попоски, Нико Този, Божин Барутовски, Петар Хаџи Бошков, Бранко Шотра и Василие Поповиќ-Цицо. Овој мал дел од ликовниот опус на македонските уметници инспирирани од НОВ содржеше и творби создадени од некои автори што учествувале во неа. Поради околностите во кои се твореше во воени услови, разбирливо е дека изложбата прикажа цртежи и помал број графики изведени со исклучително скромни технички средства.

**146) Социјални мотиви во делата на македонските уметници**  
 Народен музеј, Титов Велес (18. 12. 1973 - 14. 01. 1974)

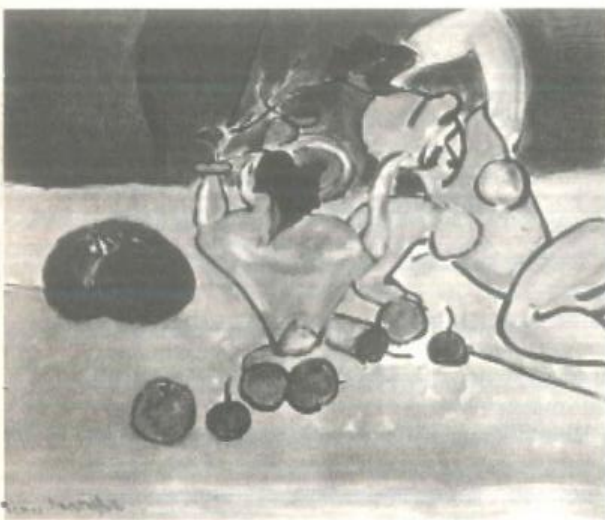
За "Десеттите Рацинови средби" во Титов Велес, Музејот ја подготви оваа тематска изложба, составена од 26 слики, 8 цртежи, 2 графики и 2 скулптури. Преносот на социјалните феномени во европското ликовно творештво има долга и разновидно искажана историја. Пред 1944 година, некои македонски уметници го обработуваа и социјалниот пејзаж на својата поробена татковина. Во дела со мотиви што го интерпретираат секојдневниот живот во неа, често се открива мачната положба на луѓето во тогашна Македонија: поробена земја, во неа голем број од нив живееше во крајна беда и со лишување. Овие факти беа обработени со реалистички, импресионистички и експресионистички стилски процедури. Најсмели и најсоодветни на европската ангажирана уметност: онаа на германскиот експресионизам, беа тогашните дела на

Мариноски. Во текот на Втората светска војна, настанаа ликовни творби што го искажуваа антифашистичкиот отпор на македонскиот народ. Со тоа, Македонија се вклучи и во европската уметност на отпорот против фашизмот. Оваа изложба беше прикажана и во МСУ-Скопје.

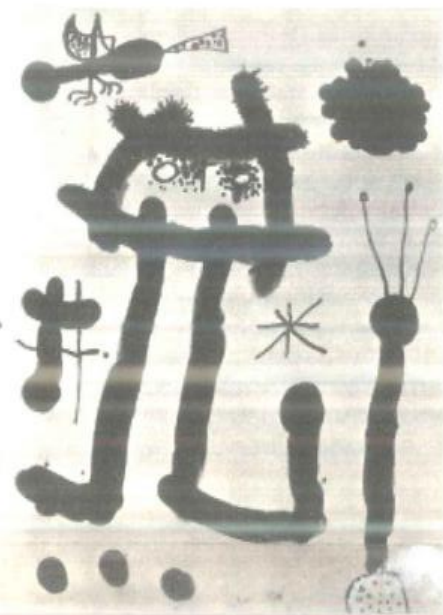
**147) Од Бонар до Сулаж - 80 години француско сликарство**  
 МСУ-Скопје (18. 11. - 9. 12. 1973)

По долго време, во Скопје повторно беше организиран најголемиот и одбран преглед на француската уметност. Подготвена од господинот Мишел Ог, кустос на музејот Оранжри, изложбата беше организирана во Скопје заедно со МСУ-Белград и Републичката комисија за културни врски со странство на Македонија. Комесарот Ог претходно ги посети Белград и Скопје: притоа остана импресиониран од колекцијата на Скопскиот музеј и беше предвидел некои творби од неа да позајми за својата изложба. Оваа, составена од 118 дела (настанати главно меѓу 1880-1966) на 76 автори, имаше големо значење за континуираното претставување на уметноста на 20 век во Македонија и за одржување постојани врски со еден голем светски ликовен центар, каков што е Париз.

Изложбата се случи благодарение на разбирањето на францускиот амбасадор Себио, при што се среди прашањето за осигурувањето. Според М. Б. Протиќ, во изложбата се согледувала теоријата на новите видови на стварноста и човекот, новите правци на творечката фантазија, новите можности на уметничкото дело. А француската уметност, и покрај јасните одлики на националното битие, е толку универзална, така што доскоро била синоним за модерната уметност воопшто. Иако е само симболична редукција на изминатите уметнички периоди, изложбата, преку одделни дела од најголемите сликари, не потсетува на целите нивни опуси и движења на кои им припаѓале. Повеќе од тоа: на симултаноста на школите и правците со кои е достигнат тоталитетот на животот и глобалниот свет, на принципот на слободата. Место под сонцето му дава модерната уметност и на наивецот Цариник и на Пикасо. Значи, ваквата селекција преку одбрани (ако не секогаш и антологиски) дела сакаше да ги прикаже тенденциите во француското сликарство со кои новите времиња се вообликуваа и според нова естетска перспектива. Нејзината ликовна стратегија ја втемелија постимпресионистичките рационални истражувања на П. Сезан, алтернирани со синтетизмот на П. Гоген, експресионистичката драма на В. Гог, геометриската систематичност на Ж. Сера, грчевитиот ритам на Е. Мунк. А со делата на групата "Наби", патетичните следбеници на Гоген и поттикнати и од творештвото на Редон и Тулуз-Лотрек, започнуваше оваа изложба: односно со рафинираниот естетизам и здржаниот симболизам на Пјер Бонар, Морис Дени и Едуард Вијар. Им се надоврзуваа неоимпресионистичките систематски потраги на А. Е. Крос и Пол Сињак, следени од (спротивниот) колористички нагон на фовистите Морис Утрило, Кис Ван Донген, Андре Дерен и предводени од блескавиот медитерански хедонизам на Анри Матис. Во првата деценија на 20 век, како своевидна синтеза на дотогашните авангарди, се појави



Од Бонар до Сулаж - 80 години француско сликарство, Скопје, 1973  
(Анри Матис, Рене Магрит, Хоан Миро)  
From Bonnard to Soulages -- 80 Years of French Painting, Skopje, 1973  
(Henri Matisse, Rene Magritte, Joan Miro)



кубизмот, дефиниран прво во делата на П. Пикасо ("Госпоѓиците од Авињон", 1907). Заедно со Ж. Брак, тој ќе го развие во тотално аналитичко сликарство, а во натамошниот негов тек (синтетички кубизам) се вградија: Х. Гри, Ф. Леже, Е. Вијар, Р. Делоне и др. Една варијанта на кубизмот е и "орфизмот", искажан со колористичките експерименти на Р. и С. Делоне, Ф. Купка и Ф. Пикабија. На овие церебрални истражувања им следеа дадаистичките негации на уметничкоста на творењето; а потоа надреалистичките слободни талкања во подземјето на човековата психа и сонот: притоа, кошмарите и тревогите од тие предели често се сликаа со "академска" прилежност; другпат со низа пронајдоци на кубизмот (колажот) или другите модерни правци. Тоа е логиката на делата на: М. Ернст, Х. Миро, Р. Магрит, А. Масон, на излетите на ликовната фантазија на М. Шагал итн. Пред и по Втората светска војна, во Франција, како дериват на кубизмот или со асимилација на надворешните придонеси (на В. Кандински, на пример), се развиваа форми на апстрактната уметност. По 1945 година, се нижеа варијанти на енформелот кога материјата и нејзината "егзистенција" станаа приоритетна преокупација на ликовниот акт; ташизмот и лирската апстракција, кога непосредниот пренос на сликарскиот акт се доближува до надреалистичкиот автоматизам или до експресионистичкиот порив: ова е искажано во делата на Дибифе, Матје, Сулаж, Манесје, Зао Ву Ки итн. Геометриската апстракција е вградена, пред сè, во делата на В. Вазарели: се структурираат прегледно "дизајнирани", замислени како инструмент за преобразба на човековиот свет. Видете: Соња Димитрова Абациева, *Од Моро до Вазарели*, "Нова Македонија", 2. 12. 1973; Н. М., *Крвотоците на светот во едно искажување*, "Нова Македонија", 9. 12. 1973 (искажувања на В. Урошевиќ, Л. Баришиќ, Б. Петковски итн. за француската изложба).

## 1974 година

### 148) Современо индиско сликарство МСУ-Скопје (21. - 31. 01. 1974)

Овој прв увид во современото индиско сликарство, со 41 дело (слики, графики и цртежи) од 18 уметници, Музејот го приреди во соработка со Сојузниот завод за меѓународна научна, културна и техничка соработка во Белград, Републичката комисија за културни врски со странство на Македонија и Индискиот совет за културни врски со странство во Њу Делхи. Во предговорот на каталогот, сликарот Кешав Малик укажува дека целта на оваа изложба била да ги претстави заедничките тенденции на изложените дела. "Индиската уметност... претставува тропска шума. ...Целокупниот спектар на современи експериментални насоки се одразува во индиската уметност со многу локални тонови". Специфичната сензибилност на индиската творечка мисла, Малик широко и нијансирано ја следи кај сите учесници на изложбата и во нивните творби. Во тој миг, индиската уметност секојдневниот живот и статусот на човекот во него ги чувствува како

свој постојан поттик. Надвладуваат разновидни преобразби на ваквите мотиви, понекогаш со пренагласени форми на фигуративното искажување. Забележливо е и користење на индиската традиционална практика.

**149) Никола Мартиноски - In memoriam**  
Уметничка галерија, Скопје (7.- 25. 02. 1974)

Првата годишнина од смртта на втемелувачот на македонската современа ликовна уметност Никола Мартиноски (1903-1973), Музејот ја одбележа заедно со Уметничката галерија-Скопје, каде што и беше приреден овој избор на негови 35 слики и 20 цртежи. Оваа грижливо составена селекција беше и за мене (тогаш работев на докторската дисертација за Мартиноски) и за МСУ уште една етапа во проучувањето, како и во подготовките ретроспективно да се прикаже опусот на овој уметник. Предговорот во каталогот го напиша Љубица Дамјановска, која беше и комесар на изложбата. Мајсторството на уметникот наврапито го внесе македонското ликовно творештво во уметноста на 20 век. Неговиот експресионизам, всушност, немаше паралели во сиот амбиент на предвоената кралска Југославија, а кореспондираше со неговите пројави во Минхен и Париз. Еден критичар одбележа дека Мартиноски го приспособи својот експресионизам на "разбранетиот Балкан", каде што тој со сета сила на движењето "го наоѓа своето етничко и етнологско уверување". Во сето свое творештво, Мартиноски е вграден во човекот, така што неговите мотиви се условени од таа антрополошка и социјална димензија на неговото творештво.

**150) Современа ликовна уметност од Молдавија**  
МСУ-Скопје (10. - 25. 02. 1974)

Организирана заедно со ДЛУМ и Републичката комисија за културни врски со странство на Македонија, оваа изложба опфати 31 слика, 7 цртежи и 8 графики од 28 уметници. Нив во предговорот ги претстави Раду Негру.

**151) Применета уметност од Косово**  
МСУ-Скопје (15. - 28. 02. 1974)

Организирана во соработка со УЛУК-Приштина и ДЛУПУМ-Скопје, изложбата содржеше 80 дела (таписерии, графики, фотографии, плакати), кои во каталогот ги претстави Шукри Нимани. Изборот беше грижливо направен, а од него се согледаа сериозната професионална подготовка и смисла за современ дизајн, кој умее да "цитира" или "рециклира" традиционални обликувачки модели.

**152) Данкица Петровска**  
МСУ-Скопје (4. - 16. 03. 1974)

Самостојната изложба на оваа млада сликарка родена во Македонија, а која живееше и работеше во Белград, прикажа нејзини 33 слики и 25 цртежи. Во нив беше обработена фигурација со плоски и еднообразно поставени чисти бои, а формите беа доведени до едноставно стилизирани контури и детали.

**153) Мирко Ловриќ**  
МСУ-Скопје (18. 03. - 2. 04. 1974)

Со самостојната изложба на фотографии на на Мирко Ловриќ, белградски историчар на уметноста и фотограф, беше претставен автор со исклучителни амбиции и стремежи: тие пред 25 години беа започнале токму во Скопје. Според Јерко Денегри, од изложените 29 експонати се гледа истражувачка ангажираност за специфични преобразби на фотографските технички процедури, за искажување концептуални и визуелни трагања со кои се преокупирани најистакнатите фотографии во СФРЈ и Европа. Ловриќ, "згорештен" експериментатор, ја растројуваше традиционалната концепција за фотографијата, стремеше кон современи решенија доближени до графиката и лапидарен геометриски ефект. Претходно изработуваше фотографии свртени кон тековни нешта (live-фотографија), "засенчени" потоа со надреални инсинуации под влијание и на белградската група "Медијала". Потоа Ловриќ се беше сродил со загрепските "нови тенденции": развивани во загрепскиот ликовен круг, тие искажуваа општа европска тенденција на истражувања во доменот на визуелните уметности. Се доближи до ироничните поигрувања со графиката на М. Шутеј. Фотографиите на Ловриќ, секако, го наметнуваа прашањето дали се тие сè уште тоа или се слики "сликани" со специфичниот технички строеж на фотографскиот апарат.

**154) Петар Лубарда - In memoriam**  
МСУ-Скопје (18. 03. - 2. 04. 1974)

Постхумната меморијална изложба на Петар Лубарда (1907-1974) беше составена од 52 творби (слики, цртежи, скици, настанати од 1948 до 1966) од колекцијата на МСУ-Скопје, одбрани од Љубица Дамјановска. Тие претставија одделни белези на творештвото на Лубарда, кој особено во шестата и во почетокот на седмата деценија беше еден од двигателите на современото сликарство во цела СФРЈ. Така, неговата изложба од 1951 година со пејзажи и теми од НОБ беше пресвртен настан. Тогашниот фигуративно-асоцијативен експресионизам на Лубарда, исполнет со медитерански пориви, се преточи во еднакво рудиментарни, интензивно обоени апстракции; потоа, под опсесија на престојот во Индија, настанаа неговите силно дисперзирани фабури. Изложбата на Лубарда беше приредена и во Домот на ЈНА (сегашниот Дом на АРМ) во Скопје. Уметникот тука во 1972 година ја беше развиорил

својата експресивна фантазија во големиот мурал "Раѓањето на езерото", со што се вклопи во дотогашниот подем на монументалното сликарство во Македонија: со ова дело на Лубарда, некои мозаици на Мазев и мурални на Чемерски беа концепциски и ликовно родствени.

**155) Народноослободителната војна во делата на ликовните уметници на Југославија**  
МСУ-Скопје (5. - 25. 04. 1974)

Овој избор беше составен од антологиски дела, вклучително и дела од македонски уметници, сопственост на Галеријата при Домот на ЈНА во Белград. Во воведот се укажува дека големите моменти на човековата историја ги привлекувале уметниците; дека Народноослободителната борба имала свои соборци во уметниците; а колекцијата на Галеријата има посебна вредност бидејќи сите уметнички дела во неа се реализирани со современ ликовен израз, така што истовремено претставуваа и антологија на југословенската современа ликовна уметност. Во овие творби, војната не е согледана од надворешната страна, туку уметниците ги интересира животот на народот и човекот на војната. "Основната идеја на овие дела е антимилитаристичка и тие искажуваат реско непријателство спрема поробувачот. Се одбива идеализацијата, се подвлекува реалната вистина, спротивставеноста на лажната и парадна слика на историјата". Во изложените 80 слики и скулптури на 75 автори имаше и творби на македонски уметници: на сликарите В. Ѓорѓиевски, Д. Кондовски, С. Куновски, Н. Мартиноски, В. Ташковски, Т. Шијак и на вајарите В. Василев, Б. Митриќески и Д. Тодоровски. Сите тие во разновидноста на своите стилски определби беа изградиле слободен творечки пристап кон историскиот факт и меморијата за него, што им овозможи да мислат ослободени од кој и да е вид идеолошки и естетски налог: и со овој тематски историски блок - ликовно да живеат во својата епоха. А некои од македонските уметници беа и наградувани за своите дела од овој вид.

**156) Одбрани графички листови од колекцијата на МСУ-Скопје: Фигуративни насоки во современата светска графика**  
Работни организации во Скопје (15. 04. - 23. 05. 1974)

Заедно со Работничкиот универзитет во Скопје, Музејот ја подготви оваа изложба од 30 графики, за да се прикаже во неколку стопански организации во Скопје: градежните претпријатија "Бетон" и "Гранит"; "Алкалоид"; "Железарница". Со овој избор направен од Љ. Дамјановска, Музејот настојуваше својата дејност да ја доближи до трудбениците со чиј придонес опстои и се развива и културата.

**157) Благоја Дрнков-јубилејна изложба**  
МСУ-Скопје (22.05.-21. 06. 1974)

Подготвена заедно со ДЛУПУМ, со 40 црно-бели и 3 фотографии во колор, со текст во каталогот на сликарот Димитар Кондовски, таа беше јубилеен избор од фотографското творештво на Б. Дрнков. Според мотивите и нивниот фотографски пренос и обработка, тоа се совпаѓаше со менталитетот и стилската насоченост на македонските сликари од најстарата генерација: Личеноски, Пандилов, Коџоман, Белогаски. Дрнков се прикажа и како вљубеник во македонската култура на минатото, нејзин грижлив толкувач со фотографија.

**158) Македонска архитектура**  
МСУ-Скопје (24. 06. - 6. 09. 1974)

За да ја следи и музеолошки да ја претставува архитектурата на 20 век, одделно македонската, Музејот заедно со Друштвото на архитектите на СРМ приреди изложба од 63 фотографии со кои беа прикажани архитектонски остварувања на 57 автори. Покрај 63 репродукции, во каталогот беа објавени и текстовите на архитектите: Славко Брезовски, Жика Поповски, Крум Томовски, Борис Чипан и Душко Пецовски. Комесари беа архитектот Ж. Поповски и Соња Абаџиева Димитрова. Изложбата го одбележа повоениот развој на македонската архитектура: нејзиното постепено сообразување со промените на животот во Македонија, особено по 1950 и 1963 година; напорот да се проектира и гради во согласност со архитектонските трагања во светот; стремежот да се искористи напластеното вековно архитектонско искуство во Македонија. Изложбата предизвика разновидни дискусии и согледби за дотогашните достигнувања на повоената македонска архитектура. Беше несомнен поттик да се размислува за систематско следење на оваа област, така што наскоро ќе биде создадено Биеналето на македонската архитектура.

**159) 12 современи македонски уметници (12 савремених македонских уметника)**  
Културен центар на Работничкиот универзитет (Културни центар Радничког универзитета), Нови Сад (7. - 27. 06. 1974)

Соработката со Нови Сад продолжи преку Работничкиот универзитет од тој град, по чија покана Музејот подготви изложба на 12 современи македонски уметници: Т. Атанасовски-Гарски, В. Георгиевски, А. Ивановски-Карадаре, Ѓ. Матевски, Р. Мијаковски, Т. Павловски, Д. Петровска, А. Светиева, М. Спиловска, Н. Фидановски, Н. Франговски, Б. Чушков, кои беа претставени со по 2 слики, 7 скулптури и 2 таписерии. Комесар на изложбата и автор на текстот во каталогот беше С. Абаџиева Димитрова. Овој избор прикажа некои македонски уметници што настојуваше да ги надминат духовните одредници на средината и да ги ооплотат во актуелно замислена ликовна граѓа: таа што критички и активно ќе се постави спрема современата цивилизација, а ќе се опира и врз смислен, критички однос спрема ликовната традиција.



Боро Митриќески, *Логораш*, 1965  
Boro Mitrićeski, *Camp Inmate*

**160) Революционерното минато во македонската уметност**  
МСУ-Скопје (1. 08. - 2. 09. 1974)

Оваа тематска изложба Музејот ја подготви заедно со Организацискиот одбор за прослава на 30-годишнината од Првото заседание на АСНОМ. Комесарот Љ. Дамјановска, помогната од целиот стручен колегиум, одбра 47 дела (35 слики, 2 цртежа, 10 скулптури) од 27 уметници. Изложените творби, кои содржински и стилски различно се однесуваа спрема темата, го покажуваа професионалниот ангажман на авторите и, пред сè, стремежот за и ваквата тематика да се вообличи со современ ликовен јазик. Оваа изложба беше своевидна разработка и на моите согледувања, кои јас ги бев формулирал уште во 1967 година, во студијата: "Некои белези на македонското ликовно творештво на теми од НОБ и Револуцијата". Сметав дека смислата на ангажираното творештво, пред сè, треба да биде определба за радикално нови уметнички решенија; укажав и на творците коишто темите од историската епоха пресудна за Македонија ги мислеа со современ ликовен јазик.

**161) Шеста светска галерија на карикатурата**  
МСУ-Скопје (15. 09. - 17. 10. 1974)

Повторно организирана со редакцијата на "Остен", за Галеријата во оваа година беше одбрана темата "Стоп", претставена во 612 дела (цртежи, графики, објекти), а во каталогот беше објавен текстот на Дарко Марковиќ. Се наложуваше да се каже "стоп" за сите зла на современата цивилизација; на сето грдо и неубаво во современите општества, но и во дејствувањето на кој и да е човечки субјект. Беа приредени и три самостојни изложби: на македонскиот карикатурист Владимир Боројевиќ (претставен со цртежи), на карикатуристот од Бугарија Милко Диков (графики) и на Кети Хол (графика) од САД.

**162) Анџело Титонел**  
МСУ-Скопје (25. 10. - 31. 10. 1974)

Сликарската изложба на италијанскиот уметник од Рим - Анџело Титонел беше организирана заедно со Републичката комисија за културни врски со странство. Во своите 12 слики, Титонел прикажа личности во секојдневни настани и амбиенти, со опсесија нивната обработка да ја развие како таканаречениот фотореализам: неговите формули тогаш се искажуваа од САД до Македонија. Како и другите уметници, Титонел му подари на Музејот едно свое карактеристично дело.

**163) Современа бразилска уметност: 14. Анале -Пореч**  
Пореч (1. 08. - 1. 09. 1974)

Оваа изложба ја подготви и напиша предговор за неа Љ. Дамјановска. Составена од 23 дела (слики и графики) од колекцијата



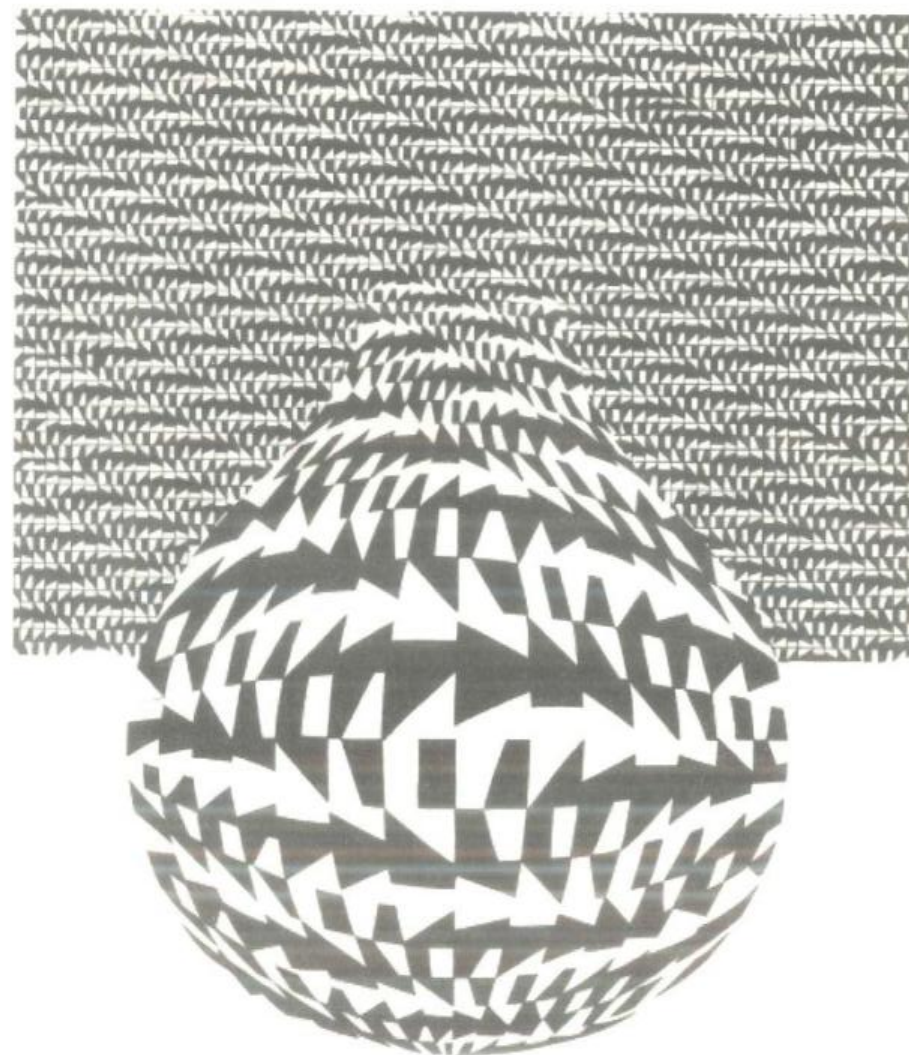
на МСУ, таа беше прикажана на таканареченото 14. Анале-Пореч, со што се продолжи постојаното прикажување на музејските трезори и надвор од Македонија.

**164) Боро Митриќески - ретроспективна изложба на скулптури**  
МСУ-Скопје (1. 11. - 5. 12. 1974)

Ретроспективата на дваесетгодишното творештво на вајарот Боро Митриќески, составена од 90 скулптури и 50 цртежи, беше грижливо подготвена и претставена од С. Абаџиева Димитрова. Во дотогашното свое творештво, Митриќески следеше неколку основни насоки, карактеристични за низа уметници на Балканот, но и во Европа: материјалот, пред сè, дрвото, максимално да се почитува, од него да се извлекуваат рудиментарни човечки или животински фигури, сродни со експресионистичката постапка, но и со таа на вајарски изделки од таканаречената неакадемска или примитивна скулптура. Тоа доведува до преобразба на човечко или животинско тело во рудиментарни, изразито збиени или издолжени дрвени маси, општо земено, обработени сродно со германските експресионисти или со некои италијански фигуративни вајари (Марини, Мартини, итн.). Митриќески умееше (психолошки) проникливо и (вајарски) впечатливо да "портретира" ликови од своето секојдневно опкружување или од историјата, сето тоа со слободна инвенција и усет. Всушност, уметникот беше најавил одредени тенденции што ќе се развиваат од крајот на седумдесеттите и во осумдесеттите години кај некои вајари од Европа и од САД.

**165) 100 дела на современата хрватска уметност**  
МСУ-Скопје (27. 11. - 27. 12. 1974)

Соработката со другите центри во тогашната СФРЈ Музејот ја продолжи со оваа изложба: составена од 58 слики, 25 скулптури, 15 графики и 2 таписерии на современи хрватски уметници, таа беше подготвена од Модерната галерија во Загреб, при што во каталогот беше објавен опширен предговор од нејзиниот директор Жељко Грум. Изложбата го претстави развојот на хрватската уметност од последните децении, без да исклучи која и да е негова пројава. Во овој период, дејствуваа повеќе генерации творци, од најстарите до најмладите. Според Грум, сите тие имале своја вредност и со своето присуство го збогатувале своето време, заемно дополнувајќи ги своите трагања. Од најстарите уметници беа застапени неколкумина (Видовиќ, Херман, Тартаља, Шулентиќ, Мотика, Хегедушиќ, итн.), при што тој во современата хрватска уметност и тука ја покажува поделбата на две основни струи: едната, општо земено, реалистичка и другата што се откажала од реалниот свет, значи поделба на фигурација и нефигурација. Со творештвото на некои истакнати хрватски уметници: на Е. Муртиќ (од 1952 година па натаму, сè до акционото сликарство); на експерименталната група "ЕХАТ 51", одделно со творештвото на Пицел; со остварувањата на Иванчиќ, Прица, Доган, Петлевски (со неговиот



Мирослав Шутеј, *Одредена количина 1*, 1965 (1982)  
Miroslav Šutej, *Certain Quantity 1*

развој од надреализмот до енформелот), Кулмер итн., се искажале формите на хрватската сликарска апстракција. На изложбата имаше и творби од наивното сликарство, на Генералиќ, Рабузин, Скурјени итн. Во скулптурата се наоѓаа дела од хрватската "вајарска класика" на Августинчиќ и Кршиниќ; потоа на Радауш (драматична, форсирана експресија), Бакиќ (втемелувач на модерните стремежи во хрватското вајарство), Радовани (збиени, јадри женски корпуси), Џамоња (творец на современи "тотеми", кои внесоа нова димензија во хрватската скулптура), Ружиќ, Вулас, Кантоци (разновидна преобразба на дрвото во современи објекти) и Рихтер (интелигентни експерименти во рамките на "новите тенденции"). Беа прикажани и монументалните таписерии на Буиќ и една серија графики од истакнати хрватски автори, чија стилска физиономија понекогаш (на пример, творбите на Шутеј) не ги следеше рутински тенденциите на истовременото хрватско сликарство.

**166) Уметност на вселената**  
МСУ-Скопје (18. 12. 1974 - 5. 01. 1975)

Со оваа изложба, организирана заедно со Американската амбасада во Белград, беа прикажани 24 дела (слики, акварели, цртежи) што искажуваа специфична опсесија, пред сè, со американските резултати од дотогашните истражувања на вселената или со нејзините тајни. Уметникот, заедно со филозофот и поетот, ги регистрира револуциите во мислењето пред промените да добијат научна форма и да се институционализираат, а тоа е причината што изложбава има своевидно значење, се укажува во каталогот. Меѓу учесниците имаше истакнати уметници, како: Р. Раушенберг, П. Херд, Џ. Вајат, М. Џемисон, В. Тон, М. Купер, Л. Дод, Н. Соловјев итн. Темите што многувидно ја претставуваа целата проблематика: од подготовки на вселенските истражувања, до нивните резултати, беа некогаш обработени со слободна фантазија, другпат како непосреден трансфер на човековите научни и технолошки напори. Сепак, доминираше извесна илустративна постапка, со која одделни дела се доближија до физиономијата на научната фантастика.

**1975 година**

**167) Наѓа Рапенсбергерова**  
МСУ-Скопје (3. 04. - 3. 05. 1975)

Оваа словачка сликарка од Братислава во Скопје се претстави со 46 графики, кои во предговорот на каталогот ги претстави Викторија Васев. Рапенсбергерова прикажа графички трагања во една средина чијшто понов културен развој имаше сродности со некои процеси во македонскиот амбиент: само што словачката уметничка се искажуваше во стилски рамки веќе надминати од низа македонски уметници. Изложбата по Скопје беше прикажана и во Уметничката галерија во Битола.

**168) Родољуб Анастасов**  
МСУ-Скопје (7. - 25. 05. 1975)

Оваа грижливо подготвена самостојна изложба на Родољуб Анастасов, содржеше 33 слики, настанати во последните неколку години, а јас го напишав предговорот во каталогот. Уште на студии, Анастасов тргна од своевидна симболична фигурација; од крајот на шестата деценија ја преобразуваше во енформелен апстрактен ликовен дискурс за своите егзистенцијални мачнини, за нивно метафорично или алузивно искажување. Потоа Анастасов ги "исчисти" своите платна од неликовни додатоци, допирајќи до "класично" сликани сугестии на неодредени амбиенти и предмети, со темно-светли ефекти, брановидни линии: сето тоа изведено главно во темна, речиси земјена гама. Во почетокот на осмата деценија, Анастасов создаде посветли платна, со деликатно изведени состави, обликувани понекогаш како алузии на свети предмети и објекти. Тогашното ново творештво на Анастасов се развиваше во неколку циклуси и беше во суштествен континуитет со неговите претходни истражувања: со стремежот за перфекционизам во изведбата, со настојување сликата да се оствари како дијалог на авторот (или негов коментар за него) со просторот надвор од себе и во себе. Со наредните слики, уметникот тргна "во потрага по просторот". Изменетиот социјален и приватен амбиент на уметникот, оној на една урбано подотерана средина, го поттикна Анастасов да го згусне во своите "фасади" или "ентериери": во тие форми што ги нареков "синтетична фигурација", "надворешното" се преобразуваше во своевидна авторска синтетична опсервација за него. Тогаш настанаа неколку антологиски дела за творештвото на Анастасов и за сето современо македонско сликарство. (Видете: Борис Петковски, Светот на Родољуб Анастасов, во: *Откривања*, "Мисла", Скопје, 1977).

**169) Јанко Константинов**  
МСУ-Скопје (март-април, 1975)

Архитектот Јанко Константинов, бивш член на групата "Денес", е еден од македонските автори што настојуваа да овладеат со искуствата на европската и американската архитектура и да ги применат во Македонија. Изложбата опфати проекти за едно од остварувањата на Константинов (во осмата деценија, тој беше опседнат со натур бетонот како градежен материјал), во кое тој, можеби, најсоодветно се искажа: зградата на ТВ комуникацискиот центар во Скопје (Пошта, за која Константинов ја доби наградата на белградскиот весник "Борба"). Ова здание беше едно од раните навестувања на таканаречената постмодерна архитектура: Ч. Џенкс овој термин ќе го примени кон крајот на седумдесеттите години. Константинов својот објект го замисли како комбинација на некои средновековни западноевропски - со византиски архитектонски модели. Оваа комплексна градежна маса, која алутира на своевидна медијавелна крепост, беше забележана и од странската критика: истакнатиот италијански архитект и теоретичар Бруно Севи ја вклучи во својот избор на најинтересни градби во светот во 1977 година.

Покрај неа е изведена пониската шалтерска кружна зграда: развиена во цветообразна структура, во нејзината внатрешност се изведени повеќе мурали на Б. Лазески.

**170) Втор пролетен салон на Косово**  
МСУ-Скопје (28. 05. - 16. 06. 1975)

Со оваа изложба на 39 слики, 6 скулптури и 4 графики на 22 уметници од Косово, организирана заедно со УЛУК-Приштина и ДЛУМ-Скопје, се продолжи следењето на тековното ликовно творештво во другите делови на СФРЈ. Изложените дела се групираа во две основни стилски групи: современа нефигуративна драматична и асоцијативна апстракција, со силни акценти од граѓата на традиционалната култура и грчевит напор да се живее со епохата, при што би се потиснале алузиите на минатото. Тоа беше најевидентно во делата на Џевдет Џафа, Тахир Емра, Енџел Бериша, Муслим Мулиќи и др.

**171) НОВ во делата на македонските ликовни уметници**  
Дом на ЈНА-Скопје (14. - 25. 05. 1975)

За одбележување на 30 години од победата над фашизмот, за Домот на ЈНА во Скопје Музејот ја подготви оваа изложба составена од 15 слики, 3 цртежи и 4 скулптури на 19 уметници.

**172) 12 уметници од Војводина,**  
МСУ-Скопје (25. 06. - 31. 07. 1975)

Подготвена од Галеријата на современата ликовна уметност од Нови Сад, оваа изложба содржеше 35 слики на 12 уметници од Војводина. Нив во каталогот ги претстави Слободан С. Санадер, тогашен директор на новосадската галерија. Беа застапени тенденции поврзани со автори од најстарата генерација (како на пример, Коњовиќ и Николајевиќ) или со уметници што почнаа да дејствуваат по Втората светска војна.

**173) Борис Николоски,**  
МСУ-Скопје (10. - 30. 09. 1975)

На изложбата беа прикажани скулптурите во дрво на Б. Николоски, изведени во последните години. Според текстот на Слободанка Парлиќ-Баришиќ, Николоски во овие дела ги напуштил истражувањата од седмата деценија: тогаш со комбинации на дрвени трупци и метални отпадоци беше создад форми на енформелно-објектална скулптура, во која инвентивно и слободно беа пресоздадени рурални предмети и објекти. Поновите дела на Николоски обработуваа историски или револуционерни личности, чии фигури (без ликови) беа предадени со тенденциозно елементарни, аглести и геометризирани состави, но без повпечатливи резултати.

**174) Седма светска галерија на карикатурата**  
МСУ-Скопје (15. 09. - 5. 10. 1975)

Тема на Седмата светска галерија на карикатурата беше "Нема проблем". Тогаш беа изложени 365 карикатури: такви што содржат универзални размислувања и издржана ликовна изведба; кои на разни начини се подбиваа или иронизираа со лекоумното однесување на човекот со опасностите од секаква природа што демнат над него. Насочени кон човекот и светот во кој тој живее денес и утре, карикатуристите, и кога се зајадливи и цинични жигосувачи на стварноста на епохата, повеќе предупредуваат да не се залажуваме дека "нема проблеми" за иднината на светот. Алтернатива е свет без војна, закани, со обезбедена егзистенција за човекот. Карикатурите беа работени со разни цртачки постапки и нешто помалку со графики. Но, не беа присутни некои поранешни настојувања со кои карикатурата се претвораше во ликовно дело што ги надминува нејзините темелни одлики. Првонаградената карикатура на Романецот Константин Циосу беше решена во светлосни контрапункти, при што неговата зајадливост е сосредоточена на еден сегмент од целината. Беа организирани и две самостојни изложби: на Стане Јагодич (од СФРЈ), кој се изразуваше со цртеж и фото-карикатура, и Мирослав Бартак (од Чешка), кој негува типична карикатура, со остри геометриски линии. Обајцата автори покажаа мошне различни истражувачки и изведувачки настојувања, но обајцата со рафинман и зајадливост се однесуваа спрема современиот свет.

**175) Југословенска карикатура**  
(Cartoons nover, aus Jugoslawien)  
Музеј "Вилхелм Буш" - Хановер (Wilhelm Busch  
Museum, Hanover) (6. 07. - 31. 08. 1975)

По покана од Музејот што го носи името на прочуениот германски карикатурист Вилхелм Буш, специјализиран за следење и претставување на карикатурата, "Остен" и МСУ ја подготвија изложбата на југословенска карикатура. Материјалот изложен во Хановер, во каталогот, го претставија Дарко Марковиќ (Die zietgenossische jugoslawische Karikatur) и директорот на Музејот "Вилхелм Буш" - Фридрих Боне (Friedrich Bohne, "Bez riječi" – "Ohne Worte"). Хановерскиот музеј беше еден од најмериторните проследувачи на карикатурата во светот и оваа изложба имаше големо значење за авторите што беа застапени во неа, меѓу нив и од Македонија: Ж. Козар, В. Бороевиќ, Љ. Гогов, Д. Чудо, Ј. Поп-Илиев, С. Игњатовиќ, В. Јоциќ и Д. Марковиќ. Последниот и јас во Хановер на отворањето, и во други пригоди, зборувавме за карикатурата во СФРЈ и, пошироко, за нејзиното ликовно творештво. За оваа изложба, која потоа беше пренесена и во Келн, во Германија беа објавени неколку благонаклони текстови.

**176) Нове Франговски**  
 МСУ-Скопје (8. - 28. 10. 1975)

Самостојната изложба на Нове Франговски, составена од 37 слики, ја подготви С. Парлиќ-Баришиќ, а во каталогот неа ја претстави Љ. Дамјановска. Во овие дела, Франговски ја беше доразработил поранешната своја насоченост кон редуцирана обработка на човечки фигури и други објекти. Поновите состави беа плакатски шематизирани човечки силуети, сместени во еднакво геометриски упростени простори-предмети: се согледуваше влијанието на поп-артот; соживувањето со урбаната средина и нејзиниот визуелен пејзаж, а во одделни слики се насетуваа и редуцирани потсетувања на природни феномени.

**177) Душан Перчинков**  
 МСУ-Скопје (5. 11. - 10. 12. 1975)

За самостојната изложба на Душан Перчинков од 28 слики и 33 цртежи предговорот во каталогот го напиша Влада Урошевиќ. Поради исклучителниот творечки интегритет на овој автор, овие негови дела го остваруваа македонското вградување во уметноста на 20 век. Преку својата минуциозна изведбена култура, Перчинков во нивната рационална организација вградуваше сложена духовна потрага: таа му овозможи својот авторски идентитет да го оствари во специфична релација со даден физички и културен контекст, локален и глобален. Перчинков така го беше доразвил својот ликовен дискурс, за сегментите од сопственото цивилизациско и природно опкружување, рафинирано интелектуално преобразени, да станат особена ликовна структура: основата на овие дела се геометриската совршеност на деталите и нивна прегледна, разновидна композиција, додека колористичкиот аранжман е изведен со перфекционизам и суптилност од која еманира медитеранска сензибилност. Веќе порано, Перчинков во одделни дела беше извел инвентивна симбиоза меѓу модели на геометриската апстракција и поп-артот. Притоа, урбаниот или природниот поттик биваа пластично сојузени со пластичен говор, кој ги надминува како исклучиво човечка сопственост.

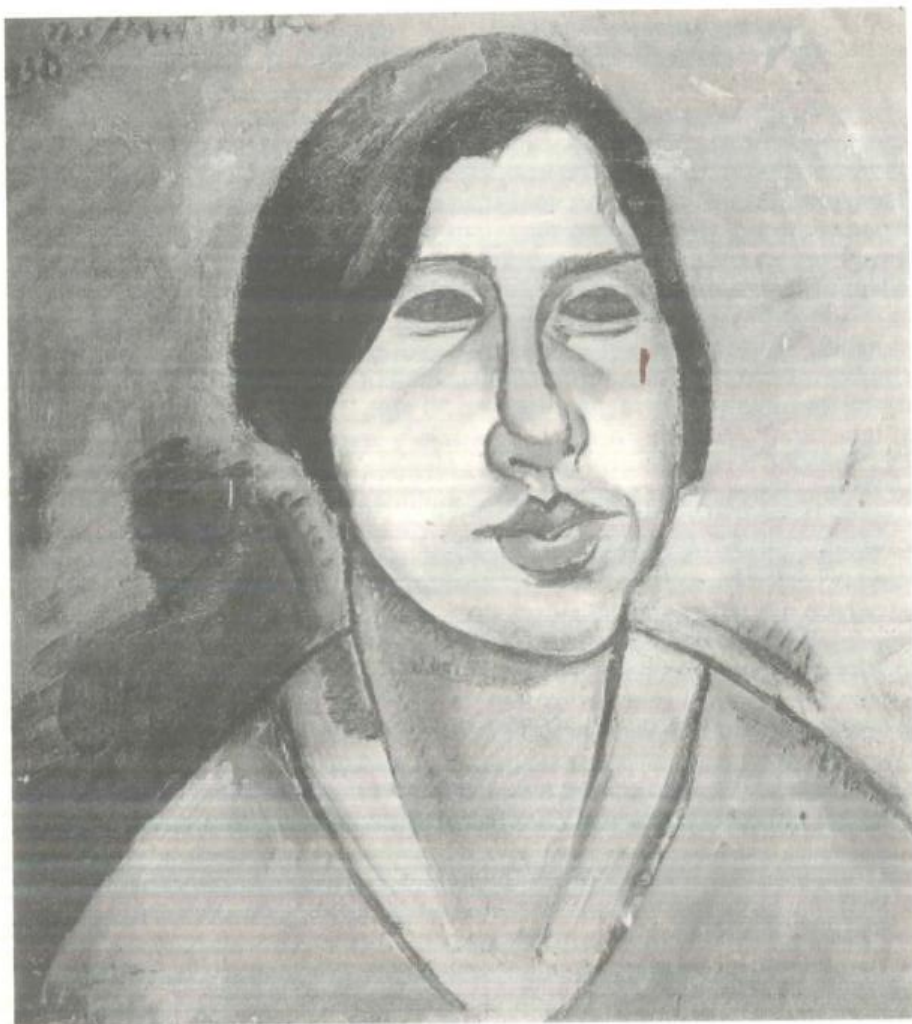
(Видете: Борис Петковски, Сликарството на Душан Перчинков, во: *Откривања*, "Мисла", Скопје 1977)

**178) НОВ во делата на македонските ликовни уметници**  
 Народен музеј - Титов Велес (12. - 24. 11. 1975)

За "Дванаесетте Рацинови средби", Музејот подготви изложба составена од 20 слики, 3 графики и 5 скулптури. Во кустиот вовед, јас ја претставив проблематиката што таа ја обработува, настојувајќи дека ангажманот за темата треба да се темели врз ангажманот за нова и радикална ликовна нејзина обработка.

**179) Никола Мариноски**  
 МСУ-Скопје (30. 12. 1975 - 10. 02. 1976)

Особен ангажман на Музејот во оваа година беше организирањето на ретроспективната изложба на Никола Мариноски. Составена од 150 слики, 76 цртежи и акварели и една скулптура, таа беше долго подготвувана од мене и од сиот стручен колегиум, со одделно залагање на В. Васев. Јас напишав обемна монографска студија во каталогот на изложбата, втемелена врз мојата докторска дисертација за животот и творештвото на Н. Мариноски, а одбранета во 1975 година на Филозофскиот факултет во Белград. Таа беше прв ваков труд пишуван за еден современ македонски уметник, при што во неа е обработен и голем дел од проблематиката на севкупниот дотогашен развој на македонската уметност на 20 век. За таа цел, бев пронашол, евидентирал, опишал и обработил меѓу две до три илјади дела на Мариноски, создадени од третата деценија на 20 век до неговата смрт во 1973 година. Тие се наоѓаа во негова сопственост, во колекции на многумина поединци и музеи во неколку земји во светот, сè до САД и Австралија: нив не успеавме да ги добиеме за ретроспективата. Бев проучил огромен број написи за неговото творештво, голема архивска граѓа, како и неговата лична преписка. Сето тоа го разгледував како еманација на историските текови на македонската култура и уметност во 20 век, но и како творештво што е контекстуално со низа важни и пресвртни правци на сета уметност на ова столетие. Особено настојував да согледам колку Мариноски се сродил, пред сè, со експресионизмот, потоа со посткубизмот и симболизмот; колку ја освоил смислата на творењето во 20 век; колку е сраснат со типично урбаниот контекст, почнувајќи од предвоеното Скопје и градовите во кои се школувал (Букурешт, Париз); колку и како е сообразен со видовите на дејствен, идеолошки, социјален и политички ангажман, остваруван од низа европски и југословенски уметници; што значи за него огромното богатство на ликовниот контекст на Македонија, преку кој се поврзува и со одликите на медитеранскиот амбиент. Конечно, сакав да покажам дека Мариноски и неговите колеги-современици Личеноски, Пандилов-Аврамовски, Коџоман, Белогаски, Поповиќ-Цицо, Тодоровски и др. го извршиле пионерскиот ликовен потфат: преминот на Македонија од предворието на модерните времиња, во уметност што (колку и да е навидум скромна, локално ограничена) живее со епохата на 20 век. Не заборавав дека во него Македонија и Македонците беа цели 45 години под туѓа окупација и ропство, уништувани во востанија и војни, без право да ја искажуваат својата национална определба, да ги користат својот јазик и култура. Мариноски постигна неговото творештво да се доживува и оценува како специфичен македонски современ ликовен говор: без оглед што за тоа (пред 1945) беа користени арогантни, шовинистички ознаки - "јужносрбијанска" (до 1941) или "бугарска" (меѓу 1941-1945) уметност. По школувањето во Букурешт (1921-1927), тој престојуваше во Париз кога таму беа и Л. Личеноски и Д. Пандилов Аврамовски (1927-1928). Тука Мариноски го открили својот исклучителен талент, занесно освојувајќи ја суштината на Париската



Никола Мартиноски, *Портрет на Олга*, 1930  
Nikola Martinoski, *Portrait of Olga*

школа: богатството на светот и на модерната епоха да се освојува со творештво сообразено со ваков сложен предизвик. Мартиноски се сроди со стратегијата на Модилјани, Пикасо, Сутин, посткубизмот, а одделно со онаа на експресионизмот ("парискиот" и "германскиот"), што остана негова постојана изразна определба. Умееше да ја растрои формата со сите тие проседеа, а баналноста и суровата фактура на тековниот човечки живот да ги префрли во дела со симболични, сакрални и социјални мотиви. Сето тоа, како што ќе го искаже и во текстови напишани меѓу двете светски војни, Мартиноски го создаде колку поттикнат, толку и во натпревар со средновековното сликарство во Македонија. Дефинициите за неговите дела, кои често укажуваа дека локалниот контекст Мартиноски го искажува со "европски" амбиции, мерила и средства, беа формулирани веќе пред 1941 година од критиката во некогашна Кралска Југославија, Бугарија, Чешка, Италија, Грција. Со своето смело и неконвенционално творештво, Мартиноски ја провоцираше сета професионална јавност во предвоена Југославија и во Скопје. Одделно се судри со таа средина кога во 1935 година ги создаде своите 12 еротски мурала во скопскиот ноќен локал "Океан". Оваа исклучителна епизода од творештвото на уметникот и од предвоената македонска ликовна уметност, за жал уништена, немаше свој пандан во целото тогашно европско ликовно творештво. Изложените дела во Музејот беа од сите фази на творештвото на Мартиноски, а донесени без оглед на големите тешкотии од Македонија и неколку други земји. Најредуцирано прикажан беше периодот на социјалистичкиот реализам, кога уметникот не создаде творби рамносилни на своите најдобри претходни остварувања. Потоа истражувањата од шестата деценија, особено големиот број цртежи со кои Мартиноски изврши радикален пресврт во сета ликовна стратегија во Македонија, повторно го обновил неговите експресионистички "нагон". Тој беше проткаен со кубистички, шагаловски, гротескни и драматични деструкции на формите, во мотиви извлечени од најзапретаните зони на уметниковата личност: го искажаа неговиот патетичен однос спрема човековите драми; дивеењето на еросот; а се подбиваше и со човечките страсти и обичаи. Низ неговите "крушевски мотиви"; во огромниот број дела со мотивот "мајка со дете"; во низа прикази на "бедните и унижените", особено преку ликови од скопските ромски населби; во серијата сцени од секојдневниот живот ("свадби", картаџиски сеанси, театарски или концертни изведби, итн.); но и партизански колони, жртви од скопскиот земјотрес, итн.), се излеваа слободата и инвенцијата на Мартиноски. Како и пред Војната, во низа свои автопортрети, уметникот доаѓаше до впечатливи решенија, во кои доминираше неговата страст за нескротена преобразба на човечкиот, во овие случаи - на сопствениот лик. А со низа цртежи и слики, Мартиноски успеа да ја следи епохата, вклучувајќи се при крајот на својот живот во таканаречената обнова на сликата и неоекспресионизмот.

**180) Млади македонски уметници**

Салон на Музејот на современата уметност ( Салон Музеја савремене уметности) - Београд (12. 12. 1975 - 12. 01. 1976)

Комесарот на оваа изложба, Љ. Дамјановска, се сообрази со желбата на белградскиот Музеј на современата уметност да го следи творештвото на младите уметници во СФРЈ. Така, таа ги одбра сликарите: Никола Фидановски-Кочо, Нове Франговски, Танас Луловски-Тане, Гоко Матевски, Ристо Мијаковски, Благоја Николовски, Таки Павловски, Илија Пенушлиски, Данкица Петровска, вајарите: Насо Беќаровски, Александар Ивановски-Карадаре, Васко Василев и таписеристот Доне Милјановски. Тие не беа учествувале на претходната групна антологиска изложба во 1969 година во Белград во истиот овој музеј.

**1976 година****181) Југословенската уметност во НОБ 1941-1945**

МСУ-Скопје (5. - 20. 03. 1976)

Оваа изложба беше претходно поставена во Белград во тамошниот МСУ, а во чија организација, преку Љ. Дамјановска, учествуваше и Скопскиот музеј. Во грижливата селекција од 327 дела (цртежи, слики, графики, плакати) од 85 автори, имаше и дела од неколкумина македонски уметници: Никола Мартиноски, Борко Лазески, Ристо Лозаноски, Тоде Ивановски, Василие Поповиќ-Цицо, Димче Протугер и Ангеле Ивановски.

**182) Симон Шемов**

МСУ-Скопје (2. - 27. 04. 1976)

Самостојната изложба на Симон Шемов (со 58 слики, 1 цртеж и 2 графики) претстави специфичен момент во неговото творештво. Тој ги беше доразвил своите преобразби на поетиката на поп-артот, здружени со неформални посегња во девствениот менталитет на детето и неговата фантазија. Од тоа произлегоа неконвенционални, шегобијни и духовити визуелни трансфери на Шемов. Тој творечки општеше и со поттици од минатото, тукашното, "македонското", но и подалечното: да речеме, со ориенталното ликовно поднебје. Се свртуваше и накај сецесионистички комбинации и моделирање: некои свои дела Шемов ги развиваше и како "паравани" и "прозорци". Настанаа и негови творби во кои "гостуваа" професионални уметници, но и аматери и деца. Во овој вистински "панаѓур на стилови", се вкрстуваа и пориви на хипи културата, на дел од концептуалните потраги (широко искажани во разновидните просторни интервенции на уметникот во градски и природни амбиенти): но со овој стилски "номадизам" и "цитирање" во исто дело на модели од различни периоди од историјата на уметноста, Шемов ја беше навел - или веќе беше навлегол во - епохата на постмодернизмот.

**183) Александар Ристески**

МСУ-Скопје (12. 05. - 2. 06. 1976)

Самостојната изложба на 30 слики од Александар Ристески во каталогот ја претстави Слободанка Парлиќ-Баришиќ. Ристески во период поголем од една деценија беше развивал енформелно сликарство, кое често се чинеше дека е во сооднос со состојбите во македонскиот пејзаж: констелациите во фактурата на неговите слики (нанесувањето и обоеноста на сликарскиот материјал) создаваа една од (многубројните) варијанти на апстрактен пејзажизам. Ова сликарство со таков асоцијативен стремеж; со "заобиколен" начин на соопштување, Ристески го примени и во творби чишто теми го откриваа неговиот роднокрајски амбиент како простор значаен и за уметниковото чувствување на националната историја.

**184) Петар Мазев**

МСУ-Скопје (8. - 30. 09. 1976)

Самостојната изложба на Петар Мазев (78 масла и акрилицы) ја подготви и ја претстави С. Абаџиева Димитрова. Беше прикажано творештвото на уметникот од по 1970 година, кога се оформија темелните творечки настојувања на Мазев и кои тој ќе ги варира и ќе ги дополнува со нови моменти сè до крајот на својот живот. Експресионистичкиот "порој", кој привремено се беше "смирил" во низа навидум лирски и посмирени ликовни состави, повторно нездржано бликаше, сообразно со егзистенцијалниот вриеж во личноста на уметникот. Секој мотив произлезен од тоа искуство на Мазев најчесто се претвораше во ерупции или експлозии на издолжени, завиткани, згрчени, искршени "ленти", "појаси", "парцели". Се создаваа во традицијата на групата "КОБРА" или во близината на Ведова и на Де Кунинг: виденија-монструми, "парчосани" и тенденциозно "неубаво", "гротескно" скроени состави, вклопени во "зовриени" бои. Се јавуваа и посмирени состојби што заличуваа на парцели на градини или од некој разноцветен пејзаж. Во тие години, веќе беа настанале некои мозаични мурални на Мазев, во кои беше збиена оваа иста митска и медитеранска енергија. Според Абаџиева Димитрова, инспирацијата на Мазев понекогаш била македонското поднебје со патината на мината базична култура. Дека е "тврдоглаво поврзан со Македонија", а дека "неговиот специфичен пантеизам граничи со пароксизам"; но дека "националната припадност не имплицира секогаш и национален стил". Обземен со македонското сонце, во творештвото на Мазев сè поевидентна била агонијата на националниот спецификум, поради силниот "атак на општонародните... модели на изразување".

**185) Осма светска галерија на карикатурата**

МСУ-Скопје (15. - 30. 09. 1976)

Оваа година беше одбрана темата "Граници", која, како и претходните години, го откриваше интелигентниот усет на

организаторите ("Остен" и МСУ-Скопје) да го насочат интересот на карикатуристите широм светот кон она што се негова стварност и тревога. Беа приредени и самостојните изложби на Александар Клас (од Југославија), Константин Циосу (Романија) и Кристоф Глор (Швајцарија). Ова беше и последен пат оваа меѓународна манифестација на карикатурата да биде организирана во МСУ-Скопје.

**186) Одбрани графички листови од колекцијата на МСУ-Скопје**

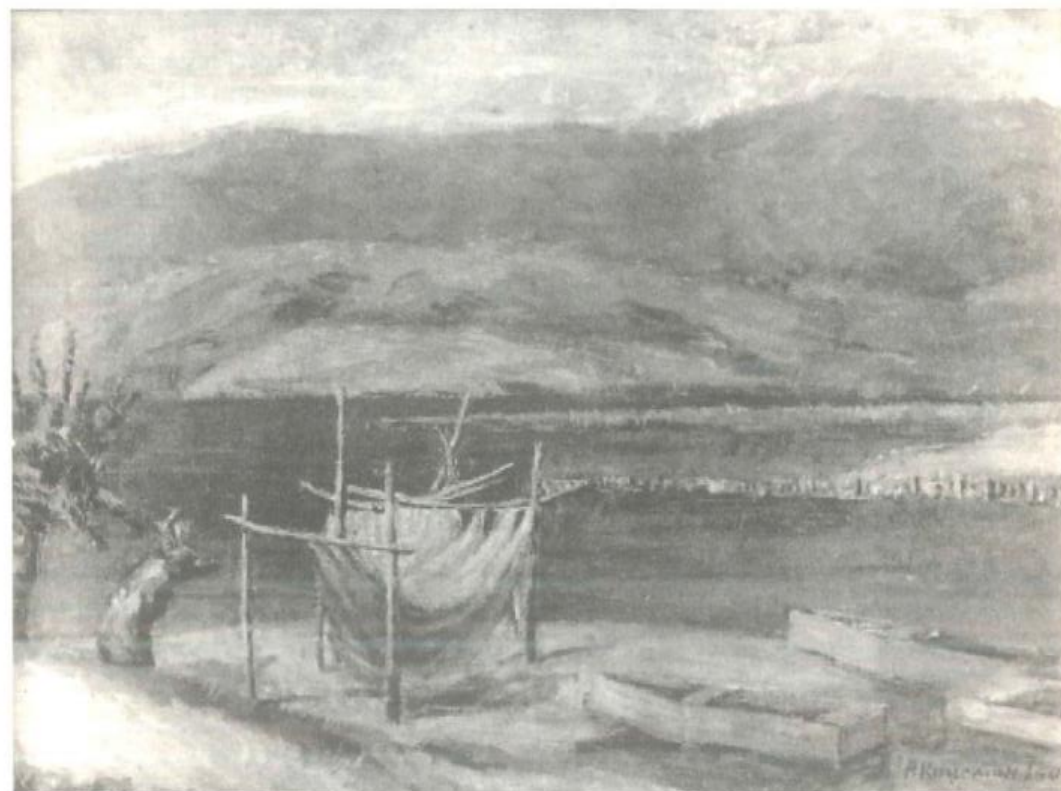
Фабрика "Газела" - Скопје (8. - 12. 03. 1976)

Подготвена заедно со Работничкиот универзитет во Скопје, оваа изложба беше прикажана во скопската фабрика "Газела".

**187) Вангел Коџоман**

МСУ-Скопје (6. 10. - 6. 11. 1976)

Големата ретроспектива на Вангел Коџоман (1905-1994) беше организирана заедно со МАНУ и Уметничката галерија во Скопје. Со 122 слики, 20 акварели и 47 цртежи беа опфатени сите етапи и видови на творештвото на уметникот. Овој музеолошки проект го реализираше музејскиот советник Љубица Дамјановска: со ова прво сестрано согледување на творештвото на уметникот; а одделно со студијата што за него ја напиша Дамјановска, на Коџоман му беа грижливо определени местото и значењето во развојот на македонската ликовна уметност на овој век. Изборот за ретроспективата беше антологиски, со творби што најдобро ги дефинираа стожерните настојувања на Коџоман. Се согледаа неговите сериозни академски остварувања при школувањето на Уметничката школа во Белград (крајот на третата деценија); потоа насочувањето кон импресионистички и мошне здржани посткубистички постапки, особено во некои портрети, автопортрети и "сезановски" обликувани пејзажи; творештвото на Коџоман од четвртата деценија, во која тој обработи природни и населени делови на Македонија, етнографски и социјални мотиви и повторно низа портрети. Во овие творби, поуките на импресионизмот и постимпресионизмот најдобро се согледаа во неколку пејзажи од Охрид и Струга, како и во "Автопортретот" од 1940 година. Творештвото на Коџоман во време на Втората светска војна ги задржа овие настојувања; а по 1945-та година, тој создаде творби сообразени со социјалистичкиот реализам. Подоцнежното творештво на уметникот постепено преземаше одделни поттици од фовизмот, но најчесто применети врз основниот реалистички исказ за мотивите што Коџоман и порано ги обработуваше. По неколку години од објавувањето на монографската студија на Дамјановска, излезе и пошироката монографија на Владимир Величковски за В. Коџоман, во која се користени и материјали од неговата ретроспектива во МСУ.



Вангел Коџоман, *Чунови*, 1940  
Vangel Kodzoman, *Boats*

**188) Душан Џамоња**  
*МСУ-Скопје (15. - 31. 10. 1976)*

Монографската изложба на Д. Џамоња (составена од 48 цртежи, 39 скулптури и 30 фотографии, настанати меѓу 1961-1975) беше подготвена од Модерната галерија во Љубљана, во соработка со музеи и галерии од цела СФРЈ. Со своето творештво, овој хрватски уметник (роден во Струмица, од мајка Македонка) се беше издигнал до една од најмаркантните личности на вајарската уметност во СФРЈ. Неговата "музејска" скулптура беше создавана во слободна комбинација на материјали, така обработени за да заличат на своевидни "фетиши" или "тотеми" на современата цивилизација. Таа логика Џамоња ја примени и во своите споменици: сите создадени на теми од НОВ, тие беа поставени на повеќе места во СФРЈ, а и во странство (Барлета, Италија). Џамоња ја беше претставувал СФРЈ на светски манифестации, а беше следен од критиката во земјата и странство и застапен во некои европски прегледи на современата скулптура. Во каталогот, покрај другите, беше објавен и мојот текст. За овој дарител на Скопскиот музеј јас укажав дека создал своевиден "пластичен лексикон" на сите значајни идејни и естетски движења во повоената југословенска скулптура; дека пластичната имагинација на Џамоња ги надмина границите меѓу вајарското дело и архитектонско-градителските маси, што е евидентно во неговите споменични остварувања.

**189) Никола Мартиноски**  
*Салон на МАНУ (7. - 16. 09. 1976)*

Постхумната изложба на слики и цртежи од Никола Мартиноски МСУ-Скопје ја подготви заедно со МАНУ, во чии простории таа беше и поставена. Покрај изборот на делата, јас го напишав и предговорот за каталогот на изложбата.

**1977 година**

Неколку ретроспективи организирани од МСУ по 1976 година беа отпорано планирани и подготвувани, со систематична и континуирана работа, одделно со претходните самостојни изложби на некои уметници (Шијак, Куновски, Мазев, Хаџи Бошков, Грабул), со наши воведни студии во каталозите. Јас во 1977 година учествував во подготовките за две ретроспективи и бев комесар на една изложба во Париз.

**190) Нико Този**  
*МСУ-Скопје (6. - 26. 04. 1977)*

Јас прво напишав монографска студија за ретроспективната изложба на Нико Този, организирана заедно со ДЛУПУМ. Со неа беше прикажано творештвото на еден од втемелувачите и двигателите на македонската применета уметност, пред сè, во доменот на обликувањето



Душан Џамоња, *Скулптура 45*, 1965  
 Dušan Džamonja, *Sculpture 45*



- дизајнирањето огромен број различни публикации; свечени-протоколарни текстови, калиграфски изведени и ликовно опремени; обликувањето декоративни и други предмети за разновидни јавни употреби. Този беше создал и низа цртежи настанати кон крајот на Војната, а и потоа, некои поврзани со Народноослободителната војна, други со пејзажни мотиви итн. Ова е (засега) една од ретките изложби што Музејот ги приреди за ваков вид творечки ангажмани.

**191) Томо Шијак**  
МСУ-Скопје (27. 05. - 15. 07. 1977)

За јубилејно-монографската изложба на Томо Шијак (1930-1998), заедно со уметникот, грижливо ги одбиривме делата (105 слики и објекти) и ги проучив текстовите напишани за него. Со монографската студија за Шијак го профилирав дотогашниот негов развој; неговата улога во современата македонска уметност; кореспонденцијата со дотогашното ликовно творештво во СФРЈ и во Европа: го определив како типично современ уметник, безрезервно втурнат во предизвиците на епохата во која живее и твори, ангажирано сроден со својата епоха. Дека Шијак е показ за сложените и диспаратни истражувања на македонската уметност: и кај него, аспирациите да се живее со своето време и со неговиот многувиден уметнички трансфер искажуваа стремеж за освојување сопствено место во светскиот стилски Вавилон. Во патетичната потреба да се експериментира и да се освои непосредниот социјален контекст, Шијак сакаше да твори за две подрачја: за она елитното, за музеите и системот на современите ликовни дејности; од друга страна, за сите што сакаат да се овековечат себеси и своите, во рутински, вешти портрети. Шијак во шестата деценија применуваше неколку фигуративни постапки: со некои се доближи до "мизерабилизмот" на Бернар Бифе и до тогашното творештво на Србиновиќ и Возаревиќ: тие, како и тој, посткубизмот го комбинираа со модели од средновековното сликарство. Кон крајот на таа деценија и во почетокот на седмата, Шијак навлезе во апстрактното сликарство, проткаено со надреалистичко-симболистички моменти. Во некои подоцнежни творби на Шијак се чувствуваа поттици од фолклорот и иконите. Но, тој умееше (почнувајќи од 1965) импулсите од уметноста на минатото да ги преобрази во современ ликовен дискурс: неговите разновидни екскурзии кон поп-артот и концептуалните постапки се преточија потоа во неговите први "мусандри". Изработени во "неликовни" материјали, во овие "објекти" Шијак обедини занаетски, мануфактурни и сликарски постапки: тие еволуираа од референци на традиционални предмети, кон она што уметникот го нарече "неомусандри". Овие дела со кои уметникот настапи на Биеналето во Сао Паоло, Музејот ги претстави на неговата самостојна изложба во истата 1969 година: таа беше поставена како хомогена инсталација, во која уметникот беше вклучил и звучни ефекти: потфати што ќе се развиваат во Македонија дури од осмата деценија натаму. Надворешноста и внатрешноста на ваквите свои геометриски објекти Шијак ги обликуваше како колористички атрактивни, "лудистички" состави: беа изведени со

сликарски, вајарски и дизајнерски обработки (со современи технички алатки) на индустриски произведени материјали (метал, пластика, стакло, бои). Нивниот обликувачки модел: некогаш нездржано препуштен на ефектни решенија, Шијак го примени и во своите просторни интервенции во Скопје (1970) и Струга (1977).

**192) Современи македонски сликари**  
(Peintres Macedoniens Contemporains)  
Музеј на модерната уметност на град Париз (Musée d'art moderne de la ville de Paris), (13. - 30. 10. 1977)

Републичката комисија за културни врски со странство на СРМ, во 1977 година, ги беше подготвила "Деновите на македонската култура" во Париз. Одборот за нивно организирање (претседател беше д-р М. Ѓурчинов) ме именува за комесар на изложбата на десетмина македонски сликари, која заедно со МСУ-Скопје беше подготвена за Музејот на модерната уметност на град Париз. Тоа го постигнав благодарение на моето познанство со тогашниот директор на овој Музеј, Жак Ласењ (Jacques Lassaing): тој беше еден од најпознатите француски критичари и историчари на модерната уметност и некогашен претседател на Меѓународното здружение на критичарите - АИКА. Ова досега е најзначајната музејска установа, од светски ранг, во која е прикажана некоја изложба на современата македонска уметност. Во согласност со Парискиот музеј, како учесници беа одбрани: Родољуб Анастасов, Ристо Калчевски, Димитар Кондовски, Спасе Куновски, Вангел Наумовски, Душан Перчинков, Танас Луловски-Тане, Томо Шијак и Глигор Чемерски, претставени со по 40 слики. Во воведот на каталогот, Жак Ласењ укажува на претходното наследство, класично и византиско, на тлото на некогашна Југославија; за виталноста и другите карактеристики на актуелното творештво на тие простори; за скопскиот земјотрес и за солидарноста спрема Скопје со која е изграден еден значаен музеј на модерната уметност, за да подвлече: "Ние можеме денес да сметаме дека пораката што ни ја испраќаат македонските уметници, со длабоката добродетел, со цврстината, со по малку дивата грубост на својата уметност, е одговорот на нивната гордост на таа голема вознемиреност што се манифестира во модерниот свет и за која уметниците се можеби најдобро поставени за да ѝ застанат в лице." Во каталогот беа објавени и: мојата студија на француски јазик, 10 репродукции во боја и куси биографии за уметниците. Ги прикажав дотогашните движења (апстрактните и фигуративните) во македонското сликарство, вклучително и наивната уметност, и врските со Франција во овие процеси; укажав дека се застапени личности што се издвојале со својот творечки придонес (кој синтетички го образложив) и како учесници во дотогашните антологиски изложби на современата македонска уметност; автори што имале успешни самостојни изложби во земјата, а некои и во странство итн. Настојував да одберам дела што воспоставиле соодветна филозофска и визуелна согласност, без оглед на своите формални стилски одредници; такви што се стремеле кон култивирани

современа професионална изведба. Експонатите беа и музеолошки така изложени за да се подвлечат нивните соодноси, но и специфичните одлики. Овој избор потоа беше многувидно потврден со низа самостојни изложби на излагачите и со нивно вклучување во значајни антологиски и тематски изложби. Најавена со широка медиумска информација и свечено отворена: зборуваа претседателите на Француската влада и на тогашниот Сојузен извршен совет на СФРЈ; пред влезот беше монтирана и специјална почесна стража; изложбата беше одлично посетена и потоа. Беа објавени и неколку благонаклоно напишани критики; а за Француската телевизија изјави дадоа: Бернар Доривал, Ивон Тајандие, Лисјен Ерве итн.

## 1978 година

193) Претставување на СФРЈ на Биеналето во Венеција од 1978 година  
Павилјон на СФРЈ - Венеција (Џардини), (јуни-октомври, 1978)

МСУ ми предложи да бидам комесар за претставување на СФРЈ на Меѓународното биенале на ликовна уметност во Венеција, за што тој беше задолжен од Сојузниот завод за меѓународна научна, културна и техничка соработка и Републичката комисија за културни врски со странство. Јас предложив, заедно со мене, за комесар да биде именувана и С. Абациева Димитрова. Темата на Биеналето за таа 1978 година беше "Од природата кон уметноста - од уметноста кон природата". Таа овозможуваше бесконечни толкувања на една од суштествените одлики на која и да е форма на уметничкото творештво: на неговиот однос спрема природата. Од начинот на кој тој се искажува во дадено уметничко дело, се формулира и видот на кој човекот-авторот се справува со природата, односно со светот. Воедно, човекот дејствува врз природата и како биолошко, но и како битие со естетски својства, кои на различен начин ги вградува во неа. Размислувавме за што посоодветно сообразување со ваквата тема - и теоретски, но и најсоодветно претставување на СФРЈ во Венеција. Бевме доста независни од кој и да е притисок да одбереме некој уметник од нашата средина. Сепак, на "сојузно ниво", во професионалните тела составени од познати историчари на уметноста и критичари, дефинитивната концепција беше плод на меѓусебно усогласување со колегите од другите средини. Најсуштествено беше што обајцата имавме непосреден увид и во македонското и во сето друго творештво на СФРЈ. Колешката Абациева Димитрова и јас настојувавме, со ригорозен теориски и критичарски пристап, да им дадеме приоритет не на спектакуларни отставувања, туку на оние што продлабочено ќе одговорат на зададената тема. Притоа, на македонските претставници на ова Биенале им предложивме специфични ангажмани. Така, на скулпторот Петар Хаџи Бошков, кој дотогаш многувидно ја беше искажал својата смисла за вајарска кореспонденција со просторот, му предложивме да изнајде решение со кое ќе "интервенира" во просторот пред и врз



Договарање за Биеналето, Венеција, 1977  
Preparations for the Biennial, Venice, 1977



Состанок за Биеналето во Венеција во 1978  
(Б.Петковски, С.Абациева)  
Meeting on the 1978 Biennial in Venice (B. Petkovski, S. Abadžieva)



Биенале во Венеција 1978 -  
влезот во Југословенскиот  
павилјон (П.Х.Бошков)  
The 1978 Venice Biennial --  
the entrance of the Yugoslav pavilion  
(P.Hadži Boskov)



Биенале во Венеција, 1978  
(С.Абаџиева,Б.Петковски,П.Хаџи.Бошков)  
The 1978 Venice Biennial  
(S. Abadžieva, B. Petkovski, P. Hadži Boškov)

Создавање на делото (П.Хаџи Бошков)  
Creating the work of art (P. Hadži Boškov)



Југословенскиот павилјон во Венеција. Таква интервенција што (се разбира - условно, метафорично) ја враќа градежната маса на Павилјонот кон околниот парковски амбиент. Хаџи Бошков дизајнираше брановидно и на друг начин профилирани и соодветно обоени сегменти од пластичен материјал: тие беа вклопени во поголеми состави-блокови, со кои до одредена висина беше покриена фасадата на Павилјонот. Шијак до 1978 година беше создал голем број "објекти", наречени "мусандри", кои во седумдесеттите години беа составени од "метални сандачи", прекриени со стакло врз кое се наоѓаа разновидни обоени цртежи, а внатре во различен материјал беа изведени секакви геометриски состави. За Венеција, Шијак изработи (од дрво и стакло) два објекта што ги нарече "Ден" и "Ноќ", кои требаше да асоцираат Сонце и Месечина. Сакав со неговите објекти да ја сугерирам присутноста на таа нова природа создадена од човекот и неговата нова техно-култура. Во внатрешноста на Павилјонот беа изложени впечатливите сликарски преобразии на сегменти од природата или од градски амбиенти на Душан Перчинков. Таа рафинирана редукција на "надворешни" состојби во шематски состави, колористички исклучително грижливо исликани, беше освоила авторски елементи од сликарството на Маљевиќ и Мондријан, но и од поп-артот. А сепак содржеше и чудесен медитерански шарм. Во изборот за Венеција беше вклучена и словенечката "Дружина од Шемпас", составена од неколкумина членови на семејството на архитектот Марко Погачник, кој беше доминантна личност во него. Оваа своевидна семејно-производно-религиозна заедница живееше во селото Шемпас од обработка на земја и од одгледување добиток: при што и материјалите за нивното "уметничко" дејствување беа извлечени од природата, а во овој случај - обработени за да се изложат во Венеција. Покрај разновидни "објекти", во Павилјонот беа изложени и фотографии од животот на "Дружината од Шемпас" (нејзиното претходно дејствување како група "ОХО"). Обележана со сложена серија дејствија од разновиден концептуален карактер, спроведени во "бедни" "минимални" материјали и акции, тие спаѓаа во пројавите, тогаш наречени во југословенската стручна терминологија, како "нова уметничка практика". Хрватскиот сликар Иво Фришчиќ беше претставен со слики обземени со еколошкиот смет и неред, елаборирани со средствата на поп-артот и хиперреализмот. Излагаа и двајца српски сликари. Предраг Нешковиќ ја замисли својата инсталација "Пат до Египет" како "духовита уметничка персифлажа": на долга греда (картонска) беа изведени-симулирани фекални остатоци од птици-преселници. Ваквата замисла со шегобијното единство на етнографското и митското со индустриското и модерното; на наивизмот - со денешната нова фигурација, поп-арт и фолклорот ја навестуваше постмодерната. Драган Мојовиќ беше застапен со "фотографски" грижливо исликани и студено, рационално организирани прикази од природата: дополнети со зборови и бројки, нивната изведба беше подложена на неговите научно-филозофски или теориско-концептуални амбиции.

(Видете: Аноним, *Бијенале у Венецији. Од природе ка умјетности, "Побједа"*, Титоград, 18. 06. 1978; В. М., *Во Венеција - првпат и македонски уметници, "Нова Македонија"*, 20 јуни 1978; Anonim, *Vijenale*

и *Venecija*. "Od prirode k umjetnosti i od umjetnosti ki prirodi", "Slobodna Dalmacija", Split, 19. 06. 1978; Janko Tedesko, *V Benetkah namesto leva bik*, "Delo", Ljubljana, 18. 07. 1978 итн.)

## 1984 година

**194) 40 години македонско ликовно творештво (1944 - 1984)**  
МСУ-Скопје (31.07 - 15. 10. 1984)

За прославата на четириесеттата годишнина од Првото заседание на АСНОМ, Музејот ја приреди изложбата на македонското ликовно творештво настанато во тој период. Јас бев еден од комесарите и ја напишав воведната студија во каталогот. Изложбата не можеше да се подготви со ригорозната изборливост применета при дотогашните антологии на македонската современа уметност, зашто во нејзиното компонирање учествуваше и ДЛУМ. Меѓутоа, изложбата, сепак, беше најцелосното дотогашно претставување на повоената македонска уметност. Ги опфати сите дисциплини, дури и монументалното творештво. Соодветно на мојата студија, во која ги користев сопствените и согледувањата на други историчари на уметноста за изложената граѓа, таа беше распределена на сликарски, графички и вајарски дел, а монументалната уметност беше претставена со фотографии. Беа присутни автори од сите генерации што дотогаш се беа појавиле во Македонија, речиси сите тенденции што во изминатите децении се беа профилирале, сè до таканаречената "нова уметничка практика". Сепак, не беа претставени ликовни акции на нови мултимедијални истражувања, некои интервенции и концептуални обиди. Најстарата генерација: Н. Мартиноски, Л. Личеноски, Д. Пандилов, В. Поповиќ-Цицо, Д. Тодоровски итн., беше претставена со дела што ги надминаа постулатите на социјалистичкиот реализам. Наредната група беа уметници што се вклучија во нашиот ликовен живот во разни етапи од повоениот период, со јасна определба да трагаат по нови ликовни изразни средства: тоа беа - Б. Лазески, чија фреска завршена во 1956 година опфати некои модерни правци, видливи и во сликарството на: Д. Кондовски, Б. Ивковиќ, И. Велков, П. Мазев, Р. Калчевски, Т. Шијак, С. Куновски, О. Петлевски, Д. Аврамовски-Гуте и други. Потоа, сите тие се вклучија во натамошното разбивање на традиционалната слика, дури и кога со почит се однесуваа спрема византиската или друга традиција (Кондовски, Велков, Петлевски); во елаборација на разните видови експресионизам (Мазев) и апстракција воопшто (Калчевски, Аврамовски-Гуте); во преобразби на вајарската форма (во динамични или статични состави на Хаџи Бошков; во стегнатите минимални структури на Грабул). Наредната група уметници развија дополнителни истражувања: тоа беа Анастасов (култивирани хиперреалистички сцени), Перчинков (промислена геометриска преобразба на природниот и техничкиот свет), Франговски, Луловски-Тане (вешти премини од студена апстракција кон фотореалистички мотиви), Ристески, Ташковски, Павловски, Маневски (метални вајарски симулации на технолошки отпадоци) итн. Ги следеа:

Шемов (зајадливо "постмодерно миксирање" на стилови), Матевски, Карадаре (хиперреалистички вајарски состави), Чемерски (разнебитени сликарски форми во "зовриен" колорит). Беа присутни и Ж. Јаковски, Н. Фидановски-Кочо, Д. Манев (слики поттикнати од Кандински), Г. Стефанов (интелигентна преобразба на "сиромашни" материјали) итн. Според Л. Баришиќ: "Антологиска според својот концепт и резултат, прилично воздржана во изборот на експонатите и техничката поставка, изложбата дава рефлекс на македонското ликовно творештво низ 40 години, укажувајќи на врската на традицијата, на националното и фолклорното (што навистина е исклучително нагласено), со модерниот ликовен експеримент, потенциите на современото творештво. Осумдесетина автори... дадоа свој историски придонес на културниот растеж и на автохтониот корен на младата култура, која... и во оваа прилика ги потврдува своето постоење и својот растеж, својата предност и незаобиколивост, својот печат и идентитет во ова наше сè уште бурно време на чести недоразбирања и непотребни конфликти". ("Преобразување на материјата", Око, Загреб, 30. 08. 1984). Сите подоцнежни ретроспективни и антологиски претставувања покажаа дека изложбата од 1984 година беше согледала многу од суштествените параметри на македонската современа уметност.

## 1995/97

**195) 12 македонски сликари, Македонска секција на АИКА**  
Париз (12. 06 - 12. 07. 1995), Скопје (30. 11. 1995),  
Рим (23. 06. 1996), Подгорица (2. 08 - 20.09. 1996),  
Љубљана (10.2-1.3 1997), Загреб (11-25. 03 1997), Лондон (мај 1997)

За да се вгради во меѓународната дејност на АИКА, Македонската секција на АИКА, заедно со МСУ, ја подготви изложбата на најновото творештво од 12 македонски сликари: Р. Анастасов, Ж. Вангели, Р. Корубин, П. Мазев, Д. Манев, Б. Маневски, К. Мишев, С. Соколовски, К. Урдин, Г. Чемерски, С. Шемов и Ј. Шумковски. Тие беа одбрани во консултација со претседателот на АИКА Жак Ленар и критичарката Леон де ла Гранвил, негова соработничка (за таа цел таа престојуваше и во Македонија), која извонредно се заложи за реализација на овој проект во Париз. Јас, како претседател, и колешката Викторија Васева Димеска, како генерален секретар на Македонската секција на АИКА, бевме комесари, а МСУ ја понуди техничката и организациона соработка. Во сите каталози: печатени на македонски, италијански и англиски, беа објавени - мојот општ воведен текст за излагачите (приспособен за местата во кои по Париз одеше изложбата) и одделни прикази за секој автор, напишани од неколку македонски критичари. Средствата за организирање на изложбата ги додели Министерството за култура на Р Македонија; а просториите во Париз, Рим, Љубљана, Загреб, Подгорица и Лондон беа добиени без наплата од разните домаќини во тие градови. При сите отворања, беа анимирани нашите амбасади, тамошните секции на критичари итн., а во таа пригода во Париз зборуваа и Ж. Ленар. Тој исклучително високо ја оцени

изложбата, сметајќи дека таа е од интерес и за сета меѓународна АИКА. Во Париз изложбата беше отворена во Галеријата на СПАДЕМ, во Рим - во Палатата Русполи, во Лондон - во Уметничкиот клуб Риверсајд, во Љубљана - во Местна галерија, во Загреб во една ликовна галерија, а во Скопје во Уметничката галерија. Уметниците опфатени со изложбата несомнено ја афирмираа македонската уметност: тие имаа самостојни изложби во Скопје (некои и во Музејот) и во странство; учествуваа на тематски и ретроспективни прикази во Македонија и на групни изложби во странство.

### Г. ОБРАЗОВНИ И ПРОШИРЕНИ ДЕЈНОСТИ НА МУЗЕЈОТ

Во првиот период по своето основање, поради ограничените кадровски и просторни можности, Музејот не можеше да развива интензивна педагошка дејност. Но тој, сепак, ги постави нејзините темели веќе пред 1970 година. Така, на неконвенционални средби по отворањето на одделни изложби, излагачите или организаторите понекогаш зборуваа за прикажаните дела; а во 1969 година Музејот ја започна соработката и со Центарот за ликовна педагогија на СРМ.

Основна одлика на оваа активност беше стремезот и таа да се усогласи со физиономијата на Музејот. Така, при отворањето (13. 11. 1970) на неговата нова зграда, во Музејот настапи Ансамблот за современа музика "Св. Софија" од Скопје. Под диригентство на неговиот основач, македонскиот композитор Тома Прошев, Ансамблот изведе одбрани композиции на современи македонски автори. Дејствувањето на "Св. Софија" беше во жесток судир со некои македонски музичари, кои се застапуваа за друг вид музичка естетика. Потоа (16. 11. 1970) се одржа и средба на македонските уметници со госпоѓа Жаклина Селц, генерален секретар, и со сликарот и критичар Ивон Тајандие, секретар на Мајскиот салон во Париз.

Потоа, тогашниот "enfant terrible" на македонскиот театарски живот, "Театарот кај Свети Илија Голтарот", настапи во Музејот (13. 12. 1970) со претставата "Скици од преданието каинавелско". Автори на сценариото за овој спектакл, работен според стиховите на Славко Јаневски од стихозбирката "Евангелие по Итар Пејо", беа Владимир Милчин, Слободан Унковски и Русомир Богдански. Раководен од младите режисери Милчин и Унковски, кои и ја поставија оваа претстава, овој "underground" театар немаше поволна политичка "репутација" кај тогашните "официјални институции". Настапот на овие млади ентузијастички и љубители беше изведен со провокативни (физички и говорни) ефекти, без декор и шминка, во салата за повремени изложби, среде тука експонираните графики и пред голема публика: таков, тој се вклопи во определбата на МСУ да претставува нови творечки потраги во сите домени на уметноста (Катерина Чемерска, "Голтарите" во експанзија, "Журнал", 19. 12. 1970).

Музејот беше вграден во актуелната проблематика на средината: така, во него во 1971 година се одржа дискусија за најновите урбанистички остварувања во Скопје, на која учествуваа: Сојузот на архитектите на Македонија, Сојузот на урбанистите, ДЛУМ и МСУ-Скопје.

Дејноста на одделот за образовни и други културни активности стана поинтензивна по 1972 година. Во соработка меѓу наставниците и музејскиот педагог, се одвиваа организирани посети на Музејот од страна на училишта, особено при одделни значајни изложби. Приредувани се подвижни тематски изложби на повеќе места: така, во врска со една изложба посветена на кичот, четири предавања за оваа појава одржа Д. Богоевиќ, в. кустос во МСУ. Во истата 1972 година, за "Современата американска уметност со осврт на традиционалната индијанска уметност" зборуваа американскиот уметник Фриц Шолдер; а за "Современата англиска уметност", англискиот ликовен критичар Чарлс Спенсер.

Во 1973 година, за своето творештво (таписерии и цртежи) прикажано на ретроспективата во Музејот, зборуваа академикот Димче Коцо (1973). А во фабриката за килими "Македонски фолклор", пред прикажувањето на филмовите за таписеријата во 20 век и за творештвото на големиот француски уметник Жан Лирса, таписеријата како дисциплина ја претстави Д. Богоевиќ. Следуваа разговор за најдобрите архитектонски решенија во Југославија (наградени од весникот "Борба"), а потоа предавањата: за денешниот индустриски дизајн (М. Фрухт од Белград); за проблемот на одразот на националното и традицијата во современата македонска уметност (Б. Петковски, во Воената болница, Скопје); за уметничкото образование во Лондон (Даниел Патрик, ликовен педагог од Лондон); за уметничката терапија во Англија (Дијан Валер, терапевт од Англија); за историјата на фотографијата (Маргарет В. Харкер, од Лондон); за постојаната поставка на Музејот со специјален осврт на дела од современата македонска уметност (Б. Петковски, на Скопскиот универзитет, за учесниците на Меѓународниот семинар за македонски јазик и култура); за некои аспекти на марксистичката естетика (д-р Георги Старделов); за впечатоците од Перу (инж. Драган Шојлев).

Неколку предавања во наредната 1974 година им беа посветени на индустрискиот дизајн: за нордискиот дизајн зборуваа М. Фрухт од Белград; за внатрешната архитектура и дизајнот во следните 20 години, Нико Краљ од Љубљана; за културната преобразба во производството во услови на самоуправни договори; а Борис Петковски од Скопје го претстави творечкиот портрет на фотографот Благоја Дрнков.

Во 1975 година за штотуку завршениот Телекомуникациски центар во Скопје зборуваа неговиот автор, инж. Јанко Костантинев; за јапонската архитектура инж. арх. М. Изуми, професор на Токискиот универзитет; за монументалната скулптура инж. арх. Богдан Богдановиќ, професор на Архитектонскиот факултет во Белград. Очигледни се и актуелноста на предаваните теми и високиот професионален ранг на предавачите.

Во Музејот беа одржани и други концерти на Ансамблот за современа музика "Св. Софија" (1972, 1974, 1975, 1976, 1977). Со нивната програма на дела од разни модерни композитори и со солистички настапи на истакнати вокални инструментални музичари, тие се, секако, важна етапа во сето музичко живеење во Македонија. Солистички концерти имаа и одделни музичари (виолинистите: Р. Димитрова, 1973, 1974; Б.

Гаврилска и Б. Братоев, 1973).

Поезијата беше застапена и со настапи на одделни учесници од Струшките вечери на поезијата (1971, 1975), по официјалниот завршеток на оваа меѓународна манифестација. Беа прикажани и филмови за ликовната уметност, најчесто во врска со некои изложби.

#### Д. СОРАБОТКА СО ДРУГИ УСТАНОВИ

Улогата на Музејот во ликовниот живот на Македонија одделно се согледува во широчината и видовите на неговата соработка со музејските и галериските установи во земјата и во светот<sup>51</sup>.

##### 1. Соработка со установи од Македонија

Од самиот почеток на неговото дејствување, улогата на МСУ во ликовниот живот на Македонија беше значајна: со пренос на изложби во други установи, во Скопје и надвор од него; со позајмица на дела од својата колекција; со совети како да ја организираат музејската/галериската дејност или со прифаќање за специјализација на лица вработени во нив. Но, во времето кога ја немаше својата зграда, за одвивање на својата дејност Музејот доби значителна поддршка од Работничкиот дом-Универзитет и Уметничката галерија во Скопје. Соработката со нив се продолжи и потоа, со реализирање заеднички изложбени проекти итн.: овој вид соработка со сите македонски галериски и други установи е претставен во прегледот на изложбите организирани од Музејот до 1976 година.

##### 2. Соработка со музеи и галерии надвор од Македонија

Оваа соработка ја одгледувавме од принципиелни и функционални причини: се вклопуваше во стандардите и проекциите на меѓународните музејски асоцијации и ни овозможуваше решавање на повеќе наши тековни задачи.

Соработката со МСУ во Белград и со неговиот директор Миодраг Б. Протиќ започна веќе во 1963 година, во која тој беше престојувал во САД и Париз: тука (по предлог на Амбасадата на СФРЈ) разговарал со Касу за акцијата за подарување уметнички дела на Скопје. Американското музеалско искуство во областа на модерната и современата уметност Протиќ сакаше да го примени и во Белград ("Нојева барка", 2, 564): пред сè, задолжителниот научен пристап, со кој најдобрите дела од една епоха треба да се средат во поетички низови, а тие, пак, во хронолошки текови, за поставката да ги открие и таа епоха и нејзините претставници, наместо со самоволниот избор или со хаотичното редување да ги разурнува, прескокнува и затскрива; ја пренел од Њујорк организацијата на музеите за модерната уметност (а ние

<sup>51</sup> Подетален список на установи и организации со кои соработувал Музејот до 1984 година е објавен во погоренаведеното дело на м-р Невенка Лазеска.



Соработка (Б.Петковски во разговор со Ричард Јанг, директор на Американскиот културно-информативен центар, Скопје, 1973)  
Cooperation (B. Petkovski talking to Richard Young, director of the American Cultural an Information Center, Skopje, 1973)

посредно ја прифативме, преку соработка со МСУ во Белград)<sup>52</sup>. Јас се интересирав и за составот на белградската колекција, особено за тоа како во неа ќе бидат застапени македонски уметници; за проектот на зградата на белградскиот музеј итн. Овие сознанија ги споредував со тие за други установи во земјата и во странство. Со белградскиот музеј разменувавме каталози и информации и заеднички организиравме неколку изложби. По наша иницијатива, изложбата на 65 одбрани дела од Мајскиот салон од Париз, по Скопје, беше прикажана и во Белград (1966), а во 1972 година, по Белград, изложбата на Салонот е приредена и во Скопје. Во 1969 година, белградскиот МСУ прифати наша изложба на современата македонска уметност, со големо залагање од обете страни за нејзин успех. Покрај повеќе одгласи во белградскиот печат, Протиќ во "Нова Македонија" објави подолга статија, со одмерена и фина анализа на достигнуањата на нашата уметност. Во таа година (1969), јас ги одбрав делата и напишав текст за македонскиот дел од студиската изложба, на тема "Надреализам - Социјална уметност - Уметноста на НОВ - Социјалистички реализам", а бев и член на организацискиот одбор на 4. Белградско триенале што, исто така, го организираше белградскиот музеј<sup>53</sup>. За нашата установа, тој ги подготви изложбите на српското фантастично сликарство (1968) и на современата српска уметност (1974), за која јас пишував во белградското списание "Уметност"; за нашата прва постојана поставка (1970) од Белград позајмивме неколку дела; а во 1976 година ја подготвивме изложбата на 12 македонски уметници за Салонот на МСУ-Белград итн.<sup>54</sup> Соработувавме и со повеќемина белградски уметници како со дарители или поради нивните изложби во Скопје; со "Културни центар Београда" (за изложби на наши уметници, а и за постхумната изложба на Н. Мартиноски итн.); со Музеј примењене уметности (во 1973 година тука ја пренесовме ретроспективата на Д.

<sup>52</sup> Белградскиот музеј прв (во СФРЈ) основал одделение за документација (го имавме и ние во Скопје): служело (како и кај нас) за подготовка на поставката, на студиските изложби, за стручна обработка и научно проучување на уметниците и уметничките периоди; потоа и посебни служби за ликовно воспитание, контакт со публиката, меѓународна соработка. "Американски" бил и стилот на работа: истоверменост на различни работи, побрзо темпо, урамнотежен однос на статичниот (поставката) и динамичниот дел (акции, предавања, курсеви, изложби); нова технологија на подготовките на изложбите и поставувањето на студиските изложби (таков беше и системот на подготовки и на нашите тематски и стилски изложби во Скопје: со материјал од колекцијата; на македонскиот цртеж; на актуелни тенденции; на подарени дела; на современата македонска уметност, 1969; при организирањето на првата постојана поставка; на ретроспективите).

<sup>53</sup> Триеналето, на кое беа застапени и македонски уметници, беше напаѓано од сталешките функционери, здружени со едномисленици од телевизијата и печатот, со идеолошки обвиненија за да ја задобијат поранешната моќ. М. Б. Протиќ пишуваше во одбрана на Триеналето; ја истакнуваше борбата на југословенскиот творец за автономија на уметноста во целиот 20 век. За Триеналето имаше и пофалби: според Французинот Ж. Будај, Триеналето, иако стриктно национално, нималку не заостанувало зад други слични манифестации со интернационално значење; а го поддржа и Југословенската секција на АИКА.

<sup>54</sup> Нива самостојни изложби приредени во Белград беа организирани и во Скопје: на Петар Лубарда, Стојан Келиќ, Јанез Берник, Крста Хегедушиќ; странски изложби од Белград биле пренесени и во МСУ-Скопје, и обратно: "Американската поп-арт графика"; "Мајскиот салон од Париз" (во 1966 година, преку МСУ-Скопје); Ханс Хартунг, Ана Ева Бергман (од колекција на МСУ-Скопје); "Мајскиот салон од Париз" (во 1972 година, кога и ние); "Од Бонар до Сулаж" (во 1973 година, кога и ние; имаше и наше дело во составот на изложбата) итн. Сепак, Протиќ ја споменува соработката со Загреб и Љубљана, но не и таа со Скопје.

Коцо) итн. Јас двапати бев член на организациските одбори на Белградското триенале на југословенската уметност<sup>55</sup>.

Нашиот Музеј интензивно соработуваше и со Нови Сад: со Галеријата на современата уметност, со Работничкиот универзитет, а особено со Трибината на младите. Тука прикажавме изложби на македонски уметници, одбрани делови од нашата музејска колекција итн.

Соработувавме и со неколку установи во Загреб, од каде што дојдоа и првите подароци за Скопје. Галерија сувремене уметности ја сметавме како најблиска до нашите настојувања. Нејзиниот долгогодишен директор Божо Бек беше член на Иницијативниот одбор за основање на Скопскиот музеј. Галеријата во седмата деценија беше центар на меѓународното движење "Nove tendence"; ги следеше хрватската и странската авангарда, но и наивната уметност. Со изложби прикажа некои македонски уметници во Загреб и во Скопје, нејзини кустоси пишуваа предговори за нив, па сепак само малкумина вклучуваа во своите групни селекции за странство (Петлевски, Наумовски). Галеријата во својата колекција имаше дела и на наши уметници, а од неа позајмивме творби на хрватски уметници за првата постојана поставка на МСУ-Скопје. Во Загреб соработувавме и со Модерната галерија при ЈАЗУ: таа во 1969 година ја прифати изложбата на современата македонска уметност, а ние во Скопје, во 1974 година, изложбата на 100 дела на новата хрватска уметност; со Штросмаеровата галерија; со Галеријата Форум; со многумина уметници, кои беа членови на Иницијативниот одбор или кои излагаа во Скопје. Студија за скопската ретроспектива на Петлевски (1971) напиша загребскиот професор д-р Грго Гамулин итн.

Во Љубљана, пред сè, соработувавме со Модерна галерија. Преку неа, веќе во 1963 година, во Скопје дојдоа првите подарени графики, претходно изложени на Меѓународното биенале на графика, чиј организатор беше Галеријата: потоа ние им пишувавме писма на учесниците на наредните биенала, што често резултираше со нови подароци за Скопје (една наша награда на ова Биенале му беше доделена на истакнатиот американски уметник Џ. Џонс); разменувавме каталози и музеалски искуства. Изложбите на словенечките сликари Ј. Берник и М. Прегел, ретроспективата на хрватскиот вајар Душан Џамоња - ги приредивме пак во соработка со Модерна галерија и нејзиниот директор Зоран Кржишник: во неговата селекција на визуелни информации за споменици изведени во СФРЈ и прикажани на Биеналето во Венеција (1980), по мој предлог, тој го вклучи и Ј. Грабул. Меѓутоа, Галеријата во 1969 година не ја прифати изложбата на современата македонска уметност што ја подготви МСУ-Скопје, а која беше прикажана во Белград, Сараево и Загреб: Словенија "немала средства" за нејзината

<sup>55</sup> Претставниците од Србија, Хрватска и Словенија во овие одбори настојуваа на триеналските изложби да доминираат "нивни" творци; но некои македонски уметници што не беа застапени на нив, вината за тоа не ја гледаа во сопственото творештво или во овој меѓурепублички "натпревар" туку во мене.

организација! Со Македонија активно соработуваше љубљанскиот критичар Александар Басин: тој доаѓаше во Скопје, ги следеше и пишуваше за нашите дејности итн. Јас, а потоа и колешката В. Васева Димеска, соработувавме со љубљанското списание "Синтеза", чиј уредник беше критичарот С. Берник: тука објавивме повеќе текстови за македонската уметност и за активоста на МСУ-Скопје.

Соработката со Галерија БиХ во Сараево се одвиваше со залагањето на кустосот м-р Азра Бегик, историчар на уметноста и критичар: разменувавме каталози и стручни информации; некои уметници од таа средина беа поттикнувани да му подарат на Скопје свое дело; во 1969 година, сараевската галерија ја прифати изложбата на современата македонска уметност; јас бев канет на нејзините активности, а и на тие на Друштвото на ликовните уметници на БиХ; бев гостин на Ликовната колонија во Почител (1974) итн. Соработувавме и со Бања Лука. Нејзината Уметничка галерија, по земјотресот што во 1969 година го погоди овој град, ги побара нашата помош и соработка во покренување меѓународна акција за подарување ликовни дела на оваа установа. Од неа произлезе колекција на творби на повеќемина автори од странство и од СФРЈ, меѓу кои и од Македонија.

Прифативме изложби на ликовна и применета уметност и од Приштина<sup>56</sup> приредени од тамошните друштва за ликовна применета уметност.

Соработувавме и со повеќе установи во целиот свет. За нас беше значаен ангажманот на сликарите Енрико Паулучи и Марио Пенелопе, за големата италијанска донација собрана со несебичниот напор на Пенелопе. А при престојот во Скопје (1965), како сопственик на истоимената галерија во Рим, Пенелопе ми побара да подготвам за неа изложба на македонски уметници. Јас тогаш одбрав дела на десетмина македонски уметници, сликари и вајари, кои по Рим (1965) беа прикажани и во Галеријата Ботеро во Торино (1966). Потоа МСУ-Скопје ја прикажа во својот салон изложбата на уметници од повеќе земји што ја подготви Пенелопе. Со него соработувавме и подоцна, сè до неговата смрт во 1994 година. Во Италија разменувавме каталози со Националната галерија на модерната уметност во Рим: нејзината директорка, познатата критичарка Палма Букарели, лично ја познавав и пледирав кај неа да поттикне италијански уметници да му подарат свои дела на Скопје; на ист начин соработувавме и со Градската галерија на модерната и современата уметност во Торино.

Мошне пријателски беше ангажманот на Питер Б'рд (Peter Bird), директор на Уметничката галерија на Музејот во Брадфорд, англиски град збратимен со Скопје. Б'рд прифати изложба на дела од македонски уметници подарени за Скопје, која беше пренесена и во Лондон; приреди и изложба на ликовни уметници од Брадфорд во Скопје (1964), од кои некои подарија свои творби за МСУ; се застапуваше за нашиот Музеј пред Бритиш Кансил (British Council), со чие посредство очекувавме да

<sup>56</sup> За обемот, видовите и значењето на оваа соработка во границите на СФРЈ, видете и: Борис Петковски, Примарна и меѓурегионалната соработка, "Нова Македонија", 24. 06. 1975.

добиеме дела од англиски уметници или да приредиме изложби на современата англиска уметност.

Веќе прикажав повеќе елементи од соработката со Франција. Нејзините резултати највпечатливо се изразени во колекцијата на Музејот: таа е една од поголемите "нефранцуски" збирки на ликовната уметност создавана во оваа земја во 20 век. МСУ видно придонесе таа да биде примерено прикажана во неговата дејност во Скопје и надвор од Македонија. Прикажани се и впечатливи изложби дојдени од Франција, со што во тој повоен период (1952-1976) нашата средина се запозна со дел од творештвото на многумина најзначајни творци од изминатото столетие. Посочив колкава беше улогата и на француското музеолошко и научно искуство во формирањето на кадарот во скопскиот МСУ. А преку неговите активности (1970, 1971, 1977), повеќемина македонски уметници излагаа во Франција, но и на француски ликовни манифестации (на пример, на Мајскиот салон во Париз: сликарите - Г. Чемерски, Д. Перчинков, вајарот П. Хаџи Бошков; подоцна и В. Чауле итн.).

Со посредство на сликарот Гинтер Кубе, воспоставивме контакти со Френкише галери во Нирнберг. Тука во 1966 година беше приредена изложба на шестмина македонски уметници, која потоа беше пренесена и во други германски градови; во оваа земја беше приредена (1968) и изложба на неколкумина македонски графичари. МСУ-Скопје прифати групна изложба на германски уметници подготвена од нирнбершката Френкише галери и самостојна изложба на графики на Ото Панкок. Во 1968 година, јас бев на студиски престој во Западна Германија. Сè до денес, трае тогаш воспоставената соработка со Гете институтот со седиште во Загреб.

За неколкумина македонски уметници беа мошне корисни нашите контакти со Сликарските недели одржувани во Дворецот Рецкоф кај Грац: овие летни тридржавни (Австрија, Италија, СФРЈ) работни собири на уметници ги организираше д-р Вилфрид Скрајнер од Галеријата на Музејот во Грац. Со наша препорака, на нив учествуваа и македонски сликари; излагаа на изложбите на дела што таму ќе се изработеа, некои од нив д-р Скрајнер ги приреди и за МСУ, при што престојуваше во Македонија; јас учествував во жири за награди за еден Салон во Грац итн.

Со Турција соработувавме преку сликарот Сабри Беркел (роден во Скопје), професор на Ликовната академија во Истанбул, кој неколку пати беше комесар на Турција за Биеналето во Венеција; како и со Нурулах Берк, директор на Музејот за сликарство и скулптура во овој град. Беркел беше задолжен и за изложбата на турското сликарство приредена во Салонот на МСУ во Скопје, кој од своја страна во 1969 година ги прикажа македонското сликарство и графика во Истанбул и Анкара.

Ние вработените во Музејот често бевме ангажирани во пошироката македонска културна соработка со странство. Од нејзиното основање (1967), јас бев член на Републичката комисија за културни врски со странство: нејзин прв претседател беше писателот Владо Малески, кој покажа големо разбирање за дејностите на Музејот. По



негово барање, заедно со д-р Коста Балабанов и Антоние Николовски, изработивме (1968/69) елаборат за антологиска изложба (јас го составив делот за 20 век) на сето македонско сликарство, која ќе се прикажуваше во странство. Таа никогаш не беше реализирана, но мене ми послужи како сугестија за некои изложбени проекти на Музејот. Имено, со финансиска поддршка на Комисијата, Музејот и јас како комесар ги подготвивме изложбите на македонското сликарство во: Турција (1969), Франција (1970), Италија (1973), Франција (1977); настапот на СФРЈ на Биеналето во Венеција (1978, со тројца македонски учесници); примивме и повеќе изложби од странство (на пример, Мајскиот салон од Париз, 1972; големата француска изложба "Од Бонар до Сулаж", 1973). По предлог на Комисијата, во 1972 година бев член на југословенската делегација за потпишување Спогодба за културна соработка со ЧССР, со задача во неа да се предвидат денови на македонската култура во оваа земја<sup>57</sup>. Во истата година, Комисијата ми овозможи да учествувам и на Конгресот на АИКА во Париз. Тогаш бев предложил Музејот да стане меѓународен документациски центар за современа уметност на оваа асоцијација, која идеја, за жал, не се оствари.

#### Г. ДРУГИ АКТИВНОСТИ НА МУЗЕЈОТ

Советот на МСУ настојуваше дејствувањето на установата од самиот почеток да се почувствува и надвор од Македонија. Така, тој одлучи да биде доделена награда на установата за некој од учесниците на Белградското триенале на ликовната уметност во 1964 година. Музејското жири, во кое бев и јас, наградата му ја додели на сликарот Ордан Петлевски, некогашен член на Иницијативниот одбор за основање на Музејот: но тој, без какво и да е суштествено образложение, не ја прифати<sup>58</sup>.

Акцијата за подарување МСУ интензивно ја следеше и ја поттикнуваше. Поради тоа, јас отпатував во јуни 1964 година во Венеција на Конгресот на АИКА (Меѓународно здружение на ликовните критичари). Очекувавме, со помош на нејзиниот тогашен претседател, Џулио Карло Арган, Асоцијацијата да ја поддржи, меѓу уметниците во разни земји, акцијата за МСУ во Скопје, а нејзините членови да му подарат свои книги и студии за современата уметност. Арган срдечно ја прифати и ја спроведе нашата иницијатива, при што АИКА донесе заклучок со кој го покани своето членство на соработка со Скопскиот музеј. Членовите на тогашната Југословенска секција на АИКА, д-р Вера Х. Пинтариќ и Алекса

<sup>57</sup> Поради противењето на Бугарија, членка на Варшавскиот пакт, домаќините во Прага, дури до биеналата согласност од Централниот комитет на КП на ЧССР, прифатија оваа манифестација да се одржи во Братислава, но без изложба на современата македонска уметност.

<sup>58</sup> Во Македонија, ова одбивање на Петлевски го доживевме како непотребна навреда: но МСУ и потоа се однесуваше со големо внимание спрема него. Така, заедно одбравме повеќе антологиски дела на уметникот, кои Музејот му ги откупи од средства доделени од некогашниот Фонд за обнова на Скопје: притоа согледувавме дека неговото творештво се вклопува во суштествените стремежи на македонската уметност, во која некои уметници следеа настојувања блиски со неговите. Поради тоа, Петлевски беше покануван да учествува во изложбите на македонската уметност во земјата и во странство: но тој тоа никогаш не го прифати, за да не се "навределе" хрватските професионални и државни инстанци, кои него (Петлевски) го сметале за хрватски уметник.

Челебоновиќ (тој во таа година беше комесар на југословенскиот павилјон на Венециското ликовно биенале), исто така, во оваа пригода ми помогнаа во моите напори за Музејот.

Тогаш во Венеција ги запознав англиските уметници и критичари, Денис Бовен и Кенет Куц Смит: тие беа кодиректори на лондонската галерија New Vision Center Gallery и сесрдно ја помогнаа акцијата за МСУ<sup>59</sup>. Пријателството со Кенет се прекина со неговата смрт, а со Бовен трае сè до денес: заеднички или поединечно, тие доагаа во Скопје, а беа и на отворањето на МСУ во 1970 година и пишуваа за него<sup>60</sup>.

За проучување на француското музеолошко искуство, јас добив стипендија на Француската влада (ноември 1964 - крајот на јуни 1965). Не ми беше едноставно да го оставам Музејот повеќе месеци: но се согледа повеќекратната корист од тој мој престој, а вработените во него решија да го преземат товарот на тековните дејности, при што во мое отсуство колегатата А. Гурчинов ме заменува во директорските обврски. Со него бевме во постојана врска и координација, пред сè, за изложбената активност и за акцијата на подарување ликовни дела за нашата колекција. Всушност, сето време во Париз јас му го посветив на Музејот: за да се соберат дела на врвни уметници од Франција; темелно да се проучат нејзиното музеалско искуство и уметноста на 20 век. Редовно работев во Националниот музеј на модерната уметност, чиј директор, господинот Жан Касу, сесрдно ме поддржа во моето професионално усовршување. А како член на Францускиот комитет за помош на Скопје, тој веќе беше упатил писмо до 18 истакнати уметници, со кое ги канеше со свој подарок да помогнат во Скопје да се создаде музеј на современата ликовна уметност. Јас ја следев оваа акција на Касу; го известував и за резултатите на моите напори во врска со неа, од кои произлезе големата колекција подароци, за која пишував и од Париз<sup>61</sup>. Ги користев библиотеката и сета документација на неговиот

<sup>59</sup> Кога во 1965 година бев кај нив во Лондон, тие ми организираа средба со Дејвид Хокни, Питер Блејк и други англиски ликовни "немирковци", главно следбеници на поп-артот. Потоа Хокни му подари свој цртеж на МСУ: а уследија и други подароци од Англија, меѓу кои и на Кенет и на Денис.

<sup>60</sup> Така, во книгата на Кенет: Kenneth Coult-Smith, *The Dream of Icarus*, "Hutchinson", London 1970, на обвивката е репродуцирано едно дело на Вангел Хаумовски и е одбележано: "One interesting way in which this 'solidarity' has operated in the art world can be seen in Skopje, Yugoslavia. After the disastrous earthquake of 1963 people throughout the world responded with medical and material aid. The international art world also reacted, denoting 'cultural aid', and painters and sculptors from many different countries gave works of art to rebuild the museum. The result of this is that Skopje now possesses one of the best collection of modern art in South Europe. The remarkable thing is that a certain 'spirit of solidarity' has been kept alive, largely due to the efforts of the Director of the Museum of Contemporary Art, Boris Petkovski, whereby this mesum has acted as a cultural nexus transcending political and cultural barriers and permitting art to operate genuinely outside of the V national and promotional complex". Бовен повеќепати доагаа во Македонија, како гостин на Музејот, учесник во разни ликовни колонии и на ликовниот хеленинг во ателјето на сликарот П. Мазев (1973); имаше изложби во странство и во Македонија за кои јас му пишував предговори итн.

<sup>61</sup> Видете: Борис Петковски, Писмо од Париз. Подароци за Музејот на современата уметност, "Нова Македонија", 16. 05. 1965. Тука подвлеков дека "Поголемиот дел од наброените имиња (на дарители, м. з.) се застали во кое и да е дело или публикација што се однесува на модерната уметност, претставувајќи ја нејзината "класика" или некои од најсовремените тенденции во неа". Пишував и за неколкудневниот престој во Лондон (април 1965) и за контактите со англиски пријатели и уметници; за очекувањата дека акцијата за подарување ликовни дела на Скопје и во Англија, благодарение на Питер Брд, директор на Галеријата во Брадфорд, на Комитетот на британските уметници и на Бритиш

музеј; а во безбројните разгледувања на постојаната поставка и разговорите за неа со Касу, ги согледав принципите на оваа по малку "старинска" диспозиција на делата (во која недостасуваа творби на голем број истакнати европски и други уметници). Зборувавме за уметноста на 20 век, прикажана во книгата на Касу "Panorama des arts plastiques contemporains" (Paris 1960). Ги разгледав депоата на Националниот музеј на модерната уметност; ги следев сите негови тогаш организирани изложби. Пријателството со Касу продолжи и по моето враќање во Македонија<sup>62</sup>. Сестрана помош ми понуди и неговиот помошник (а потоа и директор на овој париски музеј), Бернар Доривал, истакнат историчар на модерната уметност, чии книги беа преведени и на српскохрватски јазик. Доривал ми го пренесуваше своето научно и музеалско искуство, а соработката со него продолжи многу години потоа. Така, вистински импресиониран од изложбата на 10 македонски сликари што МСУ ја приреди во Париз во 1977 година, Доривал неа високо ја оцени во една своја изјава за француската телевизија. Во Музејот работеше и господинот Бесе, соработник на Касу задолжен за проектот за зградата на Музејот на 20 век во Париз, чии нацрти ги подготвуваше Ле Корбизје. Јас темелно ја проучив градежната програма за овој (нереализиран) музеј; а со Ле Корбизје лично разговарав и за идната зграда на МСУ во Скопје<sup>63</sup>.

На Луврската школа (Ecole du Louvre) во Париз го следев курсот за музеологија, на кој се подготвуваа идните музејски кустоси. Покрај предавањата, се посетуваа париски музеи, се разговараше со директори на француски музеи за нивните професионални искуства, за проблемите и начините на нивното решавање. Ги проучував колекциите на модерната уметност и на други париски музеи. Музејот на модерната уметност на град Париз, во својата интернационална поставка, имаше дела од модерната и современата уметност: меѓу нив и на Пикасо, Сутин, Паскен, Модилјани, Дерен и др. актери во Париската школа, чие творештво влијаеше врз конституирањето на македонското модерно сликарство. Музејот приредуваше и разни повремена изложби; а еден од главните кустоси, подоцна и негов директор, Бернадет Котансу, пресретливо ме запозна со неговата организација и ми подари (како и Касуовиот музеј) повеќе каталози за МСУ-Скопје<sup>64</sup>.

Кансил, ќе резултира со значајна англиска уметничка колекција. А во еден од тогашните броеви на "ICOM News" е објавен мој подолг напис за сите музеи (вклучително и оние на современата уметност) во Скопје; и дека се покануваат музеите во светот да ја помогнат нивната обнова.

<sup>62</sup> Касу, кој беше и претседател на Друштвото Франција-Југославија, ме запозна со истакнати француски уметници и високи личности од другите сфери на јавниот живот, па така и со министерот Луј Жокс. Со него разговарав за Скопје, за акцијата за МСУ и за ситуацијата во СФРЈ. Касу во 1966 година напиша предговор за изложбата на француските подароци во Скопје; со него се среќавав и во наредните години, па така и во 1977 година, по повод "Деновите на македонската култура во Париз"; тогаш овој истакнат француски поет ја претстави антологијата на македонската поезија во француски превод. Во една своја изјава за Македонското радио, Касу зборуваше за македонско-француските врски, при што укажа и на мојот ангажман за француската уметност. А по повод неговата смрт (1983), јас објавив статија во "Нова Македонија".

<sup>63</sup> За приемот кај него (15. 01. 1965) е заслужен мојот париски пријател, Унгарец по потекло, фотографот Лисјен Ерве: тој соработуваше со Ле Корбизје како фотограф, зашто големиот архитект сметаше дека Ерве ја познава "душата на архитектурата".

<sup>64</sup> Тогаш Котансу имаше впечаток дека некои наши "скопски" настојувања се "посмели" отколку

Темелно ја проучив и колекцијата на импресионистите; делот од уметноста на 19 век во Лувр; збирките на Petit Palais итн.; ги следев изложбите во Grand Palais; колекциите на модерната уметност во Гренобл и Авр; тука, во новата зграда на Уметничката галерија, ја видов ретроспективата на М. Прасинос, дарител на МСУ, интересно аранжирана на подвижни панона.

Од париските приватни галерии, најчесто ја посетував угледната Галери де Франс (Galerie de France): со неа беа поврзани низа големи уметници, меѓу кои и дарители на МСУ-Скопје, чии дела беа одбрани со помош на Галеријата. Со Галеријата Ариел, исто така, соработуваа неколку дарители на Скопскиот музеј, меѓу кои и уметници од Југославија: во 1971 година на една нејзина групна "југословенска" изложба учествуваа македонските сликари Чемерски и Ивковиќ. Преку Галеријата Lara Vensi (во Rive Gauche), добив подарок за Музејот од полскиот сликар, поет и композитор на конкретна музика Востан. Огромно време во Париз посветив за да добиеме подарок и од Пикасо. Писмото на Жан Касу до него, моето често контактирање со директорот на Галеријата "Луиз Лерис", која го застапуваше уметникот, вродија со плод. Пикасо се реши да ја подари сликата "Глава на жена" (1963), работена според ликот на неговата (последна) жена Жаклина<sup>65</sup>.

И сите други пријателства во Париз со уметници и критичари беа поврзани со Музејот. Така, сликарот Луј Кордес, по мојата прва средба со него, стана дарител на нашата установа и ме запозна со низа други уметници. Меѓу нив и со некогашниот рудар, сликарот Едуар Пињон: тој беше добар пријател на Пикасо, а неговата жена, Елен Пармелен, пишуваше за творештвото на големиот Шпанец. Пињон, една од култните личности на тогашниот француски ликовен живот, му подари свое дело на Скопје, а тој и Пармелен се застапуваа и другите уметници да го направат истото. Близок пријател ми беше и некогашниот член на "КОБРА", сликарот Жак Дусе (и тој е дарител на нашиот музеј). Со овој вљубеник во Македонија (во која веќе беше неколкупати) и во нејзината стара уметност и фолклор, посетував ателјеа на повеќемина уметници и често заеднички одбиравме нивни дела за подарок на Скопје<sup>66</sup>.

нивните. А во 1977 година, кога директор беше познатиот историчар и критичар Жак Ласењ, во овој реномиран париски музеј беше приредена изложба на 10 македонски сликари: за да се добие ова престижно место за излагање, решавачки беа моите дамнешни врски со оваа установа, а особено познанството со Ласењ.

<sup>65</sup> Пикасовата слика, откако ја презедов од Галеријата "Луиз Лерис", два дена ја чував во мојата хотелска соба, сè додека Амбасадата на СФРЈ во Париз не се согласи да ја преземе и да ја чува сè до нејзиниот транспорт за Скопје.

<sup>66</sup> Сопругата на Дусе, Андре Дусе, во една од книгите за својот покоен сопруг, пишува за нивните заеднички посети на Македонија пред 1963 година и во 1966 година; за импресиите од македонските цркви, икони, фрески и фолклор, колку тие влијаеле врз творештвото на овој француски уметник (кој со имиња на наши места и обичаи именува и некои свои дела); за нивното пријателство со мене: "A Skopje, Doucet s'était lié d'une profonde amitié avec Boris Petkovski, directeur du Musée d'art contemporain, rencontre auparavant à Paris, au hasard d'une exposition. De part cette amitié et en témoignage des souvenirs affectifs qui le rattachent à cette cité, Doucet contribue à faire rassembler un grand nombre d'œuvres pour le futur musée d'Art contemporain de Skopje a reconstruire après ce tremblement de terre. En août 1965, au Parlement de la République socialiste de Macédoine à Skopje, a lieu exposition des "Donations 1963-1965", organisée par Boris Petkovski. L'oeuvre de Doucet est un grand collage-gouache sur carton-toile intitulé "Les



GENIO  
PER SEMPRE.  
Pablo  
Picasso nel  
suo atelier.  
Era un  
grande  
pittore già a  
otto anni,  
ricorda la  
Montalcini,  
lo è rimasto  
fino ai 92

Пабло Пикасо во ателје (долу десно "Глава на жена")  
Pablo Picasso in his studio (right bottom: "Head of a Woman")

Отпорано се познавав со Зоран Мушич, дарител на МСУ, истакнат италијанско-француски сликар од словенечко потекло, кој тогаш (1964) се наоѓаше во Париз. По негова препорака, ме прими и сликарскиот брачен пар Ана Ева Бергман (Норвежанка) и Ханс Хартунг (Германец, борец против фашизмот, воен иваљид, натурализиран Французин), кои, исто така, станаа наши дарители<sup>67</sup>.

Чудесни беа средбите и со сликарите Пјер Сулаж, Хисао Домото, Зао Ву Ки, Андре Масон, Марсел Громер, Жан Месаџје, Андре Марфен итн., кои без размислување подарија дела за Скопскиот музеј. Вајарот Ажди посака неговиот подарок да носи некое карактеристично македонско женско име, па го нарековме "Билјана". А за да го добијам ветениот подарок ("мобил") од Александер Калдер, отпатував (1965) во француското место Саше, во кое насекаде имаше поставени негови дела<sup>68</sup>.

Во Париз се спријателив и со Жорж Будај, еден од најпознатите француски ликовни критичари и уредник на угледното списание за литература и уметност *Les Lettres Françaises*: откако се запозна со моите "париски" ангажмани, за да ми помогне во нив, тој во своето списание објави (1965) и мој текст за современата македонска уметност. Будај познаваше низа уметници од поранешна Југославија што живејат во Париз; ја следеше, и тогаш и подоцна, уметноста во оваа земја, во која беше канет на повеќе ликовни манифестации и пишуваше за нив. Угледниот француски критичар Анри Гали-Кар во неговото списание напиша мошне пофална критика за изложбата на 10 македонски сликари, која во организација на МСУ, по Ним, се одржа и во Шел, предградие на Париз (1970). На отворањето на зградата на Скопскиот музеј (1970), Будај го испрати својот соработник од списанието, критичарот Раул-Жан Мулен: овој, пак, напиша прекрасна статија за Музејот и за макетата на идниот споменик во Крушево, проектиран од Јордан Грабул. Подоцна, тогаш како директор на Биеналето на младите во Париз, Будај го посети Музејот, беше импресиониран од него и од ретроспективата на Љ. Белогаски; во Охрид бевме заедно во ателјето на Вангел Наумовски. Во една изјава за скопската телевизија, Будај со многу симпатии зборуваше за мојот "париски" ангажман. Во Париз се спријателив и со критичарот Ги Велен, некогашен секретар на АИКА,

passants d'hiver", acheve fin 1963" (Jacques Doucet. Parcours 1960-1976. Catalogue raisonné. Tome II, Préface d'Edouard Jaguer. Texte biographique d'Andree Doucet, Galilée, Paris 1998). И на други места во книгата се зборува за МСУ-Скопје: за двете изложби во Скопје на Мајскиот салон од Париз; за отворањето на зградата на Музејот (1970) итн.

<sup>67</sup> Бергман веќе ни беше ветила свој подарок. При посетата, јас ја одбрав токму онаа нејзина слика за која и Хартунг сметал дека жена му треба да ни ја подари. По поттик од Бергман и откако се распраша за целите на МСУ, уметникот (кој тогаш беше во врвот на својата кариера) ми постави услови неговото дело и делото на Бергман, секако, да бидат изложени во нашата идна постојана поставка. По извесно време, Хартунг ме извести дека ни подарува една голема слика и дека со жена му решиле секој од нив да ни даде уште по 12 свои графики.

<sup>68</sup> Бев срдечно дочекан од уметникот, кој ми ги покажа сите свои ателјеа и ми предложи да одберам еден од неговите "мобици". Како награда за мојот скроман избор, Калдер на Музејот му подари и еден свој гваш, со дедикација (на француски): "На Скопје, срдечно, Калдер". (Борис Петковски, Средба со Александер Калдер и неговото творештво, "Нова Македонија", 15. 08. 1965). Но, за жал, моите контакти со М. Шагал и О. Задкин не беа проследени со нивни подароци за Скопје.



Зоран Мушич, *Селанки од острва*, 1956  
Zoran Mušič, *Countrywomen from Islands*

кој потоа (од 1965) доаѓаше во Скопје, пишуваше за Музејот и за нашите уметници.

Во Париз се дружев и со сликарот Ив Аликс, а потоа бев негов гостин во Сен Тропе: тука го разгледав познатиот музеј на импресионистите и неоимпресионистите, наречен Л'Анонсијад. Потоа ја проучив Фондацијата Мег, со одлично аранжирани сликарски и вајарски (изложени и на отворено) ремек-дела на "историската" авангарда; во Сен Пол де Ванс ги видов експресивните мурални на Пикасо, "Војна" и "Мир" (1952), и неговата бронзена скулптура "Овчар со овца". А кога го разгледував Музејот на Пикасо во Антиб, тука ненадејно дојде и уметникот со својата жена Жаклина, со пријателите Е. Пињон, Е. Пармелен, вајарот Липшиц итн. Снаодливата Пармелен ме претстави на Пикасо, со кого срдечно се поздравивме<sup>69</sup>.

Веќе напомав дека главен настан во 1965 година беше изложбата на одбрани дела од дотогаш добиените подароци. Со значајните средства што ги обезбеди Македонија за тоа, свечените сали во Собранието на СРМ беа приспособени во изложбен простор (добиев со согласност на претседателот на Собранието Мито Хаџи Василев), зашто немаше друг погоден простор за тоа во Скопје; беше отпечатен каталог; платени беа патот и престојот на неколкумина гости од странство: Марио Пенелопе, францускиот критичар Ги Велен, англиските уметници и критичари Кенет Куц Смит и Денис Боуен итн., како и од СФРЈ. Сите тие пишуваа за колекцијата на МСУ, за Скопје, за нашата уметност итн.

Во 1966 година, Музејот доби под наем простории од претпријатието "Интеримпекс" што ги приспособи за свој салон: сместен во строгиот центар на градот, со околу 150 м<sup>2</sup> простор, тој одигра голема улога во ликовниот живот на Македонија. Но, зависно од потребите, нашата установа повремено користеше простории и на други установи во Скопје. Така, во 1966 година, изложбата "65 одбрани дела од Мајскиот салон во Париз" беше поставена во Собранието на СРМ, чии простории повторно привремено ни беа остапени за тоа. Овој избор дојде во Скопје со залагањето на сликарот Жак Дусе и поради големото разбирање за нашите напори на Жаклина Селц, генерален секретар, и на нејзиниот сопруг, сликар и критичар Ивон Тајандие, секретар на Салонот. Обајцата беа во Скопје за да ја аранжираат изложбата; се запознаа со нашето дејствување и со македонската уметност; се заложиле уметниците поврзани со Салонот да ни подарат свои дела; поканија во наредниот период (и во десеттата деценија) неколкумина македонски уметници да излагаат на Салонот во Париз; ја приредија и втората скопска изложба

<sup>69</sup> Крајно возбуден, јас тогаш му се заблагодарив за подарената слика: а кога Пикасо ми рече дека многу ја сака, побрзав и јас тоа да го речам, а уметникот се провикна: "Благодаретејќи му на Бога, ќе бидеме барем двајца на светот"! Потоа го поканив Пикасо да го посети Скопје, кога во јули 1965 година ќе биде приредена изложбата на подарени дела: тој се заблагодари, нагласувајќи дека неговиот "животен круг" се движел на неколку километри околу неговата кука. А кога Пикасо (сакајќи да ми ги покаже) ме запраша дали сум ги видел неговите мурални во Сен Пол де Ванс, јас побрзав да му потврдам, при што тој забележа дека нема смисла двапати "да се мачам". (видете: Борис Петковски, Мојата средба со Пикасо, "Нова Македонија", 1973).

на Салонот во 1972 година (сега во новата зграда) кога пак беа наши гости итн.

За сето ова време се подготвуваше градежната програма за идната зграда на МСУ: за неа, во 1966 година, конкурс распиша Друштвото на полските архитекти и беше избран проект што е реализиран во 1970 година (за ова видете под "Зградата на МСУ").

За целата СФРЈ и за Музејот, мошне сложена беше 1968 година. Ги следевме со разбирање и поддршка студентските немири низ Европа, кои се искажаа и во Белград, каде што беа брутално сопрени. Потоа, по инвазијата во август таа година над ЧССР од страна на СССР и сите членки на Варшавскиот пакт, се создаде атмосфера на можна воена интервенција и врз тогашната "дисидентска" Југославија. Како и сите други музејски установи, МСУ-Скопје презеде низа дејности за заштита на својата колекција (сместена во приватни станове) при евентуални воени дејствија.

Ниту во овие услови не ја прекинавме нашата сестрана активност. Во тие години, Собранието на град Скопје покажа разбирање за залагањата на Музејот и на повеќемина ликовни уметници и архитекти да се поддржува синтезата на ликовните уметности и архитектурата при обновата и изградбата на македонската престолнина. И неа ја замислувавме како сегмент од стремежите и реализациите во современата ликовна и архитектонска практика ширум светот. Бевме свесни за сите проблеми, за некои залудни ангажмани за оваа идеја и среде низа авангардни проекти; за неуспешни уметнички интервенции и во македонскиот простор и дека може и нашиот напор да се покаже како неостварлив стремеж. Поради тоа, покрај теориското согледување, бевме програмирале и инструменти за смислено обликување на скопскиот животен и работен простор. Собранието на град Скопје (кон крајот на седмата деценија) дури размислуваше за воведување "естетска инспекција", за сета скопска урбана физиономија: за тоа јас бев задолжен да изработам соодветна програма. Беше делумно прифатен и мојот предлог во Скопје да се организира (преку Музејот) меѓународен вајарски симпозиум: откако ќе беа определени местата за изведба на скулптури во слободен простор, требаше да биде распишан конкурс за избор на најсоодветни решенија за нив. Реализацијата ќе се одвиваше во Скопје, кое ќе ги обезбедеше средствата за престојот на авторите и за трошоците на подигањето на нивното дело<sup>70</sup>.

Покренувањето свои или прифаќањето туѓи иницијативи, за да се одговори на естетските потреби на нашата средина, беше темелна одлика на работата на Музејот. Така, во 1969 година, се согласивме со предлогот на редакцијата на хумористичниот весник "Остен", поточно: на неговиот уредник, познатиот македонски карикатурист Дарко

<sup>70</sup> Со оглед дека беа доделени нерално мали средства за оваа идеја, таа потоа никогаш не беше остварена. За ова, видете: Борис Петковски, *За македонската уметност*, "Наша книга", Скопје 1989, под: Уметноста и просторот. Општо земено, сметавме дека во свет во кој доминира визуелната информација од сите нивоа, неопходно е да се осознаат пораките на генијалните уметници, но и основните сугестии на секојдневниот визуелен амбиент, на градот, на природата. Затоа својата примарна цел МСУ-Скопје ја определи како ИЗГРАДУВАЊЕ НА ВИЗУЕЛНАТА КУЛТУРА на средината во која дејствува.

Марковиќ, заеднички да ја основаме Светската галерија на карикатурата. Прва варијанта на оваа меѓународна манифестација беше приредена во Салонот на Музејот во 1969 година, а потоа секоја година се поставуваше во неговата зграда, сè до 1977 година.

Долго подготвуваната градба на Музејот, исто така, започна во април 1969 година и беше завршена на 13 ноември 1970 година, кога беше свечено откриена, заедно со првата постојана поставка и придружено од други уметнички манифестации. На отворањето зборуваше прво Блаже Конески, претседател на МАНУ. Со одбрани зборови за неговото значење, нарекувајќи го "белото здание на Кале", Конески, метафорично, му посака на Музејот да лета како бел гулаб<sup>71</sup>. Потоа и јас зборував за создавањето на Музејот и за неговите идни планови. Оттогаш, сета негова дејност се одвиваше во услови што во тоа време беа едни од најповолните на Балканот и во Европа.

Првата година од работата во новата зграда беше исполнета со убави, но и со мошне грди настани. Заедно со Милан Ѓурчинов, Ацо Алексиев и Никола Бошале, во јануари 1971 година, учествував на разговор за културата, организиран од весникот "Комунист". Тогаш укажав колку е важна културната соработка со странство за сета наша национална и културна промоција; пледирав да се спроведува, со свест дека таа ќе има вистински ефект само ако сме бескомпромисно критични при изборот на она што ќе биде претставувано во странство<sup>72</sup>.

Своевидна потврда на моето излагање беше долго подготвуваната изложба "Уметноста во Југославија од праисторијата до денес", прикажана (1971) во Гран Пале во Париз. Јас бев член на организацискиот одбор за делот на современата уметност. Работата во него ми беше мошне непријатна: колегите од другите југословенски републики сакаа македонската уметност на 20 век да се прикаже само со по едно дело на Н. Мартиноски и Л. Личеноски; а Б. Бек од Загреб инсистираше да биде вклучен и В. Наумовски, кој бил најистакнат македонски уметник. Со мои посебни напори<sup>73</sup>, во конечниот избор влегоа деветмина уметници од Македонија, меѓу кои Кондовски беше забележан и од француската критика. Но, во Македонија, и пред и по отворањето на париската изложба, неповолно реагираа некои уметници што не беа застапени во неа; а ниту приказите во весниците не беа сосема

<sup>71</sup> Блаже Конески, Белото здание на Кале, "Вечер", 25. 11. 1970.

<sup>72</sup> Подвлеков дека сум скептик во можноста за натамошните наши потфати во прикажувањето на македонската ликовна уметност надвор од земјата, зашто тие стануваат сè поскапи, а средствата за нив сè поограничени. Уметниците, чиј статус во Југославија не е определен, не се мотивирани за вакви "државни" ангажмани, зашто за тоа нивните авторски напори се несоодветно или воопшто не се материјално поддржани. Забележлив е дисконтинуитет во создавањето дела примерени за нашата убедлива присутност на меѓународниот ликовен натпревар, за што треба постојано да се следи ликовниот "пазар" во странство и да се настапува соодветно на тие сознанија. Се искажав и за други недостатоци на нашата тогашна културна политика спрема странство (Аноним, Афирмација на македонската култура во странство, "Комунист", Скопје, 22 јануари 1971).

<sup>73</sup> Бев принуден на една средба во Љубљана да однесам неколку творби од наши повонени сликари и фотографии на дела од некои вајари, за така да ги убедам другите членови на одборот за 20 век (Трифунски, претседател; Протиќ, Кржишник, Бек и др.) да се зголеми, во овој дел, учеството на Македонија на изложбата во Париз.

коректни<sup>74</sup>. Поради сите тогашни клевети и напади, Југословенската секција на АИКА ни упати писмо со целосна поддршка на Музејот: во него позитивно ја оценува неговата дотогашна дејност и го истакнува како пример за дејност на установите од овој вид, "како важен и неопходен инструмент за нашата уметност и култура" (Аноним, *Пофалба за МСУ*, "Вечер", 22. 06. 1971).

Со ретроспективната изложба на О. Петлевски во 1971 година, започна и систематското организирање на ваков вид презентации на македонската уметност. Таа година се случи и кражбата на сликата на П. Пикасо, веројатно најгрд настан во мојата музејска кариера и на сите нас во Музејот. Чувањето на колекцијата им беше доверено на млади чувари-интелектуалци, кои немаа искуство со ваков вид ангажмани и ја допуштија кражбата, за која јас дознав дури следниот ден.

Веднаш го известивме Секретаријатот за внатрешни работи, а тој, пак, Интерпол, додека фотографијата во боја на Пикасовото дело беше испратена насекаде. За кражбата го информиравме и авторот. Печатот во Скопје и низ Југославија пишуваше за настанот, некои дезинформираа, не обвинуваа за недоволната грижа за изложените дела<sup>75</sup>. Но, во тоа време, беа украдени и вредни дела од Народниот музеј во Белград, а една слика на Пикасо ("Главата на Арлекин", 1905) од Галеријата Кнедлер среде Париз (ноември, 1971). Сепак, нашата внимателна и постојана соработка со иследниците во земјата и со Интерпол вроди со плод: крадците беа фатени (1972) од германски оддел на Интерпол во Франкфурт, заедно со сликата на Пикасо<sup>76</sup>.

По отворањето на новата зграда, Музејот го посетуваа видни личности од земјата и странство, од доменот на структурата, политиката, дипломатијата, па дури и "крунисани глави". Посетата на премиерот на Франција, господинот Жак Шабан Делмас на Скопје, во април 1971 година, имаше една протоколарна специфичност: заедно со францускиот

<sup>74</sup> Ристо Кузмановски, Ние на париската изложба. Македонските уметници во Гран Пале, "Нова Македонија", 24. 03. 1971. Авторот смета дека овој настан е мошне значаен за некои наши уметници, а од забелешките, секако, е точна само таа дека во предговорот (од М. Б. Протиќ) на каталогот беа споменати само Мартиноски и Личеноски. Јас ќе додадам: во него се споменати и македонски автори (Ивковиќ, Куновски) што не беа застапени на изложбата, што ја покажува згорничноста на пристапот кон македонското учество.

<sup>75</sup> Еве некои од нив: Аноним, Од Музејот на современата уметност во Скопје украдена слика на Пикасо, "Нова Македонија", 19. 11. 1971; Ј. П. - Ј. К., Из Музеја савремене уметности у Скопљу нестала слика Пабло Пикаса, "Политика", 19. 11. 1971; Аноним, Заштитата на уметничките драгоцености, "Комунист", 26. 11. 1971; П. Колемишевски, Нема надомест за Пикасовото дело!, "Нова Македонија", 27. 11. 1971; Н. М., Уште еднаш за Музејот на современата уметност. И штедењето има граници, "Нова Македонија", 3. 12. 1971 (дека финансирањето на Музејот е мизерно и дека му ја оневозможува дејноста).

<sup>76</sup> Всушност, беше екстрадиран едниот од нив: Христо Бошковски од Скопје, кој потоа беше осуден на 6 години затвор. Вториот беше Томислав Маљковиќ од Лабин (С. М., Конференција за печат во РСВР. Крадецот на Пикасовата слика - студент на Филозофскиот факултет, "Нова Македонија", 28. 03. 1972). Тогаш, со еден виш инспектор од Републичкиот секретаријат за внатрешни работи отпатував во Германија за да ја преземам сликата на Пикасо. Бевме сместени во Полицијската академија во Визбаден. На моја молба, нивната фотографска лабораторија изработи низа фотографии, потврдени со "полицијски" печат, како документ за тоа колку била оштетена Пикасовата слика при нејзиното преземање од наша страна: тоа ни помогна, со дополнителни експертизи и "натегана", да наплатиме (наспроти сите малициозни предвидувања) од Осигурителниот завод солидна сума за нејзино реставрирање. Тоа го изврши Миле Медич, познат реставратор на Народниот музеј во Белград.



V Wiesbadnu (v Zahodni Nemčiji) je dr. Horst Herold (na levi), predsednik zahodnonemškega zveznega preiskovalnega urada, izročil Borisu Petkovskemu (desno), direktorju umetnostne galerije v Skopju, in Vojislavu Mišiču (v sredini), šefu beogradske podružnice Interpola, Picasovo sliko „Dekle z dvema obrazoma“. To sliko je znameniti umetnik podaril Skopju po katastrofalnem potresu leta 1963. Sliko so novembra 1971 ukradli iz skopske galerije. Tatu so aretirali letos v Frankfurtu, pri njem pa so našli tudi sliko. (Telefoto: UPI)

Враќање на украденото дело  
(Хорст Херолд и Борис Петковски)  
Return of the stolen work of art  
(Horst Herold and Boris Petkovski)



Белгискиот крал Бодуен и кралицата Фабиола во посета на Музејот, 1973  
Belgian King Baudouin and Queen Fabiola visiting the Museum, 1973



Премиерот на Франција Жак Шабан Делмас во посета на Музејот, 1971  
French Prime Minister Jacques Chaban Delmas (in escort to d-r Ksente Bogoev)  
visiting the Museum, 1971

министер за надворешни работи, Морис Шуман и во придружба на д-р Ксенте Богоев, претседател на Извршниот совет на СРМ, гостинот од аеродромот дојде право во Музејот. Восхитен од зградата и од колекцијата, со забележителен број дела на француски уметници, Шабан Делмас изјави дека му се чини оти е во еден француски музеј. Својот восхит тој ми го искажа и на приемот приреден во негова чест во Собранието на СРМ<sup>77</sup>.

Господинот Мокшани, директор на еден њујоршки музеј за современа уметност во изградба, го посети Музејот кога во него се наоѓаше втората изложба на Мајскиот салон од Париз (1972). Беше импресиониран од зградата, од колекцијата, од тоа дека прикажуваме изложби во кои се застапени Пикасо и други видни уметници. Нашата соработка со САД веќе беше започната, а во новите услови продолжи сè до денес, со изложби, со наши студиски престои во таа земја, на кустоси од нејзини музеи во МСУ-Скопје, со заеднички проекти итн.

Во ноември таа година (1972), Музејот го посети и претседателот на СФРЈ, Јосип Броз Тито. Претходно (1971), по неговото писмо за "негативностите" во тогашната федерација, меѓу другото, во културата и уметноста, се разгорела жестоки напади врз таканаречениот "црн бран" ("пронајден" особено во одделни книжевни и филмски остварувања). Низа политички форуми, некои сталешки организации на уметниците и одделни автори, па така и ликовни, ги прогласија за неприфатливи не само апстрактната уметност туку и одделни пројави во современите фигуративни правци, пред сè, надреалистички и експресионистички, во кои беа разурнати академските канони<sup>78</sup>. Во Македонија, противниците на Музејот, според кои јас и установата сме, исто така, спроводници на "црниот бран", очекуваа дека нападите врз него (и од толку "високи инстанци") ќе имаат реперкусии и врз нас. Но, претседателот на Собранието на град Скопје, Драгољуб Ставрев, целосно нам ни го препушти изборот на делата што ќе му ги прикажаме на гостинот. Јас ги одбрав творбите на најголемите уметници на 20 век, со стилска физиономија идентична на оние од напаѓаниот "југословенски" "црн бран". А кога Тито ги разгледуваше, му укажав дека некои од застапените автори се членови на комунистички или левоориентирани партии (Пикасо, Вазарели, Пињон) или се бивши борци против фашизмот (Хартунг) итн. На одење, гостинот се запиша во книгата за впечатоци, со ласкав впечаток за виденото: за жал на нечии очекувања, ние во

<sup>77</sup> За ова видете во весникот "Нова Македонија", од 24. 04. 1971 година.

<sup>78</sup> "Црниот бран" во ликовната сфера беше "откриан", пред сè, во модерните фигуративни дела, кои ги прикажуваа "црнитата" на егзистенцијата: но изво ретко имаа некоја "читлива" политичка "порака", таа беше "откривана" како дехуманизирана и песимистичка визија на "стварноста". Во Србија, за тоа најмногу се обвинуваше надреалистичко-фантастичното сликарство на групата "Медијала". Беше критикуван и М. Б. Протик, зашто се ангажирал за оваа група. На едно советување за синтезата (Врњачка Бања, 1973), јас се застапив за еден од нејзините членови, истакнатиот сликар Владимир Величковиќ, штедар дарител на Скопскиот музеј: откако еден професор од Белградскиот архитектонски факултет го оцени неговото творештво како пример за "деструкција" на сите хуманистички вредности на уметноста, реагирав укажувајќи дека неговите дела се атака против војната и секако друго насилство; дека дури сум јас директор на МСУ во Скопје, делата на Величковиќ ќе бидат постојано изложени во него.



Јосип Броз Тито се запишува во книгата за впечатоци на Музејот  
Josip Broz Tito is signing up in the guest book of the Museum



Јосип Броз Тито во посета на Музејот, 1972  
(лево: Драгољуб Ставрев градоначалник на Скопје)  
Josip Broz Tito visiting the Museum, 1972 (left: Dragoljub Stavrev, mayor of Skopje)

Музејот ја "преживеавме" посетата на Тито. Но, потоа и низа уметници и политичари се спротивставија на пројавениот ултралев "естетски" ревизионизам<sup>79</sup>

Музејот го посетија и други личности од тогашниот југословенски политички и државен врв, но и престолонаследниците на Јапонското царство и на Кралството Холандија (по неа добив стипендија за усовршување во Холандија, која ѝ ја отстапав на колешката С. Парлиќ); белгиската кралска двојка, кралот Бодуен и кралицата Фабиола (јуни 1973), која со голем интерес ја разгледа постојаната поставка<sup>80</sup>; амбасадори на повеќе земји итн.

Работата на Музејот започна да се следи со разбирање и поддршка. Така, во 1973 година (десет години по скопскиот земјотрес) беа објавени прикази во кои се одбележуваат нејзината сестраност и важност за нашата средина<sup>81</sup>. Во 1968 година го одбележавме четригодишното, а во 1974 година десетгодишното дејствување на Музејот, со скромна прослава (свечена седница на која поднесов извештај за дотогашната работа на установата). Некои написи укажаа на нашето плодотворно дејствување; дека колекцијата содржи 2 500 ликовни дела од 1 200 уметници; беше подвлечена мојата улога во тоа<sup>82</sup>.

Со пиетет и искрено жалење; со соодветни текстови за нив и за нивното творештво, ја проследивме смртта на некои истакнати дарители: во 1965 почина вајарот Золтан Кемени, сликарите Никола Мартиноски и Пабло Пикасо во 1973, а Петар Лубарда во 1974 година<sup>83</sup>.

Веќе го спомнав студискиот престој во САД (1976). Тогаш се обидов да поттикнам некој американски уметник да стане дарител на Музејот, а бев примен и кај познатиот сликар Кристо (Христо Јавашев), чие подарено дело веќе беше изложено во Скопје. Во разговорот (во присуство и на неговата сопруга Жан-Клер) го запознав уметникот со нашата работа, а тој детално ми го образложи (и големите проблеми,

<sup>79</sup> Аноним, Тито во Музејот на современата уметност, "Вечер", 9 ноември 1972. За "црниот бран" се произнесе и Кирил Глигоров ("НИН", 27. 1. 1974): "поради тоа, мислам дека не треба да се дозволи под вид на потиснување на либералистички, технократски и други антисамоуправни тенденции да се повампираат догматските разбирања, кои во културата и уметноста можат особено да бидат опасни". Според Протиќ, била разбрана тенденцијата на Тито и на некои околу него - да се соборат либералите, за неговата класна и антизападна волја полесно да се спроведе; отворено се судриле спротивните мотиви на политичката драма, зашто самата била затворена, херметичка. Покрај О. Давичо и О. Бихали-Мерин, сликарот Пеѓа Милосављевиќ (во "Политика", 12. 1. 1974) ги бранеше своите "жигосани" колеги: дека без голема драма нема голема уметност; ги подвлече залагањата на М. Б. Протиќ, успехите, книгите; укажуваше дека нападите биле омраза на чаршијата. Всушност, сето ова било пресметка со интелигенцијата. Но, нападот кон крајот на 1974 година пропаднал; "црниот бран" само го открил она што со неговиот лев патос се сакаше да се сокрие: црните злокобни цели на југословенскиот врв.

<sup>80</sup> З. Блаер, Б. Нацевски, Кралот Бодуен во Скопје и Охрид, "Нова Македонија", 21. 06. 1973.

<sup>81</sup> М. Николиќ и И. Томовски, Сложни у несреќи, "Вечерње новости", Београд, 27. 07. 1973; Н. М., МСУ за колективите. Активности што го збогатуваат работното секојдневие, "Нова Македонија", 06. 12. 1973.

<sup>82</sup> Ташко Ширилов, Кон јубилејот на МСУ, "Вечер", 12. 02. 1974; Аноним, Свеченост во МСУ. Десет години плодно живеење, "Нова Македонија", 13. 02. 1974.

<sup>83</sup> Борис Петковски, Творештвото на Золтан Кемени, "Нова Македонија", 5. 02. 1967; Истиот, Мојата средба со Пикасо, "Нова Македонија", 15. 04. 1973; Истиот, Пикасо во Скопје, "Културен живот", 4-5. 1973.



материјални и судски, поврзани со него) својот проект: неколку десетина километри долгата пластично-метална интервенција-преграда (наречена "Running Fence", 1976), изведена потоа во Калифонија.

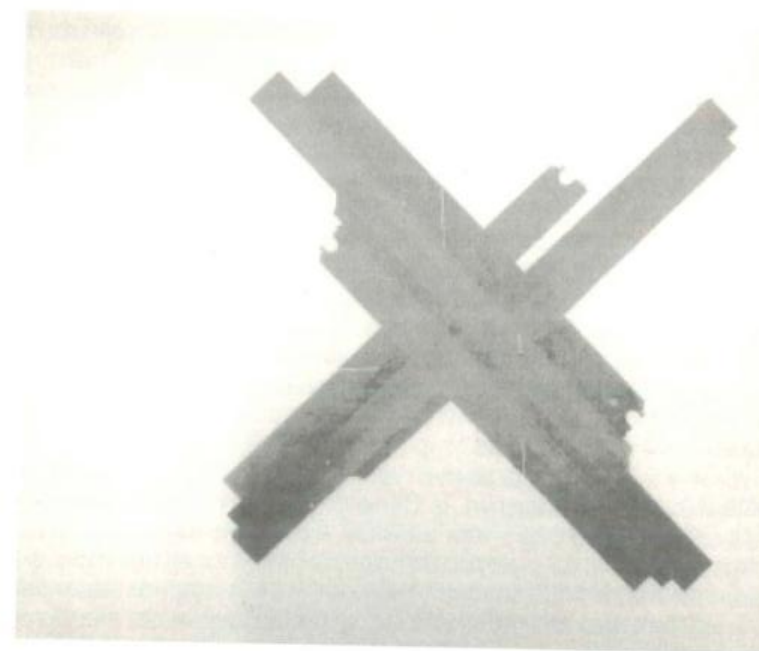
### Е. ОТПОРИ И ПОДРШКА НА МУЗЕЈОТ

Ентузијазмот со кој се работеше во Музејот не беше споделуван од повеќемина уметници, од управите и одделно од претседателите на ДЛУМ<sup>84</sup>: тие сметаа дека високите критериуми што ги промовира Музејот го поставува творештвото на македонските во натпревар со она на познатите странски уметници, што ќе биде неповолна парадигма за нивните остварувања. Затоа, демагошки се покренуваа напади за елитизам во работењето на Музејот; се тврдеше дека Македонија треба да се грижи за своето национално творештво и дека не ѝ се потребни дела на странски уметници, па нека се и на Пикасо, зашто тие можеле подобро да се видат во странски колекции: иако имаше и поинакви стојалишта<sup>85</sup>.

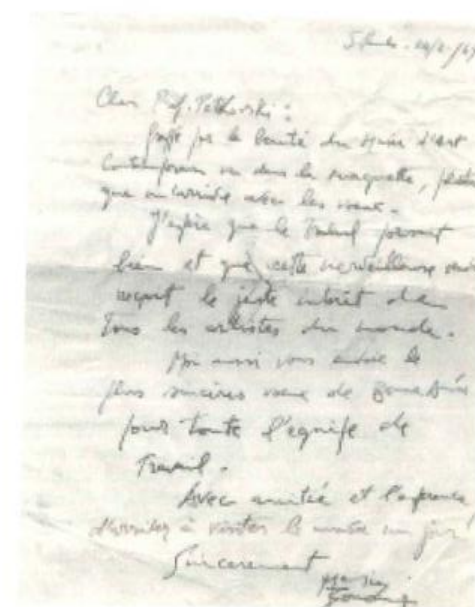
Вакви стојалишта во прво време споделуваа и некои историчари на уметноста. Некои потоа соработуваа со Музејот на одделни проекти (А. Николовски, Д. Коцо). Неговата работа внимателно ја следеше колегатата Цветан Грозданов. Тој напиша предговори за три самостојни изложби (на В. Наумовски, П. Х. Бошков и И. Велков), со однегувани искажувања за прикажаните дела, а како претседател на Републичката комисија за културни врски со странство, особено се заложи во Музејот да биде приредена голема изложба на француската модерна уметност (1973). Со Музејот соработуваше на разни проекти и ликовниот уметник Н. Този, советник во Секретаријатот за култура. Меѓутоа, вработените во другите скопски музеи често го гледаа МСУ како привилегирана

<sup>84</sup> Еден од нив беше сликарот Миле Корубин. "Мета" му беа - "интернационализмот" на дејствувањето на Музејот (требало да се прикажуваат само македонски автори); селективноста при изборот на учесници за одделни изложби приредени надвор од Скопје (во Германија, 1966; во Белград, 1969); настојуваше ДЛУМ да има директивни интервенции во целиот ликовен живот во Македонија итн. Јас постојано реагирав на ваквите искажувања. Така, со текстот: За изложбата на современата македонска уметност во Белград. Како е правен изборот на делата ("Вечер", 25. 01. 1969), ги образложив физиономијата и подготовката на антологиската македонска изложба во белградскиот Музеј на современата уметност (февруари, 1969). Подоцна, Корубин радикално ги смени своите стојалишта, соработувајќи со Музејот и со мене.

<sup>85</sup> Така, покрај одредени уредници и новинари во "Нова Македонија", критичарот Паскал Гилевски неколку години имаше негативен однос спрема Музејот: поврзан со ДЛУМ и со некои влијателни уметници, наши "противници", по неколку позитивни критики (изложбите на подарените дела, на Хартунг и А. Е. Бергман), тој напиша и неповолни критики за изложби на Музејот, па и за онаа на Мајскиот салон од Париз (1966). На тој текст остро реагираа сликарите Чемерски и Перчинков. М. Б. Протиќ (Творците се плашат од сојузот на бирократијата и просечноста, "НИН", 11. 06. 1967) укажува токму на тогашниот повторен сојуз на бирократијата и просечноста: атмосферата за творечка работа се влошувала, а демократијата се користела демагошки, за да се воспостави превласт на квантитетот над квалитетот; конзерватизмот сака да го оневозможи модернизирањето, победата на повисоката над квалитетна, етичка и естетска свест. Но, во нашата нискоразвиена средина, немало опасност врвната култура да стане монопол: многу пореална била опасноста од монопол на просечното и недаровитото; од вулгарниот економизам, во кој кичот опстојува зашто е економски цврсто втемелен. Од друга страна, сликарот Симон Шемов (По посетата на депота на Музејот на современата уметност во Скопје. По потрага за митовите на нашето време, "Вечер", 4. 06. 1967) укажува дека во колекцијата на Музејот се застاپени сите нации и сите современи стремежи во светот на ликовното: "Ваквата концепција како услов за постоење на еден музеј е, всушност, продирање во крвотокот на современата ликовна уметност, која станува дел од нашата стварност, феноменално апсорбирана во практиката".



Марија Бономи, *Условна слобода*, 1965  
Maria Bonomi, *Conditional Freedom*



установа, но "помалку важна" од "нивните", па настојуваа тоа и да го "докажат"<sup>86</sup>.

Се пројави и непријателство на некои писатели спрема Музејот: пред сè, поради нашето несекташко застапување за новата македонска уметност. Оние книжевници што сè уште го сметаа реализмот за единствен уметнички израз на социјализмот, беа судрени со поинаквите стилски трагања во македонската книжевност, оттука и во современата македонска уметност. Тоа беше причината за нивните изјави против Музејот во сите можни гласила; а кога дејствуваа во разни "форуми", професионални, државни или политички, често ги поддржуваа нападите на ДЛУМ или на одделни уметници<sup>87</sup>.

Но, други македонски писатели и теоретичари на книжевноста се однесуваа исклучително добронамерно спрема МСУ. Така, Милан Гурчинов, Матеја Матевски и Влада Урошевиќ се застапуваа за неговите проекти: Матевски, како директор на РТВ-Скопје и претседател на Републичката комисија за културни врски со странство; Гурчинов, едно време и како претседател на Советот за култура на Скопје; Урошевиќ, вградувајќи се во работата на МСУ - со предговори во каталозите на нашите изложби, со учество во подготовките за антологиската изложба на современата македонска уметност (1969) и други текстови. Музејот професионално соработуваше и со издавачката куќа "Мисла", раководена од писателот Божин Павловски<sup>88</sup>. Со Музејот, во разни пригоди, соработуваше и естетичарот д-р Георги Старделов.

<sup>86</sup> Тоа особено се изрази при обезбедувањето средства за изградба на МСУ, кога другите музеи и Историскиот архив на Скопје сторија сè за да се спречи неговото подигање или тоа да се одложи и да се намали неговиот обем. Ги атакуваа и барањата на МСУ за средства за тековната дејност и откупите, тврдејќи дека нивните активности и купувањето експонати за нивните колекции се поургентни и позначајни за Македонија. Состојниците за ваквите "делби" во соодветните комисии или одбори ми беа непријатни и одбивни, поради нетрпеливостите и приземни реакции на колегите од другите музеи.

<sup>87</sup> Писателот Славко Јаневски (кој самиот беше цртач и сликар) напиша повеќе текстови за ликовната уметност. Во некои недоволно се искажа за младите македонски творци: тие се застапуваа за модерни правци, различни од естетските определби на Јаневски, кој и во ликовната сфера имаше предилекција за надреализмот и фантастиката. Со оглед дека Музејот ги поддржуваше и другите стилски настојувања, Јаневски пишуваше против нашите заложби. Ги "бранеше" и Уметничката галерија и нејзиниот директор Никола Мартиноски од нашите божедни стремежи да ја пренасочиме нејзината работа итн. Тоа ме принуди да напишам свое образложение и за ова прашање. Подоцна со Јаневски соработувавме на моите монографии за Мартиноски и Поповиќ-Цицо, за македонското ликовно творештво во НОВ (МАНУ, 1981); а во неговата поетска книга "Бакарниот бик" (на француски јазик, Париз 1987) е објавен мој есеј за неговото ликовно творештво. Доживев и еден тенденциозен (идеолошко-политички) напад од писателот Петар Ширилов (Фиктивност на една гард поза, "Современост", март 1967). Според него, социјалистичкиот реализам е естетички идеал на социјализмот и ги "денунцира" моите идеји и естетски "застранувања" во студијата: Некои белези на македонското ликовно творештво со теми од НОБ и Револуцијата ("Разгледи", јануари 1967). Како и неколкумина теоретичари на ангажираната уметност во 20 век (Арган, Касу, Г. Пикон итн.) и критичари (Протик, Трифуновиќ), во неа укажав дека "уметноста може да помогне во структуралната трансформација на една историска ситуација само доколку почнува со преобразба, на радикален и револуционерен начин, на своите сопствени структури"; дека и во Македонија има ликовни остварувања, кои за темите од НОВ и Револуцијата "говораат" со нови ликовни средства. "Теориската" ароганција на Петар Ширилов имаше попрозаична причина. Меѓу првите повоени "ликовни критичари", јас ги бев посочил Венко Марковски и Димитар Митрев. Но, во 1967 година, Марковски се наоѓаше во Бугарија, па според Ширилов, јас сум "воскреснувал" еден политички ренегат; а Митрев имаше "главен збор" во "Современост", влијателна позиција во македонската културна и универзитетска сфера.

<sup>88</sup> По своето основање, и "Мисла" наидуваа на тешкотии од "истите извори" како и Музејот: затоа заеднички организиравме една изложба; јас помагав во создавањето и обработката на нејзината

Во советите на Музејот работеа повеќемина истакнати интелектуалци, универзитетски професори и уметници, кои исклучително совесно се вградуваа во дејноста на Музејот и сестрано ја помагаа. Коректен (што не значи бесконфликтен: се "каравме" за финансирањето на установата) однос имаа спрема Музејот некои личности од тогашната републичка администрација и функционери на Собранието на град Скопје. Нивната доверба во професионалната компетентност на вработените во него овозможија нашите напори да се оплодат со забележителни резултати. Но, одделни политичари, пријатели на негативно поставените уметници или, пак, поради други причини (нетрпеливоста спрема оние што ја поддржуваа неговата работа), негативно се однесуваа спрема Музејот.

Многубројните напади врз мене и Музејот добија и организирана "професионално-општествена" форма. На 16 јануари 1971 година, ДЛУМ, чиј претседател беше сликарот Борко Лазески, одржа свој пленум за да ја разгледа мојата работа како негов директор. Со претходната (а и подоцнежната) "кампања" во весниците: во која со жестокоста и навредите предничеа весниците "Вечер" и "Нова Македонија", се поддржуваше незадоволството на одделни уметници, нивните повредени суети и неостварени желби за лична промоција. На Пленумот, искажувањата на десетици уметници беа приземни и популистички. Поканет на него, изјавив дека до одговори за прашањата на уметноста и нејзината природа и за тоа како се вреднува одделна творба не се доаѓа со надгласување и колективистички "линч" на личност со спротивни стојалишта; дека МСУ-Скопје се залага за остварувања што ја обликуваат современата визуелна култура во Македонија, сообразно со видовите на нејзиното искажување во светот. А дека ваквите "харанги" против мене и Музејот; застапувањата за негово претворање во установа провинциска по дух, затворена за меѓународна размена на стремежи и идеи, ќе го сведат на сервис на една сталешка организација, каква што е ДЛУМ: значи, нема да дејствува врз научно засновани програми за проучување на современата македонска и странска уметност и дека тоа јас никако не можам да го прифатам. Тогаш ДЛУМ состави комисија што ќе донесе заклучоци во врска со мојата "судбина". На Пленумот духовито реагираше "Остен", а Музејот - со јавно објаснување на својата работа<sup>89</sup>.

ликовна збирка; пишував за нејзиното списание; во "Мисла" ми беше издадена и книгата *Отривања* (1977), наградена со Ноемвриската награда на град Скопје.

<sup>89</sup> Видете: Редакција "Остен", На тапет: сите против еден - напред, "Остен", бр. 117, 1971. Тука написот на Т. Ширилов (На тапет: директорот на МСУ, "Вечер", 28. 01. 1971) е претставен како удар против директорот на МСУ: дека "комисијата за заклучоци", со помош на Т. Ширилов и П. Гилевски, согледала појави на централизам, монополизам, приватизација. Притоа, "остеновци" се добиваа со "компетентноста" на Ширилов; приведена е шегобијна "анкета" за мислењата на "граѓаните" околу овој спор ДЛУМ-јас; објавени се и неколку иронично "реконструирани" фотографии (мојата, на Мазев, Ширилов, Гилевски итн.). Некои од "нападнатите" реагираа на текстот на "Остен" (Мазев, во: Неодговорни истапувања пред јавноста, "Нова Македонија", февруари 1971; и Паскал Гилевски, во: ДЛУМ и МСУ, "Нова Македонија", 20. 03. 1971, ги напаѓаат уметниците и "Остен", кои го бранеле Музејот.). Музејот потоа одржа јавна дискусија за својот петгодишен план за работа, која предизвика различни реакции (П. Б., Поделени мислења за ориентацијата на Музејот, "Вечер", 11. 02. 1971). Подоцна, "противниците" го променија својот однос спрема Музејот: бараа да пишувам и да го поддржувам нивното творештво; некои дури и дипломираа кај мене на Филозофскиот факултет.

Во наредниот период, до 1976 година, написите во јавните гласила ("Нова Македонија", "Вечер") за работата на Музејот, општо земено, беа коректни. А такви секогаш беа во РТВ Скопје.

## ЗГРАДАТА НА МУЗЕЈОТ

### 1. Општи укажувања

Со својата архитектура, музеите за современа уметност во последните децении станаа особени статусни објекти. За тоа пишуваат Поли, Белтинг и други автори во погоренаведените дела.

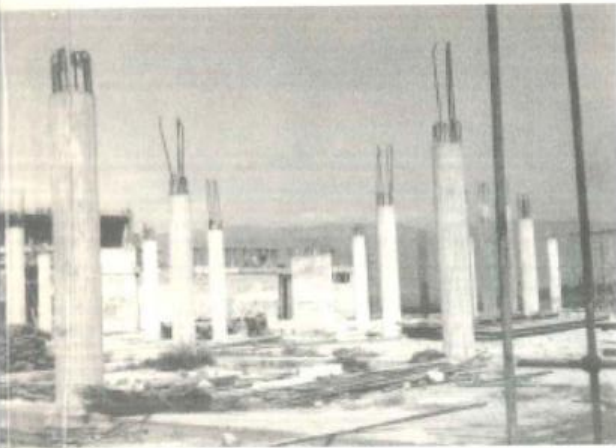
Низ целиот развиен свет, држави, градови, фондации од секаков вид се втурнаа во нивна изградба многу повеќе отколку во оние што беа наменети на старата уметност или од други области: освен можеби оние за етнолошките колекции. Според Џ. М. Ричардс (J. M. Richards, *l'architecture moderne*, L. G. Francaise, 1968), целта на модерната архитектура е да ги реадаптира градежните методи на реалните потреби и таа, во овој поглед, не е ништо друго туку *модерен еквивалент на архитектурата на минатото*. Последнава знаеше за периоди на расцут, но западна во декаденција во деветнаесеттиот век, со грешката на оние што ја беа изгубиле врската со реалноста на животот и вистинската цел на својата уметност. Имаше идентификација меѓу прогресистичките идеи во политиката и модерните идеи во архитектурата (што важи и за Скопскиот музеј!). Модерната архитектура постои и затоа што им пристапува на проблемите тргнувајќи, пред сè, од преокупации што се рационални. Таа воедно не познава граници. Така, како "стилски претходник" на зградата на скопскиот МСУ, ја сметам сегашната Градска болница во Скопје, довршена во 1934 година, како зграда на Окружниот уред за згрижување на работниците. Нејзиниот проектант, хрватскиот архитект Драго Иблер, школуван во духот на Баухаус, мошне доследно ја спровел неговата програма во својата скопска креација. Принципиелно, со својот стилски сроден архитектонски состав, МСУ решаваше една друга социјална потреба на нашата средина, овој пат културна, музеолошка; различни се и историските околности во кои се создадени двете постројки: првата, кога Македонија беше под Кралството Југославија; втората, кога таа беше дел од СФРЈ и можеше, во голема мера, слободно да ја спроведува својата национална и културна еманципација.

Музејот настана во екот на обновата и изградбата на Скопје по земјотресот од 1963 година. Тие напори се одвиваа со учество на повеќемина врвни експерти од земјата и светот, чии пристапи кон скопската урбанистичка и градежна иднина се темелеа врз тогашните најнови, теориски и практични, пред сè, сопствени авторски искуства во оваа област. Без оглед колку од идејните замисли на низа домашни и странски урбанистички и архитектонски експерти беа остварени, тие го поттикнаа македонското архитектонско и урбанистичко творештво. Нè обврзаа и нас во Музејот да се усогласиме со нивите предводнички потраги. Така, на пример, јапонскиот архитект Кензо Танге (чиј ангажман и за Скопје е приведен во многу публикации за архитектурата во 20 век)



Разгледување на теренот пред почетокот на изградбата на Музејот  
Reviewing the site before the start of the construction of the Museum





Изградба на МСУ  
Construction of the MoCA



даде свој придонес за урбанистичкото и архитектонско обликување на скопското централно градско подрачје. Малку нешто од неговите проекти (смели и екстравагантни за "скопските" разбирања и можности) е реализирано, а не е докрајчена ниту неговата архитектонска замисла за Новата железничка станица во Скопје. К. Танге во Јапонија проектираше и музејски згради, чија општа архитектонска конфигурација е родствена со таа на МСУ во Скопје. Пред неговата зграда, во Берлин беше подигната (1963-1968) Националната галерија проектирана од Мис ван дер Роје (Mies van der Rohe). Со својот надземен дел, замислен како едноставна паралелопипедна маса, изведена во комбинација на метална структура и сидови од стакло, и оваа галерија е стилски сродна со Скопскиот музеј.

## 2. Изградбата на зградата на Музејот

Иницијативниот одбор за основање музеј на современата уметност во Скопје веднаш пристапи кон реализација на идејата за него да биде изграден посебен објект. Беше формирана и Комисија за изработка на програмата на Музејот, раководена од Кемал Сејфула, чија специјална задача беше да го проучи прашањето за неговата зграда. Се предложи и формирање Фонд за таа цел. Комисијата бргу поднесе скица на градежната програма на идната музејска зграда: со неа беа сугерирани - просторот на која таа би била градена; нејзините приближни димензии; внатрешното уредување, кое треба да биде флексибилно и приспособено за експонати со различна големина; околу објектот да се создаде парк на скулптурата итн.<sup>90</sup>

Со оглед дека во Македонија постоеше желба проектот да го изработи прочуениот архитект Ле Корбизје: веројатно, најголемата личност во архитектурата на 20 век, се обидовме таа можност да ја провериме во непосреден контакт со него. При мојот студиски престој во Париз, јас побарав и на 15 јануари 1965 година бев примен кај Ле Корбизје, при што го замолив да биде проектант на зградата за скопскиот Музеј на современата уметност. Му укажав дека веќе сум ја проучил неговата архитектонска замисла за идниот Музеј на 20 век во Париз. Ле Корбизје ми се заблагодари за поканата, но нагласи дека е презафатен со ангажманите што ги презел: тогаш работеше на проекти за Венеција и за некои други места. Притоа подвлече дека имал можност да запознае архитекти од Југославија, кои ги смета за мошне талентирани и кои се во состојба да го решат нашиот проблем. Ми даде низа совети за идната зграда на нашиот Музеј: да биде разрешена со едноставни структури, со простори што би се слевале еден во друг и да има малку фиксни прегради меѓу нив. Со така изведените основни модули, ќе биде полесно евентуалното натамошно зголемување на Музејот; а неговата зграда треба да е во функција на основната цел на една таква установа, односно

<sup>90</sup> Видете: Билтен 1, Скопје, Иницијативен одбор за основање музеј на современа уметност-Скопје, октомври 1963 - март 1964, 18: "Скица на градежната програма на Музејот на современата уметност". Се предлагаше неговите димензии да изнесуваат околу 3 500 м<sup>2</sup>.

да прикажува ликовни дела. Но, не само во нејзината внатрешност, туку и во просторот околу неа, каде што треба да се оствари парк на скулптурата<sup>91</sup>.

Советите на Шарл Едуар Жанре, наречен Ле Корбизје, изнесени во неговиот елаборат за Музејот на 20 век во Париз<sup>92</sup>, максимално ги внесов во градежната програма на конкурсот за зградата на МСУ во Скопје. Но, и искуствата од архитектурата на МСУ во Белград (довршен во 1965 г.) и на музеите што ги бев видел во Франција и Торино: за големината и меѓусебниот однос на салите-површините предвидени за постојаната поставка и за повремени изложби, на салите за придружни дејности (филмски проекции, предавања итн.), на канцелариите за вработените, на библиотеката; за димензиите на депоата и начините на сместување на делата во нив, видот и просторноста на работилниците-ателјеата, моделите за подвижни прегради на изложбените простори; видот, квалитетот на инсталациите за греење, противпожар, климатизација итн. Уште во 1964 година, Полската влада му беше предложила на Скопје како подарок проект за градба на некоја значајна установа. По иницијатива на МСУ, Собранието прифати тоа да биде проект на неговата идна зграда. А местото определено за неа, и пред и по нејзиното подигање, предизвика дилеми и критики. Јас посакував Музејот да биде граден во центарот на Скопје, на местото од урнатиот Дом на ЈНА или таму каде што е денешниот Дом на АРМ: тоа предизвика жесток отпор на некои "високи" армиски инстанци (со "заstraшувачки" пораки за мене). Тогашниот главен архитект за обнова на Скопје, експерт на УНЕСКО, Полјакот Адолф Циборовски, следејќи ја, пред сè, логиката дека околу вакви музеи се создава и парк за скулптура, дека зградата треба целосно да се доживее, да биде изолирана од евентуални градски пожари, да е на сеизмички поволна локација и врз суво земјиште, се определи за просторот што беше соседен на Калето, што беше усвоено и од надлежниот орган за изградба на Скопје<sup>93</sup>. Јас го прифатив најмногу затоа што алтернативната локација, местото на стариот Изложбен

<sup>91</sup> Во нашиот париски разговор (на кој присуствуваше и мојата сопруга Татјана Петковска), Ле Корбизје се потсети и на својот пат во, како што тој рече, "вашата земја": всушност, големиот архитект во 1911 година, преку Бугарија, допатувал (пред да продолжи за Атина) и во Егејска Македонија, која тогаш сè уште беше под турска власт. И Ле Корбизје бил роден во планинско швајцарско село, та некои предели и згради што ги видел при тогашното свое патување особено го привлече: му заличиле на неговиот роден крај. А и според архитектонската теорија што го третира неговото творештво, виденото во таа 1911 година извршило несомнено влијание врз сета проектантска естетика и практика на Ле Корбизје.

<sup>92</sup> Овој музеј не беше изграден: во Париз наместо него беше подигнат (1977) Центарот "Жорж Помпиду", во чии рамки е сместен и Националниот музеј на модерната уметност. Неговата колекција ги презеде делата и на претходниот истоимен музеј. Својот концепт на Музеј со можност за неограничен растеж, Ле Корбизје го разви уште пред втората светска војна, а го дообличи токму во овој проект за Музејот на XX век во Париз: сепак најинтересен за нас во Скопје е неговиот проект за Центарот за современа естетика, претставен на меѓународната изложба во Париз во 1937 година. Но оваа идеја Ле Корбизје ја сочува само во нејзиниот формален аспект, во внатрешната распределба и принципот на индиректно осветлување: зашто митот на еволутивната архитектура, драга на една генерација архитекти на чело со него не беше отпорна на принудите на реалноста.

<sup>93</sup> За деталите околу изборот на локацијата (на која се наоѓаше една трошна воена зграда, урната при градбата на Музејот); за процедурата пред и по распишувањето на конкурсот; за текот на градбата; за музеолошката оценка на зградата на Музејот, видете и во наведеното дело на м-р Невенка Лазеска.

павилјон, беше сосема блиску до реката Вардар, што ќе создадеше ненадминливи тешкотии во изолација од влага на депоата и другите сутеренски простории.

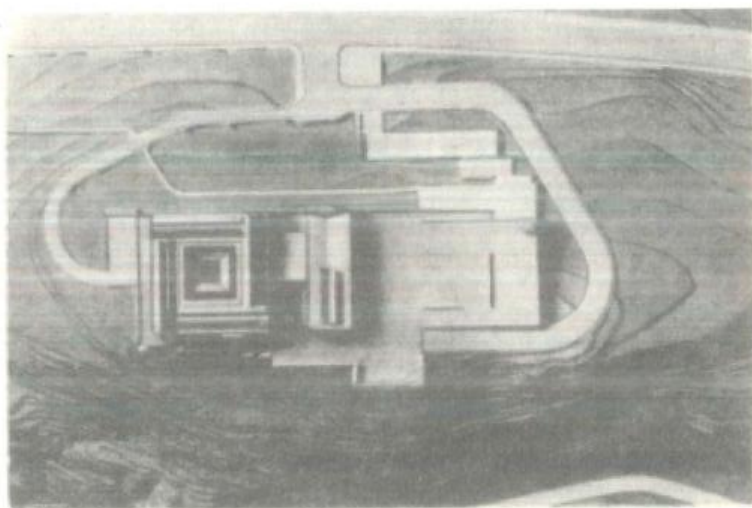
Потоа во 1966 година во Варшава, со средства на Полската влада, анонимниот конкурс за зградата на Скопскиот музеј го распиша Сојузот на полските архитекти (САРП). Во конкурсната програма, грижливо дообликувана од скопски и полски експерти, беа сугерирани сите карактеристики што треба да ги поседува зградата, како и нејзината големина (околу 5 000 м<sup>2</sup>); материјалите што би биле користени за одделни делови на зградата и финансиските средства за нејзината изведба итн.

Конкурсот предизвика огромен интерес кај полските архитекти, кои поднесоа вкупно 89 идејни предлози. Во жирито за избор на изведбениот проект, покрај угледни полски архитекти, како членови бевме вклучени и: Драгољуб Ставрев, потпретседател на Собранието на град Скопје, и јас. Работата на жирито беше сложена, но и мошне интересна. Меѓу доставените проекти, некои беа втемелени врз исклучителна архитектонска фантазија. Се предлагаа атрактивни градежни склопови, кои веќе му припаѓаа на времето на доцниот модернизам и стилски се изделуваа од сите тогашни музејски згради за современа уметност во Европа. Некои вакви проекти лесно "излегуваа" и од нормите на конкурсот; не ни се чинеше (барем тогаш) дека сосема ги почитуваат општите (одделно нашите, скопските) музеолошки потреби. Често беа прескапи за нас (а јас постојано, пред одењето во Варшава, слушав "официјални" предупредувања дека којзнае дали воопшто ќе има средства за каква и да е зграда на нашиот МСУ). Во целосна усогласеност на сите членови од жирито, прво се спроведе промислена елиминација на проекти што не беа сообразени со критериумите на конкурсот или ги надминуваа тогашните македонски можности. Проектот број 16, за кој едногласно се определивме, беше дело на тројца истакнати полски архитекти: Jerzy Mokrzyński (1909-1997), Eugeniusz Wierzbicki (1909-1991), Wacław Klyszevski (1910-2000). Според Тадеуш Баруцки<sup>94</sup>, тие сите (во четвртата деценија на 20 век) студирале на одделот за архитектура на Варшавската политехника (веќе дипломските работи им биле "модернистички"); припаѓале на модерните текови во "варшавската архитектонска школа"; работеле заедно и пред Втората светска војна и постигнувале (оттогаш) забележителни успеси на домашни и странски конкурси; сите беа одлични ("модернистички") цртачи и дизајнери: поради таа своја професионална ефикасност и пробивност, ги беа нарекле "tigrisi" ("тигри"). Пред проектот за Скопскиот музеј, Мокшински, Вјежбицки и Клишевски во 1966 година беа победници и на конкурсот за Музејот на полската армија во Варшава. "Скопскиот" проект на тројцата полски архитекти е импостиран на нивната забележителна архитектонска и естетска култура: тие мошне доследно се сообразија со барањата на конкурсот; а преку нив, и со идеите и

<sup>94</sup> Видете: Tadeusz Barucki, Wacław Klyszevski, Jerzy Mokrzyński, Eugeniusz Wierzbicki, "Arkady", Warszawa 1987, од каде што користев податоци за тројцата архитекти внесени во оваа моја книга.



Еугениуш Вјежбицки, Вацлав Клишевски, Јержи Мокшински  
Eugeniusz Wierzbicki, Wacław Kłyszewski, Jerzy Mokrzyński



План на МСУ-Скопје  
Plan of the MoCA-Skopje

практиката на Баухаус и (со пуризмот) на Ле Корбизје, "инсинуирани" во градежната програма, но кои се темелеа и врз сето нивно дотогашно професионално дејствување. Овој проект се сроди и со поетиката на минимализмот: создавање структури чијашто ригорозна формална едноставност би била максимално усогласена со "духот на времето" од втората половина на 20 век. Затоа сметам дека конкурсот за Скопскиот музеј беше и поттик за преобразба на дотогашната состојба во полската архитектура, како што тоа практично го оцени и стручната јавност во Полска и Македонија: во голем број прикази и критики, наградениот проект доби несомнена поддршка<sup>95</sup>.

Така и според Баруцки, овој проект за Скопскиот музеј бил целосна проба на творечките сили на "тигрите", врз програма што давала целосна слобода, соодветна на принципите на современата уметност: им овозможувала на архитектите да го изразат сето богатство на денешната пластична мисла. А Музејот на современата уметност во Скопје, со својата положба и маса, "видливо станува монументално решение": сместен над високата урва на реката Вардар, со своите бели (мермерни) ѕидови, оленчани со извишен врв, заличувал на Партенон во Атина. При прилично комплицираната програма за употреба, многу интересно бил решен внатрешниот распоред на просториите, кој е поврзан дури и со надворешната композиција на дворот. Белиот мермер, стаклото, алуминиумот, како и многу внимателно изведените детали, го правеле чудесно неутрално тло за разновидна изведена тематика. Непосредното соседство на културните споменици: старата тврдина (Кале), на пример, лесно го овозможувала спротивставувањето на новото со минатото итн. Идејниот проект потоа беше разработен од авторите и од главниот проектант на Warszawskie Biuro Projektów Budownictwa Ogólnego во Варшава, а во Скопје во тоа учествуваа и проектантите од Заводот за урбанизам и архитектура на град Скопје и од "Македонија-проект". Се воспостави хармонична соработка меѓу мене и сите нив, одделно со тројцата полски архитекти: тие дојдоа (1966) во Скопје кога во Салонот на Музејот беа прикажани 10-те наградени проекти на Варшавскиот конкурс. И потоа, со нивна согласност, во текот на подготовката на градежните проекти и при самата изградба, беа извршени низа промени: во просторот на зградата, во применетите материјали, во делови на инсталациите<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> Во тоа време, во Полска тукушто се пробиваше модерната проектантска и градежна практика: таа со напор ја потиснуваше претходната, заснована врз советски модели, кои ја прекрија земјата со еднолични и грди згради, или се подигаа градежни монструми, каква што е, среде Варшава, зградата на Палатата на културата.

<sup>96</sup> Така, станот предвиден за чуварот на Музејот е искористен за функционални потреби; зголемена е површината на дрводелската работилница; променети се видот и квалитетот на некои користени материјали: за стаклените покривни површини е користено увозно антисол стакло; од противпожарни и музеолошки причини не се изведени дрвените ѕидни ламперии пред кино-салата, на некои таваници дрвената прекривка е заменета со алуминиумска; не беше поставена врата пред влезот на салата за повремени изложби; алуминиумските рамки за сите застаклени површини се заменети со железни од домашно производство; не се подигнати ѕидовите каде што е сегашната дрвена ограда на галеријата на катот, што придонесе за изгледот и прегледноста на целиот внатрешен простор; успеав фасадите и подовите во приземјето на зградата да се покријат со прилепски мермер. Во првите години користевме сопствено затоплување преку котларница на мазут, а од 1979 година, Музејот се приклучи

Меѓутоа, за да се дојде до реализација на овој проект, беа неопходни големи напори: надминување разновидни (често застрашувачки) отпори (од некои републички и градски инстанци) при решавањето на проблемот со средствата за изградбата на Музејот, изборот на градежно претпријатие за таа цел итн.<sup>97</sup> Откако Собранието на град Скопје обезбеди одредена сума за тоа, по пат на повикан конкурс, градењето на Музејот им беше доверено на градежното претпријатие "Пелагонија" и на низа нејзини компаниони и други фирми: тоа започна на 5 април 1969 година и заврши некој ден пред 13 ноември 1970 година. Сметам дека со тоа е постигнат своевиден рекорд во брзината на градбата на вакви објекти, за што голема заслуга имаа вработените во "Пелагонија"<sup>98</sup>.

### 3. Карактеристики на зградата на Музејот

Веќе укажав на стилските одлики на зградата на МСУ, кои и денес ги запазиле својата актуелност и пластична атрактивност<sup>99</sup>. Ова здание е воедно рационален и функционален одговор на специфичните музејски барања. Од вкупната корисна површина, која изнесува 5 428 м<sup>2</sup>, на изложбениот простор отпаѓа 2 999 м<sup>2</sup>, на депоата 571 м<sup>2</sup>, а остатокот на сите други функционални и административни простории.

Општата конфигурација на внатрешниот распоред се одликува со едноставни и усогласени простори и промислено компонирани градежни маси, логично и прегледно поврзани. Комбинирана со одмерената употреба на материјали ("чукан" травертин на мала површина, доминација на светло обоени сидови); со разновидно (зенитно и бочно) природно осветление, таа е визуелно мошне атрактивна и им

на градската топлификациска мрежа. Климатизациската инсталација (италијански систем) зависеше од притисокот на водата за разладување и беше скапа за експлоатација. И тогашните македонски искуства за изведба на противпожарниот систем беа мошне мали итн.

<sup>97</sup> Имаше обиди да се сторнира изградбата на Музејот или таа да се одложи. Се инсистираше на намалување на нејзината големина, со "експертски" докажувања дека таа може да се сведе на 3 500 м<sup>2</sup>. Бев принуден да побарам супер експертиза, која авторитетно ја изведе покојниот инженер архитект Звонко Никуљски: врз основа на најмодерни показатели, тој докажа дека предвидените околу 5 500 м<sup>2</sup> се апсолутно соодветни на потребите на Музејот. Откако тој почна да се гради, за да се "заштедело", некои функционери во Собранието на град Скопје инсистираа во нашата зграда да се смести и Археолошкиот музеј. Оваа установа и самата ја отфрли оваа бесмислена интенција, а во нашето спротивставување ние добивме поддршка и од ДЛУМ (Олга Спиркоска, Поддржана ориентацијата на Музејот, "Нова Македонија", 24. 03. 1970: според ликовните творци, новата зграда на МСУ требало да му припаѓа само нему).

<sup>98</sup> За тоа сум им особено благодарен на тогашниот директор Мустафа Амитоф и на инженерите од Петтото градилиште на "Пелагонија", Владо Петров и Трајко Јорданов, кои непосредно ја организираа и ја надгледуваа градбата на Музејот; потоа и на инженер Владо Кајчевски, именуван за надзорен орган од страна на Собранието на град Скопје. Во соработка со овие исклучителни професионалци, ги решававме проектантските и тековните градежни "маки". Инсистирав на крајна рационалност и штедливост во сите подготвителни фази и во изградбата. Не беа веднаш доделени ни сите средства неопходни за изградбата, туку тие дополнително требаше да се "извојуваат". Крајната сума потрошена за тоа изнесуваше приближно 1. 700. 000. 000 динари. Од своја страна, и Фондот за помагање на обновата на Скопје издели извесни средства за набавка на дел од опремата (филмска апаратура, на пример), мебел и едно комбе за Музејот.

<sup>99</sup> Истакнатиот француски критичар Раул-Жан Мулен, искажувајќи се ласкаво за изложените дела, високо ја оцени и архитектонската конфигурација на зградата на Музејот, со сознанието дека до тоа време Франција немаше подигнато таков модерен музејски објект (Raoul-Jean Moulin, Inauguration à Skopje, "Les Lettres françaises", XII 1970).



88-2 Поставување на првата постојана поставка на Музејот  
Staging of the first permanent compilation of the Museum



дава апсолутна предност на дејностите што во него се одвиваат. Така, голем простор е изделен, пред сè, за постојаната поставка на Музејот. Помалата површина околу масата на заградениот базен во партерот на третиот дел од зградата, а отворена преку големите стаклени ѕидови кон околниот простор, беше намењена за излагање скулптури. Галеријата на катот, распоредена околу овој своевиден централен "имплувиум", е предвидена за излагање слики, но и за други современи остварувања. Овој прегледен, визуелно поврзан амбиент, беше замислен да се адаптира на која и да е изложбена програма, со подвижни преградипаноа. Нив Музејот ги изработи за својата прва постојана поставка во 1970 година. Тука природното зенитно и бочно осветлување е комбинирано со вештачко, соодветно на тогашните музеолошките норми.

За повремени изложби е оформена специјална, издолжена правоаголна сала, веднаш десно од главниот влез. Таа е осветлена со две низи на високо поставени прозорци или, по потреба, со средишно вештачко осветление, под кое се наоѓаат неколку масивни столба. Нејзиниот рационално оформен простор е приспособлив за секакви изложби. Тие се поставуваат и: во средишниот простор пред салата наменета за филмски проекции и предавања; во една мала бочна просторија; во коридорот што води кон третиот дел од зградата; а по потреба и во просторот веднаш по влезот во Музејот, каде што беа сместени билетарницата и чуварската служба, телефонската централа, гардеробата, мал простор за бифе. Овој дел од Музејот подоцна е преуреден во кафетерија, билетарница и мал простор за продажни и други изложби. На катот во овој влезен дел од Музејот, сведени на минимални површини, се наоѓаат просториите за стручниот персонал, администрацијата и библиотеката.

Грижливо оформени се и сутеренските депоа. Нивниот поголем дел беше наменет да ги прифати постојаните музејски колекции, а помалиот - за прифаќање "позајмици" и сместување на повремени изложби (таканаречено "темно" депо). Се разбира дека тековната практика наложи и поинакво користење на депоата. Општо земено, со својата диспозиција тие имаат погодни музеолошки одлики за чување ликовни дела. Во овој дел од Музејот се сместени и: дрводелската работилница; мало ателје за реставраторски интервенции и простории коишто со текот на времето се користени за други работилници и потреби на Музејот; тука беа сместени и некогашната котларница на мазут, скривници итн. Широкиот долен работен влез и пространите ходници во овој дел од зградата овозможуваат движење и паркирање на товарни и патни возила за неговите разновидни потреби. Беше поставен и товарен лифт, кој ги поврзува сите нивоа на зградата. За некои привремено дејности или за трајно излагање на ликовни дела, се користи и просторот под отворената галерија околу Музејот. Логично димензиониран се и површините пред влезот на Музејот и паркиралиштето, кои, освен во специјални случаи, и денес соодветствуваат на нивната намена.

Работата во новата зграда овозможи целосно развивање на сите дејности на Музејот, но беше проследена и со повеќе специфични

проблеми, од кои некои сè уште не се решени и јас ги чувствував како психичко оптоварување, иако такви тешкотии го следат одржувањето на сите големи јавни згради во целиот свет, особено музеите<sup>100</sup>.

### ЗАКЛУЧОК

Настојував да приведам опстојни аргументи за да го прикажам Музејот како една од најзначајните појави во македонскиот ликовен живот во 20 век. Неговото досегашно дејствување беше исклучителен фактор за нашата средина да се вклучи во процесите што ја обликуваа физиономијата на уметноста во изминатото столетие. Музејот тоа можеше да го постигне, пред сè, поради тоа што скопската трагедија од 1963 година предизвика бран на солидарност во целиот свет, за која не постоеја никакви бариери, "докажувајќи ја силата на современиот степен на хуманизмот во светот" (моја изјава од 1964). Дел од оваа помош се изрази во бројни подароци на ликовни дела, како своевиден придонес за обновата на културниот живот во разурнатиот град. Укажав какви прекрасни заложби се зародија во Скопје за штедрите ликовни дарови да се претворат во преобразувач на визуелната култура на нашата средина. Сметав дека внимателното прикажување на сите напори на Музејот да ја следи и проучува уметноста родена во Македонија и целиот свет не е само професионална обврска на историчарот на уметноста, каков што сум јас, туку (можеби уште повеќе) - да се покаже дека нашата земја остварила такви музејски дејности, поврзани со современиот визуелно изразување, што ѝ даваат посебно место во културниот живот на Југоисточна Европа. Оттука, сериозните постигања на оваа установа се воедно и силен поттик - интелектуалниот порив вложен во досегашното дејствување на Музејот да биде следен и во другите сфери од нашиот општествен и културен живот. За своето досегашно дејствување, Музејот беше награден со: Ноемвриската награда на град Скопје (1965), Републичката награда "Климент Охридски" (1976) и Октомвриската награда на СРМ (1979); му беа доделени и други награди и признанија, од градски и државни институции, од установи и организации (од ДЛУМ, 1974) итн.

Подвлеков дека појавата и работата на Музејот беа силно поддржани, но и оспорувани или подложени на проекти и зафати што ја атакуваа супстанцијата на неговата улога во Македонија. Дека некои состојби поврзани со МСУ остануваат трајно оптоварување за него, укажав веќе во 1989, годината пресвртна за европската историја, со текстот: "Музејот на современата уметност како историски (арте)факт. Излог на модерниот дух" ("Комунист", Скопје, 17 март 1989). Тука прво ги посочувам високите етички принципи од кои произлезе Музејот; дека

<sup>100</sup> Финансирањето на тековното одржување на Музејот секогаш беше мошне ограничено. Бргу се појави и проблемот со прокиснување на покривот, поради што веднаш побаравме изведувачот ГП "Пелагонија" да го отстрани овој недостаток. Меѓутоа, и по неколку интервенции, тоа не ни успеа, ни дури кога јас бев директор во Музејот, а ни потоа: но се надевам дека оваа тешкотија, сепак, ќе биде надмината со оглед и на сегашните техничко-градежни новини.



тој станал инструмент за едно интернационално зближување и придонес кон општата хуманизација на човековото постоење денес; дека со таквиот свој карактер и улога е една од големите културни придобивки и победи на македонскиот народ по Втората светска војна; дека е настанат во еден од најтешките периоди на тоа време, но дека нашата заедница најде сили да ги надмине страотно неповолните околности за ваков вид потфати, за да заклучам: "Оттука, ваквиот пристап е објективна поука и критика за некои видови на денешното наше однесување, кога во ситуации на длабока општа криза демагошки се атакува врз културата: се ограничуваат нејзините хоризонти за (божем) преку нејзиното тотално осиромашување и уништување, да се потпомогне ситуацијата во другите области од нашиот општествен живот, а особено во стопанството. Не се поставува културата како врвен инструмент за целосната преобразба на нашето општество; не се поставува прашањето за нашата криза како, пред сè, криза на духот, на културата и на меѓусебното однесување... Музејот на современата уметност, во ситуација во која се наоѓаат и тој и другите културни установи кај нас, ризикува во иднина да не може да ги остварува високите цели за кои е основан".

Не беше ова некое мое "пророштво", но Скопскиот музеј сè до денес се наоѓа во амбивалентна положба. Од една страна, тој продолжи постојано да ја следи современата македонска уметност, преку сите форми што беа воспоставени од почетокот на неговото постоење. Се приредуваат самостојни изложби на тековното творештво на истакнати истражувачи на нови форми на ликовното изразување, придружени од грижливо подготвени каталози. Заокружени или завршени опуси на македонски автори од сите генерации се прикажани со повеќе ретроспективи, некогаш и по втор пат, секогаш обработени со монографски студии. Поставени се и неколку тематско-проблемски изложби: за македонската апстрактна и нова уметност и еден антологиски преглед (1894-1994). Музејот го подготви македонското учество на Биеналето во Венеција (1993); заедно со Македонската секција на АИКА ја прикажа изложбата на 12 македонски сликари во Париз, Рим, Лондон, Љубљана, Загреб и Скопје; а неколку групни состави (сликарски, вајарски и други) - од Европа до Јапонија. Приреди во своите простории низа значајни самостојни, тематски или проблемски изложби од странство, во соработка со институции од разни земји - меѓу нив на: Р. Гутузо, Ј. Буиќ, В. Пасмор, шпанскиот енформел, М. Реј, В. Лам, Д. Хокни, Р. Маплторп, современата германска графика, Т. Крег, Флуксус итн.; прикажа избори од своите колекции на француски и италијански уметници итн. Се никеа предавања, проекции на филмови и други дејности. Сето тоа, при лошо финансирање на тековната дејност и никогаш соодветно обезбедени средства за санација на градежно-инсталациските проблеми на музејската зграда. Но, притоа, не треба да се заборава дека и некои големи музеи, во центрите на светската ликовна уметност, поради својата природа на јавни згради, кои постојано се користат и се "абат", се принудени по извесен број години од отворањето да пристапат кон ригорозни преправки на своите згради

(Центарот "Жорж Помпиду" во Париз, отворен во 1977, беше затворен меѓу 1998-2000 за таа цел). Скопскиот музеј веќе подолго време не ја изложува својата колекција со постојана поставка, од претпазливост делата да не бидат оштетени. Но, со тоа се оштетени сите граѓани на Македонија и кој и да е посетител од страна, како негова потенцијална публика. А за да се справи со нараснатите материјални проблеми и обврски, МСУ допушти во него да се одвиваат и дејности што македонската јавност ги оцени како спротивни на неговата физиономија.

Се појавија и настојувања атрактивната зграда на Музејот да се преправи во "претседателска палата"<sup>101</sup>. На овие намери, бескопромисно реагираа не само вработените во Музејот туку и сета македонска културна јавност<sup>102</sup>. Од ваквите стремежи се дистанцираше и Министерството за култура на Република Македонија. Притоа, сите беа свесни за апсурдноста на ваквите обиди, кои би и предизвикале огромни штети на нашата земја. Би се уништил еден од најсовремените музејски објекти не само на Балканот туку и во Европа, стилски оформен според моделите на Баухаус и Ле Корбизје. Да потсетам уште еднаш: проектот, дело на веќе покојните тројца полски архитекти: Вјезбицки, Клишевски и Мокшински, е подарок од Полската влада на разурнатото Скопје, чија изградба беше долго раководена од експертот на УНЕСКО, полскиот архитект Адолф Циборовски. Големiot број држави, уметници, лица што се вложија во создавањето на Музејот и на неговата колекција би биле грдо измамени: дека нивниот придонес е за Музејот на современата уметност и дека тој ќе биде чуван и претставуван во зградата што постои. Во време кога кралеви, претседатели на држави, заможни лица и дарители, ги отстапуваат-подаруваат своите палати, резиденции итн. за музеи или други културни установи; кога насекаде се градат големи и скапи музејски зданија за современата уметност, Македонија би ризикувала да се претстави како земја што нечии мегаломански стремежи ги претпочита пред фактите на духот и културата.

Ќе приведам две индикативни мислења за тоа како се оценуваат музејските згради денес во светот. Според Пол Арден, типичниот музеј на деведесеттите години "очекува да биде посетен поради самиот него" (Paul Ardenne, Art. L'age contemporain, Edit. Du regard, Paris 1997). Од своја страна, Филип Жодидио смета: "Додека големите катедрали на минатото можеа да бидат силни симболи на богатството или на значењето на европските градови, изгледа дека културата ја замени религијата како најочигледен знак на успехот" (Philip Jodidio, West Forms. Architecture in the 1990s, Taschen, Köln, 1997).

Поради тоа, убеден сум дека во Македонија нема да се изведе деструкција на прекрасните напори на илјадници творци од целиот свет

<sup>101</sup> Синтезата на "проектите" за да се "прекрои" Музејот во претседателска резиденција е содржана во написот на арх. Васил Василевски: "Претседателска палата" (во: Василевски Васил, Размисли за градот. "МУГ", Скопје 2000). Имам можност и јас, при промоцијата на оваа збирка статии, да зборувам за апсурдноста и огромната штета за нашата култура од вакви обиди: односно, наводни ургентни "државни потреби" да се решаваат со уништувањето на зградата на Музејот.

<sup>102</sup> На една седница на Собранието на Р. Македонија за овие "проекти" за "престорување" на МСУ во претседателска палата енергично и продлабочено реагираше пратеничката д-р. И. Митрева

и на целата македонска култура. Уште повеќе: со оваа книга сакам да ја повикам нашата општествена и културна јавност целосно да го поддржи натамошното дејствување на Музејот како наш меѓународен долг, но пред сè, поради нашата иднина што сакаме да ја споделиваме со сите други култури во светот.

### Summary

The existence of Skopje so far, after the earthquake of 26 July, 1963, has been based on a magnificent expression of international solidarity.

The creation of the Museum of Contemporary Art (MoCA) is also incorporated in that impressive fresco, made up of numerous sympathies with dimensions of a catastrophe and the desire to directly participate in the alleviation of its consequences.

#### Presumptions to establish the MoCA

Even before this tragic event of 1963, Skopje had been one of the art centers of the then Socialist Federative Republic of Yugoslavia (SFRY). Exhibitions of Macedonian and foreign fine and applied arts were organized. The presence of dozens of artists permanently residing in Skopje was felt in different fields of public and cultural life of this city.

At the same time, Macedonian artistic production was characterized in this period by increasingly dynamic creative activity. Therefore a recognition was raised as to the need to establish an institution that would be completely engaged in the field of contemporary plastic arts and would be able to implement long-term and professionally profiled program in systematic and organized manner.

Following the earthquake, a spontaneous action of donating works of art to the city of Skopje was initiated. Many artists from Yugoslavia and abroad commenced this campaign.

The International Association for Plastic Arts (AIAP), at its congress organized in New York in 1963, appealed to all artists in the world to express their solidarity with Skopje, through their donation of works of art.

Even before this, some distinguished individuals in the field of politics and culture expressed their particular interest to commence with organized management of the solidarity campaign of the artists throughout the world. These two moments; the already created climate for development of the fine arts and, therefore, the need of the Macedonian culture to have higher level of action in this creative area; then, the presumptions with regard to the possible quantity and character of the initiatives to donate works of art, made the city of Skopje to seriously get involved in the realization of this elaboration. Thus, already in October 1963 an Initiative Committee was named responsible to establish the Gallery of Modern Art (later renamed to Museum of Contemporary Art). This Initiative Committee included many eminent individuals from the Yugoslav scientific, cultural, artistic and public life.

The Initiative Committee accomplished a complex and huge task through its exceptional attention and efforts: it undertook various measures for further support to the campaign to donate works of art to the city of Skopje; then it determined the basic physiognomy of the future institution and decided to establish it as the Museum of Contemporary Art. The Committee considered that this Museum would be the best solution to keep, study and use the works of art donated from throughout the world; the Committee prepared the first possible solution for the construction program of the future building of the Mu-

seum; then the Committee organized several exhibitions of the donated works of art; it published a Bulletin giving review of its work, etc. Upon recommendation of this Committee and the Culture Council, the City Assembly of Skopje founded the MoCA on 12 February, 1964. Boris Petkovski, art historian, was appointed the first director of the new MoCA.

### The physiognomy of MoCA

The work of the MoCA is based on the contemporary conceptions on the role, character and activity of the museum institutions. These principles are also compatible with the specific character of the birth of MoCA, and also with the needs and possibilities to be active in the field of plastic arts on Macedonian national and cultural level. The primary objective of MoCA is to build visual culture in the milieu of its activity. Therefore the Museum is committed to bring the man of present times closer to all kinds of visual expression of contemporary society in the fine and applied arts, architecture, industrial design, photography and film. The Museum also makes attempts to correlate these fields to all features of the epoch in which they are manifested, that is, to all other fields of human cultural and artistic creation.

The Museum, as an institution founded by a wide international campaign, is committed towards permanent responsibility with regard to this campaign in its working. This means: to preserve the high ethical principles of this international campaign; to expand and transform them into a specific instrument of international cooperation, as contribution to the general humanization of the human existence today.

The basic tasks of the Museum stem from these permanent aspects of its physiognomy. So I will just mention some of them.

The first one of them is the concern for systematic collecting, storage and various use of selected works of art of the contemporary Macedonian and foreign fine and applied arts, industrial design, etc. The Museum always stresses the international character of its collection when presenting its holdings of works of art, through the permanent compilation and in other manners. In order to update this collection, the Museum makes presentations of current and aesthetically relevant tendencies, movements and individuals belonging to the contemporary plastic arts. In its work, the Museum pays particular attention to the Macedonian art production. This involves systematic scientific research of its past, monitoring and simulation of its contemporary growth, thus elaborating also its very existence in our national and cultural milieu.

The Museum is also involved in other activities that are given equal treatment, in addition to its primary functions as a museum, such as: organization of various lectures, seminars; presentation of films related to art and selected feature films having high artistic values; organization of especially prepared musical and stage performances and poetry evenings; organization of professionally guided group visits to exhibitions, art studios, modern architectural constructions, etc.

### Activities of the Museum (until 1976)

In this period, the Museum paid special attention to the campaign of donating works of art to the city of Skopje in order to form a selected collection of contemporary works of art from artists of most diverse cultural milieus, aesthetic

and art tendencies. The understanding for such attempt was exceptional and significant in view of its results. In several countries, entire organizations, special committees, institutions, and individuals became involved in the implementation of the idea to form the Museum: in Italy - the National Committee for Plastic Arts, headed by Mr. Enrico Paolucci, Mr. Mario Penelope and Mrs. Palma Bucarelli, director of the National Gallery of Modern Art in Rome; in France - the Committee for Assistance to Skopje, particularly Mr. Jean Cassou, former director of the National Museum of Modern Art in Paris, then Mr. Jacques Doucet, painter, Mrs. Jacqueline Seltz and Mr. Yvon Tayandier; in Great Britain - Mr. Denis Bowen, Mr. Kenneth Coutts Smith, Mr. Peter Bird, and Mr. Jess Watkins; in Czechoslovakia - Dr. Jiri Kotalik, director of the National Gallery in Prague; in Poland, the German Democratic Republic and Czechoslovakia - the Associations of Artists. The Museum is especially grateful to the above institutions and individuals, for their exceptional efforts and assistance in the creation of its collection. The individual reactions of many artists were particularly exciting. This includes very important names of present international art. Their contribution is very impressive with regard to both its value and very often to its quantity. I will just mention some out of the many: Picasso, Hartung, Calder, Lam, D'Arcangelo, Kemeny, Vasarely, Soulages, Buy, Duvillier, and others from different foreign countries; and Lubarda, Celebonović, Petlevski, Pregelj, Čelić, Srbinović and others from former Yugoslavia.

The principles that guided this campaign stem from the ethical and humanistic aspirations of present progressive humanity and of contemporary artistic awareness. The collection created in such manner contains specific features that make it distinct from collections in other museums of such type, and so make it also important for the wider region of the Balkans. The structure of the organized exhibitions, until 1976, was conditioned by the attempts for active and responsible reaction to the obligations stemming from the existence of the Museum so far, in its regular activities or within the Meeting of Solidarity, where the Museum participated with its own special part. These presentations, organized in Skopje and other cities, enabled the public, even before the very opening of the new Museum, to be acquainted with its collection. For the Museum, these exhibitions also meant an opportunity for elaborate study of its holdings, in order to define its true dimensions and values. Since the outset, the Museum continually presents Macedonian and foreign artists, through exhibitions of fine and applied arts, art photography, industrial design, etc. Attention was paid so that these events could involve works of art that were of high-quality and provoked interest. The activity of the Museum to present exhibitions also included the permanent orientation and treatment of Macedonian art production. In this respect, the Museum organized several important individual and group exhibitions representing Macedonian art in former Yugoslavia and in several foreign countries (Italy - 1965, 1966, 1973; France - 1970, 1977; Germany, Turkey, etc.). Also the art production of eminent artists such as: Murtić, Generalić, Bernik, Hadži Boškov, Šijak, Čelić, Mazev, Prica, Pregelj, Ružić, Hegedušić, Martinoski, Logo, Damnjanović, Otašević, Reljić, Grabul, Džamonja, etc., was staged; then further exhibitions included: the group presentations of the donated works of art for the Italian town of Vaiont; the presentation of the Macedonian applied art; the presentation of the relevant tendencies of Macedonian art production; the exhibition of the contemporary Macedonian

art in Belgrade, Zagreb, Sarajevo in 1969, etc.; presentation of the graphic and painting production of foreign artists such as: Zigaina, Picasso, Casarella, Hartung, Bergman; the group presentations of graphics and paintings of contemporary artists from Czechoslovakia, West and East Germany, Belgium, Poland, Austria, Hungary, USA, Italy, France, etc. Out of those exhibitions, the following are worthy to mention here: the selected works of art from the Paris May Salon (1966, 1972); the great anthology "From Bonnard to Soulages" (1973); the anthological presentations of Serbian and Croatian art; the review of Macedonian contemporary architecture; the retrospective exhibitions of Macedonian artists: O. Petlevski, D. Koco, V. Popović - Cico, N. Martinoski, V. Kodžoman, T. Šijak, etc. All those exhibitions also were elaborated as focus of cultural actions, starting from the preparation of catalogues, all the way to organization of appropriate lectures, meetings with artists, literature and music recitals, projection of appropriate movies, etc.

Special place in this overall activity of the Museum was given to the International Cartoon Exhibition that was jointly organized by the Museum and the "Osten" cartoon magazine from Skopje. Thus Skopje got the opportunity both to organize an important event of such type and to make a huge and interesting collection of contemporary cartoons.

Many of these exhibitions involving both Macedonian and foreign works of art were carried from Skopje into other institutions throughout Macedonia and out of it. In this way the Museum became one of the instruments that presented wide range of information on the most relevant tendencies in this area.

The complex physiognomy of the Museum made the Museum to treat in very responsible manner the issue of building and permanent improvement of a very serious and comprehensive documentation. Great support also was received from many domestic and foreign institutions in the preparations of many catalogues and publication. Thus the establishment of the library of the Museum was originally started. Various documents on the history of contemporary Macedonian art production are collected, put in order and then processed. The publishing activity of the Museum involves printing of catalogues for individual and group exhibitions; publications on the donated works of art in the collection of the Museum; four bulletins were printed; several monographs were published... All published materials were printed in Macedonian and at least in one foreign language.

The cooperation of the Museum with other museums and galleries in the country and abroad is very comprehensive. The cooperation is given different forms: joint organization of exhibitions; professional assistance of various types. One should also mention here the cooperation of the Museum of Contemporary Art with the Museum of the City of Skopje. It is expressed through moral and direct support to the Museum of the City of Skopje and its action to make a collection of selected works of art by artists from different countries of the world.

The Museum of Contemporary Art received the November Award of the City of Skopje in 1965 and the "Clement of Ohrid" Award for its overall activity.

#### **The building of the Museum**

Even the very construction of the new building of the Museum was done in spirit of the international solidarity towards Skopje. The Polish Government, in

cooperation with the Assembly of the City of Skopje, decided to organize a national competition on the architectural design of this new building, through the Association of Polish Architects and with all expenses to be paid by the Polish side. The Polish Government also decided to finance the preparation of all necessary technical documentation. The competition was realized in 1966, with 89 appropriate projects taking part. The work of three Polish architects (W. Klyzewski, J. Mokrzyński, E. Wierzbicki) was selected from those 89.

Their project, elaborated according to the Bauhaus principles and in conformity with the aesthetics of Le Corbusier, was the one most compatible with the fundamental elements expressed in the concept of the construction program for the new building of the Museum: application of modern principles of the museum science with regard to the functional and architectural - aesthetic homogeneity of the building; enabling as great as possible flexibility of the usable space; harmony with the needs and possibilities of Skopje seen in a single perspective. Skopje, as a city, provided all the funds for overall completion and equipment of this important structure. The new building of the Museum, opened on 13 November, 1970, being an exceptionally logical and architecturally coherent integrity, enabled the future activity of the Museum to acquire its full material groundwork. With the finish of the building, one could finally start with the full realization of the objectives and tasks of the Museum, in the spirit of the high principles upon which it was created. The system of its activities could afterwards combine the professional and scientific consciousness, with engaged and active approach towards all relevant aspects contained in the activities of the Museum. Special task for the Museum was then to be involved in certain important processes that had to solve some essential issues of the city in which it operated: for example, in the efforts to humanize, to make Skopje more aesthetically noble in its post-earthquake intensive urban and architectonic transformation. In this respect the Museum gave its contribution in form of challenge to the creative and cultural public for the need of synthesis of the fine arts and the architecture in the construction of Skopje. The Museum also initiated the organization of the International Symposium on Artistic Formation of Skopje.

#### **The Collection of the MCA in the First Variance of the Permanent Compilation Since 1970**

##### **General characteristics of the MoCA collection**

1. The formation of the Museum as result of the world solidarity of artists determined the basic strategy in the creation of its collection and, particularly, its composition and physiognomy. First of all, the reaction of the donors was of various quantity. Thus, the collection contains works of art that very extensively demonstrate the art production of certain countries. Such is the case, for example, with the Yugoslav, the French, somewhat less with the Italian, the Polish and Czechoslovakian art production. With regard to other countries, the Museum has fewer works of art or even just individual donations. The collection of the Museum in Skopje, ending with September 1970, included a total of 2050 works of art by 1020 artists coming from 40 countries.

Second, the donations of the artists also vary in their artistic quality. The reason for this lies both in the diversity of the production physiognomies of certain

artists and in their ability to consistently respond to such action of this type. In this respect the Museum immediately recognized the need to establish the essential, conceptual, aesthetic, cultural and sociological aspects of its physiognomy and the dimensions of its perspectives: mainly, that it is an institution resulting from an international effort to form, without any prejudices of racial, political and aesthetic character, a point where high-quality creative achievements of the contemporary fine arts meet together. The Museum extended them to artists, whose production, present in the collection, can coincide with such objective: towards artists who already represent "the classic", the historical starting point of modern art; and, also, towards artists who are creative in the same period when the Museum operates, those artists that represent the avant-garde, contemporary aesthetic climate. This significantly changed the structure of the collection. The contributions increasingly started to be not only a noble response to a moral drive, but also high-quality art productions, representational selections of a concrete production, which contains relevant inclinations, movements and directions, present in the recent art production in Europe and the world.

2. In very modest proportions, limited by the present small financial possibilities, the Museum tried to further improve the structure of its collection also through purchase of works of art that it was interested in with regard to the conception of its collection and its overall activity. However, the Museum was able to buy works of art only from those foreign artists who took part in exhibitions organized by the Museum, and who were, mostly, its donors.

The purchase of works of art from artists coming from former Yugoslavia was guided by the objective to show this art production in the collection of the Museum: this is the attempt to prove its affiliation towards the global art, in accordance with essentially aesthetic, artistic premises. In this respect, the Museum considered that for the Macedonian art production, the purchase is response to the indispensability to maintain systematic collecting, protection, processing, presentation.

#### Characteristics of the first variance of the permanent compilation of the MoCA

1. The MoCA, in establishing the essential elements of the physiognomy of the first variance of its permanent compilation as well, started from the basic objectives and tasks of its operations. They determined the first principle of composing of the collection: to present works of art whose physiognomy expresses, through serious art values, its conditioning by the highest strivings of modern culture and art. Such orientation imperatively set the determination that the Museum, in shaping of its attempt to show a part of the single vision of the 20th century art, to treat the work of art "as result, realized value" (M. B. Protić).

2. The ideational - aesthetic, cultural and sociological distinction of the MoCA physiognomy conditioned its first permanent compilation to be conceived as single organic unity; it should combine various phenomena, persons and works of art, divided according to their own style and direct creative distinctions, in smaller units of a single coherent composition. In this manner to express the idea of the integrity of the art language when the direct realization, the work of art, is materialized as an expression of high-quality starting aesthetic criteria. Furthermore, it was concluded that a specific artist should be represented in

the collection with works that best correspond to the general objectives of such collection, and, at the same time, will reaffirm completely and favorably the creative physiognomy of that artist. Hence, artists whose many works are in possession of the Museum relating to their different creative periods, are represented only with works of art that corresponds to these conditions. Certainly, limitations are also caused by the inability, even when speaking of confirmed qualities, to exhibit everything in possession of the Museum.

3. It is apparent from the foregoing statements that one of the main principles in forming of the permanent compilation also is the application of standards that belong to the very nature of art. In this context several moments should be underlined:

- The permanent compilation of the Museum cannot have high ambitions, especially when relating to foreign art, in order to show a complete historical panorama; however, the Museum will attempt in most different ways to follow its course: less by purchase, and more by exchange or borrowing of works of art from other institutions, by organization of diverse exhibitions from time to time, etc.

- The selection of exhibited works of foreign artists is also guided by the number of donated works from that given country; however, greater representation of a country does not mean giving priority to that country over some others. If possible, respect is paid also to the significance of a given artist relative to the development of art in his/her country, as well as his/her role, generally, in the history of art or in its modern evolution. Included are also artists who took part in the creation of schools, tendencies and styles, even in those cases when the Museum does not possess their best or some of their better works of art. Attention is paid to the number of works of art that were donated by certain artist, so works are included that are perhaps of modest quality. The international character of the collection and the representation of a given country are present to the maximum, particularly in the exhibition of graphics.

- It was considered that the art production in former Yugoslavia should be represented with the most eminent artists of all generations and with all types of art affiliations, through the characteristic, selected works. The complete historical retrospection of modern art production in former Yugoslavia was the task of the MoCA in Belgrade. Also in conformity with "the youth" of the works of art in its collection (mostly dating from the late 50's and onward), the Museum wanted, within the framework of its potentials and by making the utmost efforts, especially to reaffirm the avant-garde and relevant tendencies, artists and works of the modern art production of former Yugoslavia. The selection of the share that in this context represents the Macedonian art is also guided by the reality that the Museum is active in a given national culture and milieu; it both provides its material existence and enables its immediate and future cultural action and mission.

However, this selection also avoids as much as possible to show works of art that are not the result of a well-developed culture of conception and production of art; works are also included whose art physiognomy goes beyond the local, cultural, ethnic, aesthetic and artistic borders. By means of these works, the Macedonian art production makes attempt to belong organically to the world. Still efforts were made to note what is authentic, original; the ties with the tradition, with the distinctions existing on the Macedonian soil, provided they

are present in certain works of art. However, these contributions to the general constellation of the global sculpture and painting production are treated in capacity of their correspondence to and connection with the fundamental objective of the compilation.

The representation of Macedonian artists in it is also in conformity with the fact that in Skopje there exists another similar institution: the Art Gallery. This Gallery also treats the Macedonian art in its permanent compilation. Wanting to present essential, aesthetic and style interrelation, complementing, and not double presentation of the same matter, the Museum pursued another type of presentation of the art reality from our Republic.

Finally, it comes out from all mentioned above that our compilation is understood as anthological selection of chosen works of art. However, what M. B. Protić notes with regard to the collection of the Belgrade Museum relates in the case of the Skopje MoCA as well: that "there is essential difference between an anthology and a museum compilation having high expectations and standards. Every museum can present only the best works of art it possesses". It is a valid opinion of his as well that by this the selection becomes more subtle and more difficult: "Because the value of the compilation is not only in the simple addition of the values of the works of art exposed here; rather, even more or less than this - an autonomous, formed, critical and historical panorama, a special art vision". (Miodrag B. Protić: Foreword in the catalogue for the collection of the MoCA in Belgrade, pp. 10 -11, Belgrade, 1965)

#### Some specifics of the exhibited works

The Museum permanent compilation is dominated by the situation characteristic for the period between the late 50's and the mid 60's. It is expressed through different variances of the nonfigurative art and of the informel; of the figurative art, through the tendencies of the traditional expressionism, the new figuration, the surrealism, the pop-art, etc.; less represented are the tendencies of the new abstraction, the optical (op-art) and kinetic art, the new realism; then objects, primary structures, etc.

The contribution of France is the richest and most diverse from all foreign countries. France is represented by more than 50 artists in the permanent compilation. Many of them are represented in the 20th century art history. Others very expressively represent the contemporary art climate of that country and the Paris school in general. All tendencies and style directions, otherwise characterizing the permanent compilation, are also fully represented through these artists, because they are often among the most important ones promoting these tendencies. Very often their work in the compilation is art creation having highest qualities and very characteristic for the aesthetic climate to which it belongs. These traits are best seen throughout the part of the paintings, and significantly less in the sculpture. The part of the graphics includes several important names, which further improve the French presence in the collection of the Museum. The graphics were presented in a special catalogue by my colleague Sonja Abadžieva Dimitrova. I will just mention here the names of Éstève, Bazaine, Masson, Lurçat, Hartung, Alix, Buffet, etc., in order to confirm this opinion.

The figurative art is represented through the works of many artists having different orientations and belonging to generations that were active in France since the beginning of the 20th century until today: Alix, the former "cubist

expressionist", with a work from his last years; tender, light, refined colors, synthetic, associative forms; Gromaire, whose drawing, set in expressionist manner, contains restrained force, rationality and creative expressiveness; Lègèr, also with a drawing that expresses his unusual treatment of the objects: he recreates them in very lapidary style of geometrized forms, inspired with cubist aesthetics; Survage, who by using cubism arrived at the geometrized stylization and delicate coloring, used for fine, decorative compositions; primitive artists Lefranc and Vivancos; veteran Desnoyer; finally we come to the works of Picasso (from the period of his "Algiers women" and numerous "heads of women" from 1963), where his genius plastic perception, the sense of deformation, "the mutilation" of the human face are filled with excellent expressiveness and dramatics. Then come "the younger" ones, who feed themselves on all the spiritual climate and all the experience of the 20th century art, and whose artistic syntax is situated on the borders among the formless, the associative, the surreal, the expressionistically deformed, the aggressive and the provocative: for example, V. Lam (he pulls out from the depth of the subconscious his archaic, magic, surrealistically nightmare-like visions); R. Gillet (informal agglomerations, condensed into monstrous, man-like animal apparitions); Alechinsky, one of the members of the "Cobra" group (by means of underlined; expressive syntheticalness of the stroke, seeming "carelessness" of interweaving lines, he shapes a grotesque and delirious world); Atila (ironically infantile and crudely expressive structures, with sounding aggressive coloring); Hugh Weiss (sarcastic, provoking visuality that feeds with urban nightmare); followed by Mejjaz, Cordesse, Vimard, etc. The permanent compilation also includes the works of the numerous representatives of the abstract and nonfigurative art, such as: Manessier, with a drawing reduced to final "metaphysical" signs - movements; Le Moal, who transforms in subtle and tender manner the starting visual sensation into juicy coloristic symphonies; Singier, interested in strict, refrained organization of the nonfigurative constructions departing from reality; Pignon, who unites the plastic, disciplinary constructiveness with strong barrel-like emphasis, directed towards existential and current motifs; Prassinou, who unites surreal atmosphere and abstract expressiveness in disturbed dispersed movements and planes with stingy, dark coloring; Dayez, who by means of the cubism arrived at rigid geometrized language of forms consumed in delicate coloristic harmonies; Dmitrienko, who by means of the cubism and Klee, transformed himself in nonfigurative painter, in the spirit of the lyrical abstraction; Messagier is "an abstract landscape artist", whose disturbed, characteristically colored "whirlpools - storms" of movements and planes, are inspired by situations in nature; Bryen, who disfigures the reality, reacting against the schematic ideas and forms and understanding the abstraction as hidden "plotting" reality; Hosiasson, who agglomerates, combines juicy, pasty planes of sounding, nonfigurative coloristic level surfaces; Domoto, close to the foregoing artists in his thirst to inform the amorphous matter on "disturbances", condensed in smooth relief layers of coloristic pigment; Zao Wou Ki expresses himself through poetic, fluid, atmospheric - landscape associativeness of the coloring and refined, calligraphic sensibility of the stroke; Zack is also sensitive and tender in contact with the plastic media; Doucet puts all his energy in the efforts to discipline his intuition and to transform it into refined, sensible artistic sonatas; Duvillier, who transforms the can-

vas into explosions of resoundingly colored, sword-like - radial lines; Mušić with his lyrical transfiguration of the reality, through a wide scale of darkened, associatively treated colors; Soulages, whose painting, with natural and monumental force, expresses itself through massive block-like stroke, melted in the refrained palette where entire range of gradations between the black color and the gray color is dominant; Marfaing, basically close to his colleague, but more delicate and fluid, and yet not so dramatic; Charchoune, one of the veterans, expresses himself in recent years through almost achromatic, purified planes of the pictures; Vasarely, that forerunner of the modern tendencies in the geometric abstraction and the op-art, with Cartesian exactness and purity of the intentions, transforms the world of the picture into geometrized formative constellations; Deyrolle, whose refrained and restrained painting belongs, basically, to the same climate. Furthermore, numerous younger artists show their presence in the collection through works of art that belong to the recent explorations in the plastic arts: the pop-art, the op-art, the new figuration: Franta, Gerardi, etc.

Several prominent artists from Italy are represented with their pictures in the compilation: Guttuso, with a landscape reduced to essential indications of the natural things, through a "soothed", light coloring; De Stefano, with tempera having spread out, amorphous, diluted forms; Zigaina, who transforms the ordinary, everyday existence into magic, surreal, hallucinating situations; Cagglia and Scialoja, who, in different ways, with combined techniques and complex plastic means, make the matter associative to certain situations in reality and in existence of things; Paolucci, whose nonfigurativeness stems also from certain fauvist memories; Burri with a picture where the composite materials coagulate into aseptic, coloristically economical, black-and-white, on some places "burnt-out" constellation of "wrinkles" and "planes"; Bay, with one of his bizarre pictures, which elevates the magic of the wonderful woven from nightmare and grotesque elements, full of iron and surprise; Alviani, one of the most sensible explorers of the visual effects from the diverse processing of a given metal level surface; Baruchello, with work of art characteristic of his strange constellations of transcriptions, drawings - shadows of things, some combination of delicacy, with refined humor and irony; Sanfilippo, who is disturbed and refrained at the same time, and is in love with associative situations for something provocative and unusual, no matter how daily it is. Just to note down that artists like Carrà, Vedova, Santomaso, Guerrini, Guerreschi, Capogrossi, Afro Basaldella, etc., are represented with graphics or drawings, thus indicating some of the essential tendencies in this art.

The art from Czechoslovakia is shown through artists who, somewhat, denote the register of the contemporary tendencies in it. Certain realistic conceptions run away from the narrow formulas, and some tendencies move towards the pointillism (Jan Zrzavy); surrealism (K. Vaca), the cubism, the informal (Menčík, Kafka, Kotík), the geometrical abstraction, the lyrical abstraction and the figuration of more recent marks (Krivoš) have features of a concrete national and cultural environment.

Certain features of the Polish artistic expression in the European modern art (expressed, starting from the production of Markuś, Makowski, Ewgenie, Zack) are found in the works of art in this collection as well: those of Cybis, one of the major representatives of the prewar coloristic tendency in Poland; the

works of Brzozowski, full of imposing expressiveness of the coloring mixed with surrealist tendencies, placed in a allusive painting; Staževski, one of the veterans of the constructivism and geometric abstraction, is represented with relief painting, having stressed simplicity of the elements; the works of Tchorzewski, who by means realism entered the nonfigurative painting where the torn away, jagged forms are light up by an unusual illumination; Liberski, with a picture of the series of his poster-like, simplified and schematized notions of modern urban environments, etc. The presence of a number of Czechoslovak and Polish graphic artists in the graphics part of the compilation is wide, diverse and of high-quality.

The presence of English artists is realized through the pictures of Denis Bowen (abstract painting with original techniques, interested in foggy, "cosmic" notions); then there is Colin Saxton (widely gestical, abstract painting provided through dark and impressive gamut of colors); of Jennifer Dickson; of Kenneth Rowat (relief picture, reduced to relations of black - white materials profiled with geometric intention); and the drawing of David Hockney (incisive, impressive exactness and expressiveness of the stroke in shaping of the human figure).

The USA art, modestly represented in numbers, is present with several important names. Thus, Calder, in addition to his sculpture, is present with a gouache that is shaped in virtuosic, coloristically "singing" manner; D'Arcangelo, one of the representatives of the American pop-art and the art of "acute edges", with a picture that reveals his spiritual and style culture, purification, simplicity and fullness of his art language, impressed by the urbanized and technocized landscape; Sherman, who with sick and morbid sensitivity for "decadent" drawing and color, treats contemporary American motifs; Christo, one of the most prominent "new realists" is presented with one of his characteristic "packing": provocative, cynical persiflage against the fetishism and commercialism of our existence, etc.

Spain is present with several impressive persons. Here we should first mention Millares and Canogar, two of the well-known "El Paso" group consisting of four artists (Saura, Feito, Millares and Canogar). The work of Millares, dating from his phase of "new realism", is melted into the ferocious social climate and the restlessness of his country, accented with morbid, aggressive, tridimensional collages - structures; Canogar provides through synthetic "figurativeness" coloristically and psychologically dramatic version, full of archaic sounds; there is the delicate abstractly associative gouache of Hernandez Pijuan and the work of Mil Lubrot: composite technique, which, using everyday symbols (printing letters), creates a special "visual poetry".

Denmark is included through two important persons: M. Andersen, whose plastic world is faraway, rigorous and expressive "processing" of nature in order to reduce the picture to explosive collisions of the light-dark; and R. Mortensen, interested in final reduction of the art media in their transformation in indications, shadows of things, using geometrized elements and clean, crude relations of colored level surfaces, in the spirit of the systematic painting or the new abstraction. The same sources also inspire the painting of Gaston Bertrand, a Belgian artist. Japan (Y. Noma), Greece (M. Piladakis), Hungary (M. Somos), Switzerland (D. Wirz, O. Dalvit) and Luxembourg (R. Bertemes) are represented as well.

The part of the compilation intended for sculpture and objects involves several countries.

Out of these countries, Italy has the biggest number of artists here - ten, mostly belonging to the elder generation; M. Basaldella (passionate researcher of the products of the primitive and distant civilizations, having affinity for archaic expressiveness), Somaini (free, broken down, biomorphic and floral, nonfiguratively associative forms), Colla, Calò, all present with non-voluminous sculptural expression, characteristic of the period several years ago; Mascherini (with a miniature, condensed in forms, female figure) and, among the younger ones, Carrino, whose work belongs to the objects and the primary structures.

The French sculpture is represented with six artists: E. Hajdu (abstract, soft stylization of forms, without reduction of the final geometric element), F. Stahly (expressive roundness of forms, associative through their own plastic expression), M. Pan (refined, courageous condensation of masses, transformed into round, clean volumes), J. Spiteris, Danil (kinetic object). Poland, Czechoslovakia and Great Britain are presented with several sculptures. Japan (S. Teshigahara) and Israel (K. Menashe); if this is mainly "traditional" figurative and nonfigurative sculpture, then Venezuela with A. Ugueto, C. Perez (kinetic objects), E. Parra; the Netherlands with Frank Gribling, West Germany with Claus Schultze (sculpture object, filled with implications of contemporary iconosphere) Spain with Rabascall (object sculpture, reduced to monumental, provocative, engaged message); Czechoslovakia with Jankovič (surreal, grotesque, provocative and sarcastic sculpture art), are close to some of the neodadaistic and pop-art tendencies. All these names introduced the MoCA compilation in certain relevant tendencies of contemporary sculpture production.

The USA is represented with a characteristic mobile of A. Calder: tender, delicately formatted leaf-like and flower-like shapes, silently "shaken" through the space. We should also mention H. Feuerlicht, M. Lipovsky, etc. Switzerland is adequately represented with a work of Zoltan Kemeny: sword-like metal bars are crossed with dynamically arranged "bundles", in form of metal relief.

The contemporary art of former Yugoslavia in this compilation is represented with approximately the same number as that of foreign artists. The compilation in this respect also complies with the situation that the Museum is in possession of works of art that belong to a very short span of time. Hence, numerous works of art in this first variance of the permanent compilation could not be presented in order not to disturb the homogeneity of its general, artistic and style structure. The only exemption was made with regard to several works of Macedonian painters belonging to the elder generation (Pandilov, Ličenoski, Martinoski), works of art produced in earlier periods, mainly in the 30's and 40's of the last century: just as a small indication with regard to the development of art production in the country where the Museum operates.

With regard to their art physiognomy, the presented works of art belong to very diverse art tendencies: informel, painting with matter, action painting, abstract landscape art, sign painting, geometrical abstraction, new abstraction, etc.; to different types of figurative art: traditional expressionism, surrealism, new figurative art, pop-art, etc. As in the case of the foreign contributions, tendencies belonging to op-art, kinetic art, etc., from the Yugoslav modern art production

are not completely represented or are generally absent.

Within that style framework, the exhibited works of art are compatible with the general contemporary aesthetic conceptions. However, they also include specific modalities of their use, as special contribution of the Yugoslav art expression in the international evaluation diapason.

Thus, one can feel special communication of the artists with the signs of their own environment in their works belonging to the informal, then in the painting with matter, sign painting, associative painting etc. It is expressed through structuring of plastic signs and symbols, by application of pictorial solutions that resemble certain fine use of our plastic tradition; or through emotional and rational assimilation of the stimuli coming out from the creative, organic growing fond of the spiritual values of a national environment: this can be seen in the paintings of Petlevski, Vozarević, Kondovski, Bernik, Anastasov, etc. In other cases, they represent complex introvert emotional corresponding with the world of reality, which are reduced to interest for certain special situations or types of material manifestation. Then the artists start using special manipulation of the pictorial matter in order to produce roundabout, transposed or in other cases, almost physical, visually associative, contradictions of the starting impression: for example, in the creations of P. Mazev, B. Protić, M. Popović, R. Kalčevski, A. Risteski, O. Gliha, etc. - an art strategy that can be sometimes defined under the term of abstract landscape art. From time to time, the impulsive, direct action, the dynamic, expressive release of the "message" appears in form of the so-called action painting and lyrical abstraction: for example, in the works of the veteran painter P. Lubarda, then in those of B. Mihajlović, E. Murtić, with somewhat smaller dramatics in those of Prica, etc.

The transformations of the spiritual dimensions of the artist coming from our country in touch with time when science and technology are dominant, is particularly expressed in pictures where rational, often decoratively disciplined artistic organization was applied. It is basically laid on the well-known reduction of the art form of certain constructivist-geometrical components and the research of special visual effects in different degrees. This is seen in the works of M. B. Protić, S. Čelić, R. Damjanović, D. Perčinkov, etc.

The traumatic atmosphere, the emotional, ethical and social quakes of our epoch (often with certain affective and mind "localization" of the inside contents), are "transformed" in the pictures of some Yugoslav painters, into painting that basically, with regard to the style, belongs to the neoimpressionism, neosurrealism, fiction. This is accomplished in pictorial compositions that are the result of both the figurative and the nonfigurative art of the 20th century. Its traits are expressive, deformed, poetic, dramatic, philosophically-metaphysically inclined or grotesque-nightmare transformations of the "figurativeness" of the motif, of the manifestation of a real world; or of the rays stemming from the most obscure parts of the human psyche: characteristic in the works of Lj. Ivančić, V. Veličković, M. Stančić, S. Kunoski, M. Sribnović, M. Pregelj, G. Čemerski, etc. Sometimes, these fundamental traits of their inner amplitude are traced through the straightforwardness, the seeming brutality and cynicism in use of various plastic media: hence, they represent a more condensed, more provocative inclusive context, and in the manner that is usually denoted as new figurativeness, op-art, etc.: in works of K. Hegedušić, M. Pregelj, R. Reljić, Otašević, etc.



Some of our art veterans are represented with works containing their own specific artistic physiognomy: fine colorist orchestration on motifs from the everyday ambiance (D. Pandilov, M. Čelebonović); straightforwardness, initialness of the colorist and drawing expressiveness (N. Martinoski, L. Ličenoski); greater respect for certain external attributes of the real world (M. Čelebonović, L. Ličenoski and M. Milunović), or its more liberal expressive and fantastic transformation (N. Martinoski and P. Milosavljević), etc.

Primitive art is represented with one work of its most important representatives: I. Generalić, I. Rabuzin, V. Naumovski, etc.

In the part consisting of sculptures and objects, there are 37 works of artists from former Yugoslavia. Artists from Croatia and Macedonia are most numerous in this group. Although not very big, this collection has works of the most eminent artists and reflects the most characteristic tendencies in this type of art production in our country. In this context one can also notice the individual contributions in the general global tendencies. Here one can meet the works of art of: K. A. Radovani (stabilized plastic discourse of figuration free from the pressure of general characteristics and interested in articulation of the plastic volume); B. Ružić (who inclines towards expressive effect of rudimentary form conceived in monumental and architectural manner); D. Džamonja (through a system of welding of numerous uniform metal components, he constructs irregular, massive forms or through the interweaving of chains, he produces two-dimensional metal "tapestry"); Bakić (expressing ultimate reduction, dematerialization of form); Richter (with Cartesian refinement in making compositions out of basic identical elements); Jevrić (with dynamic, broken-down combination of "lumps" and branches); Logo (inclined to include the plastic in the rational, technocized aesthetics); H. Boškov (listening to the drama of existence, he wants the dynamics of cosmic movement and the restlessness of the human psyche to be told through different metal rhythmical situations); then one can see the pure, primary structures of Grabul that are constricted in form; purified, designed in refined manner and composed objects of Sutej and Šijak; then follow the impressive works of Tihec, Manevski, Jančić, Kantoci, etc.

At the end, I would like to underline that this first compilation of the Museum should be treated only as a phase in a lasting process; in the attempt to permanently improve its composition, as basis of our active monitoring of the dynamic and restless moving forward of the plastic arts in our country and the world.

Boris Petkovski

#### Другите за Скопје и за активноста и колекцијата на МСУ Others on Skopje and the activity and collection of MoCA

**Alberto Moravia, 1963:** "Skopje must not remain merely a newspaper report of its first sufferings, but must be the responsibility of all of us, of all men who today or tomorrow, through some similar new catastrophe, may become Skopjians".

(Алберто Моравија, 1963.: „Скопје не смее да остане само еден новинарски извештај посветен на неговите први страдања, туку мора да биде одговорност на сите нас, на сите луѓе кои денес или утре, преку некоја слична нова катастрофа, можат да станат скопјани“.)

**Jean-Paul Sartre, 1963:** "Skopje is not a film, not a thriller where we guess the chief event. It is a concentration of man's struggle for freedom, with a result which inspires further struggles and no acceptance of defeat".

(Жан-Пол Сартр, 1963.: „Скопје не е филм, не е трилер каде ние погодуваме што е главниот настан. Тоа е концентрација на борбата на човекот за слобода, со резултат кој инспирира натамошни борби и неприфаќање на поразот“.)

"Le Congrès de New York avait tenu à manifester solennellement la solidarité des artistes du monde entier envers leurs collègues de la ville de Skopje (Yugoslavie), presque entièrement détruite lors du séisme de 1963. L'appel lancé à cette occasion invitait les peintres, sculpteurs et graveurs de différents à offrir certaines de leurs œuvres aux artistes de Skopje en témoignage d'amitié. Cet appel a été entendu; les artistes de nombreux pays y ont déjà très généreusement répondu et il est à présumer que d'autres y répondront dans un proche avenir. L'ampleur du mouvement est telle que la décision a été prise de construire un musée qui abritera les œuvres recueillies en dons. Un centre d'art, témoignage de la solidarité des artistes du monde entier, surgira ainsi sur les ruines de la ville détruite".

Bulltin d'information – Association  
Internationale des arts plastiques, No 54, 1965

(„Конгресот во Њујорк многу сакаше да ја манифестира на свечен начин солидарноста на уметниците од целиот свет спрема нивните колеги од градот Скопје (Југославија), речиси целосно уништен за време на земјотресот од 1963 г. Апелот започнат во оваа прилика ги покани многуте сликари, скулптори и графичари да понудат некои од нивните дела на уметниците од Скопје како знак на пријателство. Овој апел беше слушнат; уметниците од многу земји веќе одговорија на ова многу великодушно и тоа ги натера наскоро и другите да одговорат на истово. Ширината на движењето е таква што беше донесена одлука да се изгради музеј кој ќе ги прибере примените дела како подароци. Еден центар на уметност, како знак на солидарност на уметниците од целиот свет, ќе изникне така врз рушевините на уништениот град“.)

Информативен билтен  
на Меѓународната асоцијација  
на пластичните уметности, бр. 54, 1965.

**Guy Veleen** " ... Sur le thème 'le Musée d'Art contemporain', il fut organisé une réunion. A cette réunion ont pris part les représentants du gouvernement, chargés des questions culturelles, ensuite des artistes macédoniens connus, le directeur du Musée et son collaborateur Monsieur Gjurchinov, ainsi que le directeur de la galerie d'Art contemporain de Zagreb, Monsieur Bek. Nous avons eut la conviction qu'a part les difficultés actuelles, toutes les mesures relatives à une conservation complète de toutes les oeuvres déjà collectées seront entreprises. De même, nous sommes arrivés à une conclusion concernant le sens du Musée, de sa fonction, de son efficacité possible comme un instrument de la culture et de l'expansion de cette culture. Avec tous ce qui a été dit, il semble que le Musée sera au centre de la ville de Skopje, comme un brasier d'informations et surtout des connaissances.... "

"Ces ouvrages, plus ou moins significatifs, mais le plus souvent d'une bonne qualité, ont été collectés grâce à la vive activité du directeur Monsieur Boris Petkovski. Il a éprouvé partout de l'accueil chaleureux; les personnes qui l'ont aidé dans cette tâche difficile ont été nombreuses et de ce point de vue, sa tâche difficile et délicate fut allégée. Cette collection comprend les oeuvres des artistes les plus significatifs de l'art international"

(Ги Велен: "...На тема "Музеј на современата уметност" беше организиран еден собир. Во него зедоа учество претставници на владата задолжени за културни прашања, потоа, познати македонски уметници, директорот на Музејот И неговиот соработник господинот Ѓурчинов, како и директорот на Галеријата за современа уметност во Загреб, господинот Бек.

Добивме уверување дека покрај сегашните тешкотии, ќе бидат преземени сите мерки за спроведување на една потполна конзервација на веќе собраните дела. Исто така дојдовме и до заклучок за смислата на Музејот, за неговата функција, за неговата можна ефикасност како инструмент за култура и ширењето на таа култура. Со сè она што беше речено, се чини дека Музејот ќе биде во центарот на Скопје, како едно жариште на информации, особено на знаења...".

"...Овие дела, повеќе или помалку значајни но најчесто со добар квалитет, беа собрани благодарјќи на живата активност на директорот господинот Борис Петковски. Насакаде тој наиде на топол прием; бројни беа личностите кои помагаа во оваа тешка задача, со што му беше олеснета неговата деликатна акција. Оваа колекција опфаќа творби на најзначајни уметници во интернационалната уметност).  
"Les lettres françaises", 19.08.1965

**Kenneth Coutts Smith:**"... The standard of work in the collection is remarkably high. It is notable that well-known artists have not merely presented a scrappy gouache or some small painting that has been collecting dust for a long time in the corner of the studio. The Picasso, for example, is magnificent,

it is one that any major museum would give a great deal to possess; and the Vasarely is large, serene and monumental. Artists such as Calder, Bazaine, Gromaire, Soulages, Singier, Pignon, Music, Marfaing, Le Moal, Lurçat, Hajdu, Hartung, Desnoyer, Domoto, Doucet, Kemeny, Stazewski, Hamagushi, Calderara, Mastroianni, Greco, Guerrini, Basaldella, Vedova, Perilli, Gentilini, Guttuso and Santomaso, all contribute works of real importance...".

(Кенет Куц Смит: "... Нивото на делата во збирката е значително високо. Треба да се одбележи дека многу познати уметници не подариле некој недовршен гваш или некое сликиче што собирало прашина долго време во кошето на ателјето. Пикасо, на пример, е величествен. Тоа е Пикасо за кој секој голем музеј би дал многу да го поседува; а Вазарели е голем, ведар и монументален. Уметници како што се Калдер, Базен, Громер, Сулаж, Сенжие, Пињон, Мушич, Марфен, Ле Моал, Лирса, Ајди, Хартунг, Деноаје, Домото, Дусе, Кемени, Стажевски, Хамагучи, Калдерара, Мастојани, Греко, Гверини, Базалдела, Ведова, Перили, Гентилини, Гутузо и Сантомазо, сите тие подарија дела од вистинска вредност...")

Arts Review, London, No 21, 30.10.1965

**Grace Glueck:** "...Out of the festival has come, of all things, a new Museum of Contemporary Art. Its purpose: not only to help recreate the city's cultural life, but in the words of its director, Boris Petkovski, "to serve as a durable testimony of a humanism which would know no boundaries..."

(Греис Глук: "...Како најзначајна појава од сите, во рамките на свеченоста, е Музејот на современата уметност. Неговата цел: не само да помага во повторното оживување на културниот живот во градот, туку според зборовите на директорот Борис Петковски, "да служи како трајно сведоштво на хуманизмот кој не би знаел за никакви граници...").

"New York Times", New York, 07.11.1965

(за изложбата "Подарени дела 1963/1965"-Скопје)

**Jean Cassou:** " Un ville ressuscitée de ses cendres se sent avant tout impatiente de se retrouver dans ses bâtiments culturels: c'est en eux qu'est son âme, et cette âme est la manifestation et l'expression de sa vie, la preuve de sa vie, Skopje, après le coup terrible qui la frappée, s'affirme vivante elle a refait son Musée. L'Ecole de Paris, depuis le glorieux aîné Picasso, jusqu'aux plus jeunes artistes des dernières avant-gardes, sera largement représentés au Musée d'Art Contemporain de Skopje. Et les artistes français ont tenu expressement à participer à ce recommencement qui est une construction, bref, à ce nouveau départ, à cette oeuvre d'aurore et d'espérance...".

"A city, born out of its ashes, is above all very impatient to enter again its cultural buildings: its soul is located in them. This soul is manifestation and expression of its life. Skopje, after the great earthquake that struck it, confirms it is alive: it established its Museum. The Paris School, from the famous vet-

eran artist Picasso to the youngest artists of the latest avant-guard, shall be widely presented in the Museum of Contemporary Art..."

(Жан Касу: "Еден град воскреснат од своите пепелишта се чувствува пред сè нестрплив повторно да се најде во своите културни згради: во нив е неговата душа и оваа душа е манифестација и израз на неговиот живот, доказ на неговиот живот. Скопје, после страотниот удар што го снајде, потврдува дека е живо: го обнови својот музеј. Париската школа, од славниот ветеран Пикасо, до најмладите уметници на последната авангарда, ќе биде широко претставена во Музејот на современата уметност во Скопје. Француските уметници сакаа да учествуваат токму во ова повторно започнување, што е еден почеток во оваа реконструкција, што е едно градење, значи во ова ново тргнување, во ова дело на мугрите и на надежта...").

Од предговорот на каталогот "Подарени дела од Франција", април 1966, Скопје

Денис Бовен: "...Колекцијата на Музејот на современата уметност во Скопје содржи дела со врвни квалитети. Јас сум убеден во тоа дека за неколку години колекцијата на Музејот на современата уметност ќе биде ценета и позната во целиот свет...".

"Вечер", Скопје, 23.07.1967  
(за изложбата "65 одбрани дела од колекцијата на МСУ", 1967. во Скопје)

(Denis Bowen: "... The collection of the Museum of Contemporary Art in Skopje has works of art of the highest quality. It is my conviction that in several years the collection of the Museum of Contemporary Art will be appreciated and known all over the world...")

"Večer", Skopje, 23 July, 1967,  
(For the exhibition "65 Selected Works from the Collection of the Museum of Contemporary Art", 1967, in Skopje)

Стојан Ќелиќ: "...Би сакал да нагласам дека Скопје е единствениот југословенски град што успеа да создаде колекција на творби од најпознатите југословенски и светско уметници. На ова на Музејот на современата уметност треба да му завидуваат сите...".

"Вечер", Скопје, 23.07.1967  
(за изложбата "65 одбрани дела од колекцијата на МСУ", 1967. во Скопје)

(Stojan Ćelić: "...I would like to underline that Skopje is the only Yugoslav city that managed to create a collection of works from the most famous Yugoslav and world artists. Everyone should envy the Museum on this...")

"Večer", Skopje, 23 July, 1967, (For the exhibition "65 Selected Works from the Collection of the Museum of Contemporary Art", 1967, in Skopje)

Vladimir Maleković: "Za koji dan na obroncima Kalea nedaleko od skopskog Sajmišta radnici će ugraditi prve tone betona u temelje nove zgrade Muzeja suvremene umjetnosti. Biće to povijesni trenutak u razvoju makedonske kulture. Ali i ne samo makedonske: tog će se dana na simboličan način cementirati temelji spomenika evropskoj suradnji, razumjevanju i nadi. Jer skopski će Muzej zapravo simbolizirati povezanost i odgovornost evropskih intelektualaca u najkritičnijim trenucima ljudske sudbine".

"...Postojanje jedne takve bogate kolekcije moderne umjetnosti a i potreba za izložbenim prostorom u gradu nalagala je da se što prije realizira ideja novog Muzeja. Nova će ustanova raditi prema najnovijim muzeološkim principima, što je garantovano već samim arhitektonskim projektom, a imat će i širok teoretsko-praktični dijapazon aktivnosti priređujući raznorodne kulture i umjetničke manifestacije pomoću kojih će širiti likovnu kulturu i poznavanje domaćeg i stranog umjetničkog stvaralaštva...".

(Vladimir Maleković: "In several days from now, on the top of the Kale hill, close to the Skopje Fair, construction workers will put the first tons of concrete in the foundations of the new building of the Museum of Contemporary Art. This will be a historic moment in the development of Macedonian culture. In addition, not only of the Macedonian: the foundations of the monument of European cooperation, understanding and hope will be cemented that day in symbolic manner. For, the Skopje museum will symbolize indeed the connection and the responsibility of the European intellectuals in the most critical moments of human destiny".

"...The existence of one such rich collection of modern art and the need of exhibition space in the city made it necessary to realize as soon as possible the idea on the new museum. The new institution will operate according to the newest museum principles, which has been guaranteed already by the very architectural design. It will also have a wide theoretical and practical range of activities by organizing various cultural and art events by which it will promote the art culture and the knowledge on domestic and foreign art production...")

"Vjesnik", Zagreb, 5 November, 1967

Kenneth Coutts Smith: "One interesting way in which this "solidarity" has operated in the art world can be seen in Skopje, Yugoslavia. After the disastrous earthquake of 1963 people throughout the world responded with medical and material aid. The international art world also reacted, denoting "cultural aid", and painters and sculptors from many different countries gave works of art to rebuilt the museum. The result of this is that Skopje now possesses one of the

best collection of modern art in South Europe. The remarkable thing is that a certain "spirit of solidarity" has been kept alive largely due to the efforts of the Director of the Museum of Contemporary Art, Boris Petkovski, whereby this museum has acted as a cultural nexus transcending political and cultural barriers and permitting art to operate genuinely outside of the national and promotional complex...".

"The Dream of Icarus"  
Hutchinson and Co Ltd, London, 1970

(Кенет Куц Смит: „Еден интересен начин на кој оваа 'солидарност' работеше во светот на уметноста може да биде виден во Скопје, Југославија. По катастрофалниот земјотрес од 1963 г, луѓето низ целиот свет одговорија со медицинска и материјална помош. Меѓународниот свет на уметноста, исто така, регистрираше, назначувајќи ја 'културната помош', и уметници и скулптори од многу различни земји донираа уметнички дела за изградба на музејот. Резултат на ова е дека Скопје сега има една од најдобрите колекции на модерна уметност во јужна Европа. Она кое фасцинира е што еден извесен 'дух на солидарност' беше зачуван најмногу поради напорите на директорот на Музејот на современа уметност, Борис Петковски, со што овој музеј делуваше како културна врска поминувајќи ги политичките и културни бариери и овозможувајќи уметноста да делува вистински вон националниот и промотивниот комплекс".

"Sonot na Ikar",

Hutchinson and Co Ltd, London, 1970 g.

Блаже Конески: "...Длабоко е чувството на нашата благодарност спрема сите оние што уште повеќе со дух и срце, отколку со материјалниот придонес, ја создавале оваа зграда и овој дом на уметноста. Длабоко е и нашето чувство на одговорност спрема самата идеја на братството и солидарноста меѓу луѓето во нашата земја и во целиот свет. Една ваква зграда се прави за широка комуникација со светот. Таа не е забутана во балканско сокаче, ами е исправена на овој брег одкаде што со еден поглед се опфаќа и старото и новото Скопје и широките предели наоколу. Во вакви светли зданија нема место за лилјациите на еснафштината и не треба да има катчиња каде што ќе можат да се бесат. Вакво здраво тело бара здрав дух. Од вакво дух тоа е и зачнато – од чувството за соработка и солидарност во културната акција за утврдување на човечките вредности. Како бел лебед нека се открилува оваа зграда на мирниот брег на градот Скопје".

"Белото здание на Кале"  
"Вечер", Скопје, 25.11.1970

(**Blaže Koneski:** "...We cherish very deep feeling of our gratitude towards all those who, even more through their heart and spirit than through their material contribution, have created this building and this center of art. We have very deep feeling of responsibility towards the very idea of fraternity and solidarity between people in our country and those living abroad. One such building is made for the purpose of wide communication with the world. It is not put aside in some small Balkan street; it is, however, erected on this hill from where the panorama encompasses both the old and the new Skopje and the wide areas round it. In such bright structures, there is no place for the bats of the guild and there should be no dark corners where they would hang from. Such healthy body needs healthy spirit. It has been conceived by such spirit - by the sense of cooperation and solidarity in the cultural campaign for establishing of the human values. Let this building, as a white swan, use its wings to span over the peaceful bank on this side of the city of Skopje.")

"The White Structure on the Hill of Kale"  
"Večer" Skopje, 25 November, 1970

**Jean Raul Moulin:** "...Le Musée me plaît. Les bâtiments qui sont centrés me plaisent, je pense à ceux dont les pièces sont posées autour d'un point. Le Musée d'Art contemporain dans son milieu a une fontaine-piscine. L'exposition des ouvrages artistiques, c'est une chose dont on va se rappeler..."

A l'exception de cela, la ville de Skopje peut-être digne aussi d'avoir une collection vraiment internationale et representative avec les majeures tendances artistiques qui ont fait l'apparition à la suite de la seconde guerre mondiale, un avantage obtenu avant Zagreb, ou l'architecte Vjenceslav Richter étudiait les projets du futur Musée d'Art contemporain, le troisième de ce genre en toute la Yougoslavie. A part les conditions culturelles à niveau local, développées surtout avant le tremblement de terre, les événements tragiques de 1963 ont contribué qu'ils se trouvent dans les racines de la collection de Skopje, grâce au mouvement exceptionnel de solidarité qui était soulevé dans le monde entier. Après la catastrophe, presque mille artistes d'une quarantaine de pays ont envoyé à la ville martyre plus de deux mille tableaux, sculptures, oeuvres, dessins et graphiques. Avant l'ouverture du Musée ces données ont été noté et bien exposés -- et ils arrivent même aujourd'hui. En même temps, grâce à la compréhension des responsables hommes politiques et des ouvriers culturels de Macédoine et de Yougoslavie, il fut permis la création d'un nouveau centre international de l'Art.

L'oeuvre et un témoignage de solidarité des artistes de tout le monde, de plusieurs organisations comme le AIAP et du ICOM, ou du Salon de Mai, divers comités d'assistance ou de particuliers, le Musée d'Art contemporain de Skopje ne pouvait pas être ce qui est aujourd'hui sans le travail et l'enthousiasme de son directeur Boris Petkovski, qui coordonne et synchronise les différentes initiatives, il a créé et forme des collaborateurs, et finalement il a créé un programme de travail selon la qualité et l'ampleur de ce fonds. En ce

qui concerne Petkovski, à part la sauvegarde du fonds permanent composé de donations, il a crée de ce Musée un endroit de rencontres et d'échanges des recherches esthétiques en Yougoslavie et à l'étranger en organisant des expositions individuelles et collectives, des auditions musicales et poétiques, des projections de films, des conversations... Parmi ces nombreuses manifestations le Musée effectue une coopération active, sur des relations actuelles, avec des artistes-donneurs.

C'est dans cette perspective que Boris Petkovski voit l'intervention du Musée dans la vie de la ville de Skopje ..."

"L'ouverture solennelle du Musée d'Art contemporain, un témoignage de la solidarité internationale "

"Les lettres françaises", Paris, 02.12.1970

(Жан Раул Мулен: "Ми се допаѓа Музејот. Ми се допаѓаат зградите кои се центрирани, мислам на оние чии простории се поставени околу една точка. Музејот на современата уметност во своето средиште има фонтана-базен. Постановката на ликовните дела е исто изложба што се памети...")

Сем тоа Скопје може исто така да се гордее што има една колекција навистина меѓународна и репрезентативна со главните тенденции во уметноста појавени после II светска војна, предимство кое го доби пред Загреб, каде архитектот Вјенцеслав Рихтер ги проучува плановите за идниот Музеј на современата уметност, трет од овој вид во цела Југославија. Покрај локалните културни услови развиени особено пред земјотресот, трагичните настани во 1963. Допринесоа тие да се најдат во корените на колекцијата во Скопје, заради извонредното движење на солидарноста, кое беше покренато во светот. После катастрофата скоро илјади уметници од околу 40 земји му испратија на градот маченик повеќе од две илјади слики, скулптури, објекти, цртежи и графики. Тие податоци пред самото отворање на Музејот беа забележани и уредно изложени – тие му пристигнуваат и денеска. Воедно, и благодарейќи на разбирањето на одговорните политичари и културни работници на Македонија и Југославија беше овозможено создавањето на нов меѓународен центар на уметноста.

Дело и сведоштво на солидарност на уметници од целиот свет, повеќе организации како што се AIAP и ICOM или Мајскиот салон, разни одбори за помош или поединци, Музејот на современата уметност во Скопје не можеше да биде тоа што е денеска без работата и ентузијазмот на неговиот директор Борис Петковски, кој ги координира и хармонизира најразличните иницијативи, создаде и оформи соработници, изработи на крајот една програма за работа према квалитетот и широчината на овој фонд. Што се однесува за Петковски, сем чувањето на постојаниот фонд составен од донации, направи од овој Музеј место за средби и размена на естетски истражувања во Југославија и странство со организирање на самостојни и групни изложби, аудиции на музиката и поезијата, проекции на филмови, разговори... Меѓу тие бројни манифестации Музејот остварува и една активна соработка на актуелни

релации со уметниците-дарители. Во таа перспектива Борис Петковски ја гледа интервенцијата на Музејот во животот на градот Скопје...").

"Свечено отворање – Музејот на современата уметност, сведоштво на меѓународната солидарност"

Жаклина Селц: "Секако имате прекрасен Музеј каде што може да се постави изложба. Ние Салонот го донесовме и порано во Скопје. Тој има интернационално значење: на него учествуваат уметници од повеќе евроазиски земји и тој е и треба многу повеќе да биде присутен во сите ликовни центри. И ние одиме на тоа".

"Можност за големи изложби"

"Нова Македонија", Скопје

(**Jacqueline Seltz:** "Certainly you do have an excellent museum where an exhibition could be located. We have brought to Skopje the Salon even before. It has international significance: artists from several countries of Europe and Asia take part in it. In addition, it is and should be even more present in all art centers. We also are working on this".)

"Opportunity for Great Exhibitions",

"Nova Makedonija", Skopje

Золтан Кемени: "...Јас бев многу возбуден од веста за разурнувањето на градот Скопје од страшниот земјотрес. Се приклучувам кон движењето за солидарност на уметниците и ќе го имам задоволството да подарам едно од моите дела на Музејот на современата уметност во Скопје...".

(**Zoltan Kemeny:** "...I was very struck by the news on the destruction of the city of Skopje due to the terrible earthquake. I am becoming also part of the solidarity movement of artists and thus I will have the pleasure to donate one of my works to the Museum of Contemporary Art in Skopje...")

Виктор Вазарели: "...Брзам да ве известам за мојата согласност да подарам едно од моите дела на Музејот во Скопје ...".

(**Victor Vasarely:** "...I make haste to inform you on my preparedness to donate of one my works to the Museum in Skopje...")

Енрико Бај: "...Решив да му ја подарам на вашиот Музеј сликата која се наоѓа на изложбата на Мајскиот салон во Скопје, од чија што изложба тукушто го добив каталогот ..."

(**Enrico Bay**: "...I decided to donate to your Museum the picture that is part of the May Salon exhibition in Skopje. I have just received the exhibition catalogue of this event...")

## ЛИТЕРАТУРА

(избор)

Во овој избор прво се приведени некои енциклопедии, лексикони и општи прегледи на уметноста на 20. век (странската и македонската), во кои се вклучени уметници застапени во колекцијата и во дејноста на МСУ – Скопје; потоа неколку студии во кои изделено или во поширок контекст се третираат теориски и музеолошки прашања. Од текстовите што се однесуваат најдиректно на работата на Музејот, голем дел е наведен во текстот на оваа книга; оттука во изборот на литература се повторени само некои од нив, а се приведени и некои други што поцелосно го третираше неговото дејствување главно до 1977 година.

Енциклопедии; лексикони:

- (1960) *Enciklopedija likovnih umjetnosti, I-IV*, Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.
- (1987) *Likovna enciklopedija Jugoslavije, I-2*, Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod "Miroslav Križić".
- (1970) *Nouveau Dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris: F. Hazan.
- (1961) *Rečnik modernog slikarstva*, Beograd: Jugoslavija.
- Šuvaković, Miško (1999) *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne teorije posle 1950*, Beograd-Novı Sad: SANU, Prometej.

Општи прегледи

1. Уметноста во светот

- Argan, Giulio Carlo (1971) *Arte moderna 1770/1970*, Firenze: Sansoni.
- Arnason, H. H. (1975) *Istorija moderne umetnosti*, Beograd: Jugoslavija.
- (1973) *De Bonnard à Soulages (Од Бонар до Сулаж), Осумдесет години на француско сликарство*, Скопје: Музеј на современата уметност. (каталог на истоимена изложба, со текст на Мишел Ор)
- Dorfles, Gillo (1988) *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: Dall'informale al Postmoderno*, Milano: Feltrinelli.
- Dorival, Bernard (1969) *Pariska škola*, Beograd: Jugoslavija.
- Cassou, Jean (1960) *Panorama des Arts Plastiques Contemporains*, Paris: Gallimard.
- Lucie-Smith, Edward (1984) *Movements in art since 1945*, London: Thames and Hudson.
- (1964) *Peintres contemporains (sous la direct. de B. Dorival)*, Paris: Mazonod.
- (1972) *Posle 45. Umetnost našeg vremena*, Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Read, Herbert (1960) *Istorija moderne skulpture*, Beograd: Jugoslavija.
- Read, Herbert (1963) *Istorija modernog slikarstva od Sezana do Pikasa*, Beograd: Jugoslavija.
- Ruhrberg, Kárl; Schneckeburger, Manfred; Fricke, Christine; Honnef, Klaus (1998) *Art of*

*the 20<sup>th</sup> Century* (I: Painting by K. Ruhrberg; Volume II: Sculpture by Schneckenburger), Köln: Taschen.

- (1987) *Svetski majstori moderne umetnosti iz jugoslovenskih kolekcija*, Beograd: Narodni muzej.

Трифунковиќ, Лазар (1982) *Сликарски правци 20. века*, Приштина: Јединство.

## 2. Уметноста во Македонија и СФРЈ

Abadžieva Dimitrova, Sonja (1980) *Slikarstvo šeste decenije u Makedoniji*, во *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenija*, Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Абаџиева, Соња (1994) Предговор, во: *Антологија на македонската ликовна уметност 1894–1994*, Скопје: МСУ.

Величковски, Владимир (1988) *Современа македонска скулптура*, Скопје: Македонска книга.

Валичковски, Владимир (1996) *ДЛУМ–50 години*, Скопје: ДЛУМ. (укажана и улогата на МСУ–Скопје)

Петковска, Антоанела (1997) *Социологија на македонската ликовна уметност (1945–1980)*, Скопје: Македонска цивилизација.

Петковски, Борис (1977) *Откривања*, Скопје: Мисла. (текстови и за изложби на МСУ)

Петковски, Борис (1981) *Современо македонско сликарство*, Скопје: Македонска ревија. (вклучен и МСУ–Скопје)

Petkovski, Boris (1984) *Modern Macedonian Painting*, Skopje: Macedonian Review.

Петковски, Борис (1989) *За македонската уметност*, Скопје: Наша книга. (опфатени и некои изложби на МСУ–Скопје)

Protić, Miodrag B. (1982) *Slikarstvo XX veka*, Zagreb: Spektar.

Протиќ, Миодраг Б. (2000) *Нојева барка, 1–2*, Нови Сад: СКЗ. (и за МСУ–Белград)

Čelebonović, Aleksa (1965) *Savremeno jugoslovensko slikarstvo*, Beograd: Jugoslavija.

Теорија: музеологија

Ardenne, Paul (1997) *Art. L'Age contemporain*, Paris: Edit. du regard.

Белтинг, Ханс (1997) *Крајот на историјата на уметноста*, Скопје: Култура.

Benoits, Luc (1960) *Musées et muséologie*, Paris: PUF.

Crispoliti, Enrico (1997) *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma: Donzelli Edit.

Миљковиќ, Ѓорѓе (1982) *Прилог кон историјата на музејското дело на територијата на Социјалистичка Република Македонија*, Скопје: Историски музеј на Македонија.

Петковски, Борис (1995) *Проучување на визуелната култура во Македонија. Основна теоретско-методолошка проблематика*, во: Макропроект

*Историја на културата на Македонија. Содржинските и методолошките прашања во истражувањето на историјата на културата на Македонија*, Скопје: МАНУ.

Петковски, Борис (1995) *Странските влијанија во македонската уметност во шестата и седмата деценија*, Скопје: МАНУ. (со приказ на улогата на МСУ–Скопје)

Poisson, Georges (1950) *Les musées de France*, Paris: PUF.

Politi, Francesco (1997) *Il sistema dell'arte contemporanea*, Bari: Ed. Laterza.

Protić, Miodrag B. (1979) *Oblik i vreme*, Beograd: Nolit.

Spaeth, Elaise (1969) *American Art museums. An Introduction to Looking*, New York.

Текстови за МСУ–Скопје :

### 1. Изданија на Музејот

Баришиќ, Ладислав (2000) *Вознемирен шаблон, збирка на ликовни критики 1972–1985*, Скопје: Музеј на современата уметност. (приредувач: Марица Бочварова Плавева)

– (1964) *Билтен 1, Иницијативен одбор за основање Музеј на современа уметност Скопје*, Скопје: Музеј на современа уметност.

– (1964) *Билтен 2*, Скопје: Музеј на современа уметност.

– (1977) *Билтен 3–4*, Скопје: Музеј на современа уметност.

Каталози на поединечни изложби на подарени дела (видете во прегледот на изложбите)

Каталози на самостојни, ретроспективни, антологиски и тематски изложби (видете во прегледот на изложбите)

Збирни прегледи на подарени дела, со текстови и за Музејот:

– (1965) *Подарени дела 26. Јули 1963 - 26. Јули 1965*, Скопје: Музеј на современа уметност. (каталог за истоимената изложба со текстови на: Борис Петковски и Томе Момировски)

– (1966) *Подарени дела 26. Јули 1965 – 26. Јули 1966*, Скопје: Музеј на современа уметност. (каталог за истоимената изложба со текст на Борис Петковски)

– (1967) *Подарени дела – јули 1966 – јули 1967. Oeuvres données – juillet 1966 – juillet 1967*, Скопје: Музеј на современа уметност.

– (1968) *Подарени дела – јули 1967 – јули 1968. Oeuvres données – juillet 1967 – juillet 1968*, Скопје: Музеј на современа уметност.

– (1970) *Музеј на современа уметност: карактер, цели и колекција*, во: *Изложени слики и скулптури од колекцијата на МСУ*, Скопје: Музеј на современа уметност (текст на Борис Петковски; искажувања за Музејот на критичари и уметници од земјата и странство)

– (1985/86) *Од Пикасо до Калдер*, Скопје: МСУ. (каталог за истоимената изложба

со текст на Соња Абаџиева Димитрова)

- (2000) *Италијанската колекција во МСУ, Скопје. La collezione italiana presso il Museo d'arte contemporanea di Skopje*. Скопје: Музеј на современа уметност. (каталог за истоимената изложба со текстови на Зоран Петровски, Борис Петковски и Марика Бочварова Плавеvsка)

Петковски, Борис (2000) *Еден дел од Европа – Македонската уметност на 20. век*, Големото стакло, бр. 11, Скопје: Музеј на современа уметност. (подвлечена улогата на МСУ)

Студии : прикази; критики итн.:

- (20.12.1970) *Аноним, Другите за нас: Сведоштво за меѓународната солидарност* (од статијата на Раул-Жан Мулен во Les Lettres Françaises), Скопје: Нова Македонија.
- (1965) *Association des Arts Plastiques, Un Musée d'art contemporain à Skopje*, Paris: Bulletin de l'AIAP, No 54.
- Б., П. (11.2.1971) *Јавна дискусија за планот на Музејот на современата уметност. Поделени мислења за ориентацијата на Музејот*, Скопје: Вечер.
- Бошковски, Јозо (25.12.1963) *Обемни подготовки во Скопје за изградба на Музеј на современата уметност*, Скопје: Вечер.
- Гилевски, Паскал (20.3.1971) *Конфликтот меѓу ДЛУМ и МСУ*, Скопје: Журнал.
- Glueck, Grace (7.11.1965) *Museum of Contemporary Art-Skopje*. New York: New York Times.
- Грбевски, Михајло (октомври 2000) *Кемал Сејфула – Орак*, Скопје: Форум.
- Дамјановска, Љубица (мај 1988) *Ризница на светската солидарност*, Скопје: Гласник, Републичка комисија за културни врски со странство.
- Doucet, André; Doucet, Jacques (1998) *Parcours 1960-1976*, Paris: Galilée.
- Кондовска, Х. (18.02.1964) *Корбизије пројектант Музеја?*, Београд: Политика Експрес.
- Конески, Блаже (25.11.1970) *Белото здание на Кале*, Скопје: Вечер.
- Кузманоски, Ристо (3.09.1964) *Конференција за печат на Музејот на современата уметност од Скопје во Белград „Музеј на југословенската и меѓународната солидарност“*, Скопје: Нова Македонија.
- Couts-Smith, Kenneth (1970) *The Dream of Icarus: Art and Society in Twentieth Century*. London: Hutchison of London.
- Lazeska, Nevenka (1984) *Muzej savremene umjetnosti u Skopju 1964-1984*, (magistarski rad). Zagreb: Refer. centar Sveučilišta u Zagrebu. Sveučilište u Zagrebu. (во ракопис)
- Maleković, Vladimir (5.11.1969) *Moderna kultura - životna snaga makedonske umjetnosti*. Zagreb: Vjesnik.
- Марковиќ, Дарко (3.08.1969) *Скопје домаќин на карикатуристите од целиот*

свет, Скопје: Нова Македонија.

- Moulin, Raoul-Jean, (Decembre 1970) *Inauguration à Skopje. Le Musée d'Art Contemporain à Skopje un temoigne de la solidarité internationale*, Paris: Les Lettres françaises.
- Moulin, Raul-Jean (15.12.1970) *Suradnja. Kenzo Tange, umjetnici i Skoplje*, Zagreb: Vjesnik.
- М., С. (28.03.1972) *Конференција за печат во РСВР. Крадецот на Пикасовата слика – студент на Филозофскиот факултет*, Скопје: Нова Македонија.
- Panek, Jaroslav (25.6.1969) *Skopje - mesto modernih umeni*, Praga: Svet prace.
- Петковски, Борис (1964) *Музеј на современата уметност*, Скопје: Културен живот, бр. 1.
- Петковски, Борис (25.07.1965) *Колекција подарени дела*, Скопје: Нова Македонија.
- Петковски, Борис (15.08.1965) *Средба со Александар Калдер и неговото творештво*, Скопје: Нова Македонија.
- Петковски, Борис (21.11.1966) *Музејот на современата уметност во Скопје. Функции и концепции*, Скопје: Нова Македонија.
- Петковски, Борис (14.11.1970) *Значајан догађај у Скопљу. Отворена врата, Београд: Политика*. (за отворањето на МСУ–Скопје; приказ на неговото дејствување)
- Petkovski, Boris (1978) *Le Musée d'Art Contemporain de Skopje*, Association International des Critiques d'Art (AICA), Congres et 30-e asssemblée générale, Suisse.
- Петковски, Борис (мај 1982) *Сеќавање за Кенет Куц–Смит*, Скопје: Разгледи. (придонесот на уметникот за МСУ–Скопје)
- Петковски, Борис (18.01.1986) *Жан Касу–сеќавање*, Скопје: Нова Македонија.
- Petkovski, Boris (1989) *Links with Yugoslavia-Skopje*, in: 50 Years On Denis Bowen, Huddersfield: Huddersfield Art Gallery. (придонесот на уметникот за МСУ–Скопје).
- Петковски, Борис (17.03. 1989) *Излог на модерниот дух*, Скопје: Комунист.
- (26.03.1972) *Подарокот од Пикасо на Скопје пронајден*, Скопје: Нова Македонија.
- Попоски, Јован; К., Ј. (19.11.1971) *Из Музеја савремене уметности у Скопљу нестала слика Пабла Пикаса, Београд: Политика*.
- (22.06.1971) *Пофалба за МСУ* (писмо од Југ. Секција на АИКА), Скопје: Вечер.
- (1971) *Редакција на „Остен, На тапет: сите против еден – напред*, Скопје: Остен бр. 117.
- Riviere, Claude (6.09.1965) *Une internationale de l'art a Skopje*, Paris: Combat.
- Wcellen, Guy (19.08.1965) *A Skopje de nouveau ressuscité*, Paris: Les Lettres françaises.
- (1975) *Скопје – 30 години слободен развој*, Скопје: Македонска книга.



- (1975) *Skopje grad solidarnosti*, Fond za obnovu i izgradnju Skopja.  
 Урошевиќ, Влада (13.11.1970) *Музеј отворен кон современоста и светот*, Скопје: Нова Македонија.  
 Cvetkova, Elena (16.08.1969) *Žarište vizuelne kulture*, Zagreb: Vjesnik.  
 Ширилов, Ташко (28.1.1971) *На тапет: директорот на МСУ Скопје*, Скопје: Вечер.  
 Ширилов, Ташко (12.2.1974) *Кон јубилејот на МСУ Скопје*, Скопје: Вечер.

## Индекс на лични имиња

- Абаџиева Димитрова, Соња 23, 49, 67, 73, 75, 107, 115, 117, 134, 152, 153, 169, 180, 184, 195, 199, 203, 206, 217, 224  
 Августинчиќ, Антун 29, 79, 208  
 Аврамова, Борка 79  
 Аврамовски Пандилов, Димитар 13, 15, 21, 29, 63, 65, 67, 124, 139, 159, 173, 203, 213, 228  
 Аврамовски, Драгутин–Гуте 29, 47, 71, 84, 94, 105, 107, 123, 124, 137, 140, 173, 228  
 Адам, Анри Жорж 171  
 Ажди, Етјен 92, 103, 134, 167, 243  
 Алберс, Јозеф 18, 142  
 Алвиани, Џетулио 107, 134, 168  
 Алексиев, Ацо 247  
 Алексоска–Бачева, Захаринка 9  
 Алешински, Пјер 107, 120, 163, 194  
 Аликс, Ив 16, 92, 103, 245  
 Алтан, О. 132  
 Аман, Жан Кристоф 37  
 Амбер, Ањес 16, 163  
 Амброзиќ, Катерина 81, 140  
 Амитоф, Мустафа 266  
 Анастасов, Родољуб 73, 75, 117, 123, 124, 140, 146, 148, 153, 173, 191, 192, 209, 223, 229  
 Ангелова, С. 44  
 Андал, Мишел 120  
 Андерле, Јиржи 136  
 Андерсен, Могенс 144  
 Андонова, Македонка 180, 181  
 Андреевски, Томе 117, 125  
 Антон, Ричард 123  
 Апел, Карел 183  
 Аполонио, Умбро 179  
 Апулео, Вито 123  
 Арган, Џулио Карло 69, 70, 238, 256  
 Арден, Пол 38, 41, 272  
 Арнајз, Доротео 134  
 Арнасон, Х. Хардвар 18  
 Арнаудовски, Симо 180, 181  
 Аројо, Едуард 107  
 Атанасовски Тане – Гарски 180, 192, 203  
 Атила 144, 163, 183  
  
 Бабиќ, Љубо 79  
 Базалдела, Афро 18, 134, 159  
 Базалдела, Мирко 144  
 Базен, Жан 81, 92, 103, 134, 159, 161  
 Базиотис, Вилијам 18  
 Бај, Енрико 120, 163, 165  
 Бакби, Џон 86  
 Бакиќ, Војин 208  
 Балабанов, Коста 238  
 Балчоглу, Насеми 185  
 Банде, Михаил 29

Баришиќ, Ладислав 183, 186, 193, 194, 199, 229  
 Барнет, Вил 180  
 Барндрид, Реџиналд 86  
 Бартак, Мирослав 211  
 Барукело, Џанфранко 165, 171  
 Барутовски, Божин 137, 173, 196  
 Баруцки, Тадеуш 265  
 Басин, Александар 115, 236  
 Башага, Ф. 132  
 Бегик, Азра 236  
 Безеџиш, С. 132  
 Бек, Божо 29, 235, 147  
 Белогаски, Љубомир 124, 168, 203, 213, 243  
 Белтинг, Ханс 35, 41, 258  
 Беноа, Лук 33  
 Бенсон, Патриша 180  
 Бербер, Мерсад 193  
 Бергман, Ана Ева 113, 115, 234, 243, 254  
 Бердишак, Јан 134  
 Бериша, Енџел 210  
 Берк, Нурулах 132, 146, 237  
 Беркел, Сабри 132, 146, 237  
 Бернар, Кристијан 39  
 Берни, Антонио 123  
 Берник, Јанез 89, 107, 137, 163, 234, 235  
 Берник, Стане 236  
 Бесе, Морис 52, 240  
 Беќаровски, Насо 117, 185, 216  
 Бжожовски, Тадеуш 98  
 Бисвик, Боби 86  
 Бифе, Бернар 103, 107, 111, 128, 222  
 Бихалџи-Мерин, Ото 22, 29, 98, 253  
 Блаер, Златко 253  
 Блажевска, Лилјана 180  
 Блејк, Питер 239  
 Бо, Ларс 134  
 Бовен, Денис 44, 92, 239, 245  
 Богданов, Петре-Кочко 29  
 Богдановиќ, Богдан 231  
 Богданоски, Русомир 230  
 Богоев, Ксенте 251  
 Богоевиќ, Драгољуб 51, 231  
 Бојс, Јозеф 37  
 Бољка, Јанез 130  
 Бонар, Пјер 16, 197, 238  
 Боне, Фридрих 211  
 Бони, Боб 171  
 Бономи, Марија 134  
 Бонфил 184  
 Борн, Адолф 126, 195  
 Бороевиќ, Владимир 195, 205, 211  
 Боски, Дино 123  
 Бочварова-Плаевска, Марика 9  
 Бошале, Никола 247  
 Бошан, Андре 16  
 Бошковски, Јозо 31

Бошковски, Христо 248  
 Бошнаковски, Драган 181  
 Б'рд, Питер 44, 86, 236, 239  
 Брак, Жорж 16, 199  
 Бранкуши, Константин 69  
 Братоев, Божидар 232  
 Брезовски, Славко 29, 203  
 Бретон, Андре 73  
 Бријан, Камиј 144, 183  
 Броз, Јосип (Тито) 69, 136, 185, 251, 253  
 Будај, Жорж 234, 243  
 Буик, Јагода 181, 208, 271  
 Букарели, Палма 236  
 Бури, Алберто 18, 81, 107, 111, 159, 163, 171  
 Буш, Вилхелм 211  
 Вазарели, Виктор 16, 60, 81, 92, 103, 159, 171, 193, 194, 199, 251  
 Вајат, Џемс 208  
 Вајс, Иг 163, 183  
 Валотон, Феликс 16  
 Валер, Дијан 231  
 Ван Велде, Брам 107  
 Ван Гог, Винсент 52, 197  
 Ван дер Лек, Барт 16  
 Ван дер Рое, Мис 261  
 Ван Донген, Кис 16, 197  
 Ван Ри, Росен 88  
 Вангели, Жанета 98, 229  
 Васева-Димеска, Викторија 21, 51, 67, 208, 213, 229, 236  
 Василев, Васил 75, 117, 119, 152, 173, 185, 202, 216  
 Василевски, Васил 271  
 Василие, Јордан 79, 81  
 Васиќ, Павле 140, 190  
 Ведова, Емилио 18, 81, 159, 217  
 Велен, Ги 44, 92, 243, 245  
 Величковиќ, Владимир 107, 115, 128, 137, 163, 168, 169, 194, 251  
 Величковски, Владимир 25, 218  
 Велков, Иван 18, 29, 94, 100, 107, 123, 124, 125, 140, 173, 191, 192, 228, 254  
 Венли, Сеиф 142, 143, 147  
 Верлон, Андре 123  
 Вернер, Кнауп 147  
 Вернер, Пфајфер 180  
 Веселман, Томас 109  
 Весли, Џон 109  
 Вивен, Луј 16  
 Видак, Милован 128  
 Видимче, Пецо 173  
 Видовиќ, Емануел 206  
 Вијани, Алберто 18  
 Вијар, Едуард 16, 197, 199  
 Вилон, Жак 16  
 Вислер, Џејмс 86  
 Вјежбицки, Еугениуш 98, 263, 271  
 Владимирски, Томо 13, 49, 65, 188, 190  
 Владислав, Анатоли 184  
 Возаревски, Лазар 130  
 Војтович, Станислав 89

Волк, Хет 81  
 Волпи, Алфредо 184  
 Вондруш, Ернст Фердинанд 171  
 Ворхол, Енди 15, 109  
 Востан 241  
 Вотсворт, Едвард 86  
 Ву Ки, Зао 81, 92, 103, 107, 159, 161, 194, 199, 243  
 Вулас, Шиме 208

Гадамер, Пол 41  
 Гаитис, Јанис 18  
 Гаврилска, Билјана 232  
 Гавриш, Ксенија 31  
 Гавровски, Ангеле 180  
 Галиќ, Младен 79  
 Гали-Кар, Анри 148, 243  
 Гамулин, Грго 176, 235  
 Гверески, Џузепе 134  
 Генералиќ, Иван 77, 84, 92, 159, 169, 208  
 Георгиевски, Владимир 180, 181, 203  
 Гервин Хофман, Петер 179  
 Гилевски, Паскал 109, 254, 257  
 Гјурман, А. 132  
 Главуртиќ, Миро 128  
 Глигоров, Киро 253  
 Глигорова, Илинка 94, 117, 124, 173  
 Глид, Нандор 29  
 Глор, Кристоф 218  
 Глук, Грејс 92  
 Гогов, Љупчо 211  
 Гоген, Пол 52, 197  
 Голин, Џејн 15  
 Готовац, Владо 96  
 Грабул, Искра 75  
 Грабул, Јордан 22, 49, 75, 124, 140, 150, 168, 172, 173, 182, 220, 228, 235, 243  
 Грегор, Рајмунд 171  
 Грејвс, Б. 144  
 Грешоу, Џејмс 180  
 Гри, Хуан 199  
 Грисхабер, Хап 25, 88  
 Грозданов, Цветан 88, 90, 125, 254  
 Громер, Марсел 16, 92, 103, 159, 194, 243  
 Грум, Жељко 206  
 Грундиг, Леа 128, 193  
 Гутузо, Ренато 18, 92, 159, 271

Давичо, Оскар 83, 253  
 Даје, Жорж 183  
 Дајн, Џим 109  
 Далчев, Љубомир 83  
 Дамјановска, Љубица 47, 92, 107, 118, 185, 186, 192, 193, 196, 200, 201, 202, 205, 212, 216, 218  
 Дамњановиќ, Радомир-Дамњан 150, 169  
 Данкан, Керол 20  
 Данто, Артур 15  
 Д'Арканѓело, Алан 109, 126, 144, 165

Дворжак, Франтишек 126  
 Де Гол, Шарл 172  
 Де Кунинг, Вилијам 18, 217  
 Де Ла Гранвил, Леон 229  
 Деван, Жан 107, 171  
 Дега, Едгар 86  
 Дејрол, Жан Жак 16  
 Дејви, Џејмс Алан 107  
 Делоне, Роберт 16, 199  
 Делоне, Соња 199  
 Деманже, Марција Елена 184  
 Демниевска, Евгенија 180, 181  
 Денегри, Јерко 150, 182, 183, 201  
 Дени, Морис 16, 197  
 Денковиќ, Љубомир 75  
 Деноаје, Франсоа 103  
 Дерен, Андре 197, 240  
 Дерет, Џ. 132  
 Ди Стефано, Армано 123  
 Дибифе, Жан 199  
 Дифи, Раул 16  
 Дикмен, Ш. 132  
 Диков, Милко 205  
 Дикс, Ото 128  
 Димитрова, Ратка 231  
 Димовски, Трајче 31  
 Добровиќ, Јурај 193  
 Доган, Борис 79, 206  
 Доган, Фарух 185  
 Дод, Ламар 208  
 Доксат, Роберт 171  
 Домото, Хисао 92, 103, 107, 161, 243  
 Доривал, Бернар 52, 67, 81, 159, 224, 240  
 Дорфлес, Гило 69, 179, 183  
 Дрнков, Благоја 152, 203, 231  
 Дусе, Андре 241, 243  
 Дусе, Жак 92, 103, 107, 109, 161, 183, 241, 243, 245

Ѓорѓевиќ, Драган 182  
 Ѓорѓевиќ, Драгољуб 128  
 Ѓорѓиевски, Ванчо 29, 84, 92, 115, 140, 173, 191, 202  
 Ѓуриќ, Миодраг-Дадо 128  
 Ѓурчинов, Александар 22, 47, 49, 92, 239, 256  
 Ѓурчинов, Милан 223, 247

Егберт, Доналд 20  
 Егон, Епих 147  
 Ејубоглу, Е. 132  
 Ејубоглу, Р. 132  
 Емра, Тахир 210  
 Епикман, Р. 132  
 Ербил, Д. 132  
 Ерве, Лисјен 103, 105, 224, 240  
 Еримез, Е. 132  
 Ернст, Макс 199  
 Еронда, де Дона Марио 195

Естев, Морис 16, 81, 92, 103, 107, 134, 159, 161  
Ефремов, Кирил 117, 173, 191

Жагие, Едуард 243  
Жиле, Роже Едгар 183  
Жилиан, Рене 52  
Жодидио, Филип 272  
Жокс, Луј 240  
Жуфроа, Ален 71

Забрански, Власта 195  
Задкин, Осип 243  
Зак, Леон 144  
Затковски, Александар 179  
Зламалик Вено 81  
Зомаини, Франческо 92, 134, 167  
Зупа, Вено 96  
Зимен, Ричард Клод 180

Севи, Бруно 209  
Сигаина, Џузепе 90, 92, 137

Иблер, Драго 258  
Ивановски, Александар–Карадаре 180, 181, 191, 203, 216, 229  
Ивановски, Ангеле 216  
Ивановски, Тоде 196, 216  
Иванчиќ, Љубо 206  
Ивањицки, Оља 128  
Ивачковиќ, Горѓе 179  
Ивковиќ, Богољуб 109, 140, 148, 152, 172, 173, 182, 228, 241, 248  
Иг, Рене 52  
Игњатовиќ, Славолуб 211  
Изер, З.Ф. 132  
Израелс 16  
Изуми, М. 231  
Ијанели, Томас 184

Јакимовски, Жарко 229  
Јагодич, Стане 211  
Јакобсен, Ричард 168  
Јаковлевски, Трпе 29  
Јаншка, Ф. 171  
Јаневски, Славко 21, 230, 256  
Јанковиќ, Љубодраг–Јале 128  
Јанкович, Јозеф 171  
Јанкуловски, Александар 117, 123, 173  
Јевриќ, Олга 167, 183  
Јовановиќ, Милан 180, 181  
Јонкис 16  
Јорданов, Трајко 266  
Јорн, Асгер 107  
Јоциќ, Владо 211  
Јунг, Роберт 188  
Јуришиќ, Мира 183

Каврук, Х. 132

Кавуриќ, Нивес 79  
Казарела, Едмонд 120, 142  
Кајаалп, Ф. 132  
Кајчевски, Владо 266  
Калчевски, Ристо 71, 94, 100, 124, 136, 140, 146, 148, 168, 172, 182, 223, 228  
Калдер, Александер 61, 92, 134, 167, 194, 243  
Кало, Алдо 92, 134, 167  
Каљи, Корадо 92  
Кампилји, Масимо 18  
Кандински, Василиј 52, 199, 229  
Каногар, Рафаел 165, 171, 194  
Кантоци, Ксенија 208  
Капиган, А. 132  
Капогроси, Џузепе 134, 171, 193  
Капро, Ален 15  
Карабурчак, Џ. 132  
Караџа, Киро 13  
Карино, Никола 168, 171  
Кастро, Фидел 94  
Касу, Жан 16, 52, 71, 100, 103, 232, 239, 240, 241, 256  
Кафка, Честмир 159  
Кашаро, Енио 191  
Каштелан, Јуре 83  
Келемен, Борис 146  
Кемени, Золтан 60, 134, 167, 253  
Кенон, Тони 188  
Кис, Хелмут 171  
Кислинг, Моиз 65  
Клас, Александар 218  
Климт, Густав 67, 73, 163  
Клишевски, Вацлав 98, 263, 271  
Козар, Живко 211  
Коклен, Ан 10, 41, 75  
Кол, Силван 180  
Кола, Еторе 92, 167  
Колвиц, Кенет 128  
Колемешевски, Панде 248  
Колер, Оскар 147  
Колмик, Е. 132  
Кон, Миш 142  
Кондовски, Димитар 20, 22, 27, 29, 47, 73, 83, 89, 92, 94, 98, 100, 107, 146, 148, 150, 163, 168, 169, 172, 182, 202, 203, 223, 228, 247  
Конески, Блаже 170, 188, 247  
Конески, Бранко 185  
Конзагра, Пјеро 18  
Константинов, Јанко 209, 231  
Коњовиќ, Милан 210  
Кораб, Карл 171  
Кордес, Луј 163, 171, 241  
Коредес, Георг Луис Мартин 184  
Корнеј, Пјер 107, 183  
Коро, Камидж 184  
Корубин, Миле 139, 173, 229, 254  
Костовски, Јован 21  
Коталиќ, Јижи 61, 174  
Котансу, Бернадет 240

Коцо, Димче 14, 21, 22, 77, 124, 139, 186, 195, 196, 231, 235, 254  
 Коџоман, Вангел 13, 15, 21, 67, 124, 168, 173, 203, 213, 218  
 Крал Бодуен 253  
 Кралица Фабиола 253  
 Крамер, Фриц 128  
 Краљ, Нико 231  
 Кратохвил, Јован 183  
 Крег, Тони 271  
 Кремонини 107  
 Кржишник, Зоран 29, 89, 235, 247  
 Крисполти, Енрико 41, 69, 70  
 Кристо (Христо Јавашев) 144, 167, 194, 253  
 Крмов, Томислав 180  
 Крос, Анри Едмонд 16, 197  
 Крстевски, Боро 196  
 Круз– Диес 183  
 Кршина, Федор 196  
 Кршиниќ, Франо 208  
 Кубе, Гинтер 81, 82, 83, 98, 237  
 Кудуз, Анте 79  
 Кузмановски, Ристо 248  
 Кулмер, Фердинанд 208  
 Кунелис, Јаиме 37  
 Куновски, Спасе 49, 73, 84, 95, 118, 119, 123, 140, 146, 148, 172, 173, 182,  
 191, 202, 220, 223, 228, 248  
 Купер, Марио 208  
 Купка, Франсоа 199  
 Куц Смит, Кенет 44, 92, 239, 243

Лазаров, Михо 92  
 Лазеска, Невенка 9, 13, 29, 262  
 Лазески, Борко 14, 15, 16, 21, 22, 49, 124, 150, 196, 210, 216, 228, 257  
 Лам, Вифредо 81, 107, 165, 171, 271  
 Ланг, Џералд 109  
 Ласењ, Жак 223, 241  
 Лацковиќ, Иван 79  
 Ле Корбизје (Жанре, Шарл Едуар) 16, 52, 103, 105, 240, 261, 262, 265, 271  
 Ле Моан, Жан 159, 161  
 Левин, Џек 180  
 Ледик, Герхард 25, 79  
 Леже, Фернан 16, 103, 107, 159, 174, 194, 199  
 Лемден, Антон 171  
 Ленар, Жак 229  
 Либермен, Александер 180  
 Линдстром, Бент 107, 183  
 Липшиц, Жак 245  
 Лирса, Жан 16, 103, 134, 231  
 Лихтенштајн, Ричард 109  
 Личеноски, Лазар 13, 14, 15, 16, 21, 22, 29, 63, 65, 67, 84, 124, 139, 159, 168,  
 172, 173, 182, 203, 213, 228, 247, 248  
 Ловренчиќ, Иван 79  
 Ловриќ, Мирко 201  
 Лого, Ото 134, 144, 167, 169  
 Лозаноски, Ристо 124, 173, 196, 216  
 Лот, Андре 16  
 Лубарда, Драган 128

Лубарда, Петар 27, 29, 31, 63, 79, 81, 92, 107, 128, 159, 161, 169, 182, 194,  
 201, 202, 234, 253  
 Луброт, Мил 120  
 Луловски, Танас 73, 75, 153, 181, 191, 192, 216, 223, 228  
 Лутомски, Збигњев 107

Магрит, Рене 199  
 Мадервелд, Роберт 18, 142, 180  
 Мазев, Петар 18, 29, 49, 71, 75, 84, 89, 95, 100, 111, 115, 123, 140, 148, 163,  
 168, 173, 217, 220, 228, 229, 239, 257  
 Мазур, Мајкл 180  
 Мазуровски, Грегори 180  
 Мајер, Гинтер 128  
 Макс, Зелмер 147  
 Малески, Владо 237  
 Малевски, Душко 95  
 Малеговиќ, Владимир 141  
 Малик, Кешав 199  
 Малро, Андре 172  
 Маљевич, Казимир 113, 126, 227  
 Маљковиќ, Томислав 248  
 Мамел, Герхард 98, 147  
 Манев, Димитар 229  
 Маневски, Благоја 229  
 Маневски, Стефан 75, 117, 123, 124, 130, 132, 134, 140, 167, 169, 173, 182,  
 185, 192, 228  
 Манесје, Алфред 92, 103, 159, 161, 194, 199  
 Манцу, Гакомо 18  
 Маплторп, Роберт 271  
 Маргонари, Ренцо 171  
 Марини, Марино 206  
 Маринов, Никола 83  
 Марке, Албер 16  
 Марковиќ, Дарко 144, 173, 195, 205, 211, 247  
 Марковски, Венко 256  
 Мартен, Жан Ибер 41  
 Мартини 206  
 Мартиноски, Никола 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 25, 29, 44, 51, 52, 55, 63, 65,  
 67, 75, 84, 124, 139, 143, 146, 159, 168, 172, 173, 182, 188, 190, 194, 196,  
 197, 200, 202, 213, 216, 220, 228, 234, 247, 248, 253, 256  
 Мартинс, Алдемир 184  
 Марфен, Андре 183, 243  
 Масон, Андре 16, 103, 107, 159, 174, 199, 243  
 Матеев, Младен 47, 55  
 Матевски, Гоко 180, 181, 191, 192, 203, 216, 229  
 Матевски, Матеја 256  
 Матис, Анри 16, 67, 197  
 Матје, Жорж 199  
 Матушек, Рихард 171  
 Мацан, Елена 22, 23  
 Медик, Миле 51, 248  
 Месажје, Жан 92, 103, 107, 134, 161, 183, 193, 243  
 Меш, А. 83  
 Мијаковски, Ристо 180, 181, 191, 203, 216  
 Мије, Катрин 39, 41, 75  
 Микаки, Дарио 191, 192

Милјановски, Доне 180, 181, 216  
 Милосављевиќ, Пеѓа 29, 253  
 Милтон, П. 180  
 Милчин, Владимир 230  
 Миљарес, Маноло 115, 144, 163, 165  
 Миљковиќ, Петар-Пепек 55  
 Миљовски, Боро 61, 184  
 Мингуци, Лучано 18  
 Миро, Хоан 16, 199  
 Митрев, Димитар 21, 256  
 Митрева, Илинка 272  
 Митриќески, Боро 75, 84, 89, 95, 115, 119, 123, 140, 152, 168, 173, 185, 202, 206  
 Михајловиќ, Милорад – Бата 183  
 Микиќ, Велизар 183  
 Мише Јеролим 79  
 Мишев, Кољо 229  
 Модилјани, Амадео 65, 215, 240  
 Мојовиќ, Драган 227  
 Мокшани 251  
 Мокшински, Јержи 98, 263, 271  
 Момировски, Томе 29, 92  
 Мондријан, Пит 16, 113, 227  
 Моне, Клод 184  
 Моранди, Џорџо 18  
 Мортенсен, Ричард 137, 144, 161, 194  
 Мотика, Антун 206  
 Музика, Франтишек 159, 174  
 Мулен, Раул – Жан 170, 243, 266  
 Мулиќи, Муслим 210  
 Мунк, Едвард 197  
 Мур, Хенри 18  
 Муртиќ, Едо 79, 83, 92, 161, 169, 206  
 Мусовиќ, Богдан 51, 180, 181, 192  
 Мушиќ, Јохан 171  
 Мушиќ, Зоран 103, 194, 243

Наневски, Петар Кузман 180, 181  
 Наумовски, Вангел 77, 88, 124, 140, 146, 172, 173, 191, 223, 235, 239, 243, 254  
 Нацевски, Б. 253  
 Невелсон, Луиз 61, 142  
 Негру, Раду 200  
 Неслер, Норберт 179  
 Нешковиќ, Предраг 227  
 Николајевиќ, Миливој 210  
 Николиќ, М. 253  
 Николовски, Антоние 22, 55, 123, 139, 238, 254  
 Николовски, Благоја 180, 181, 216  
 Николоски, Борис 117, 119, 123, 124, 140, 173, 210  
 Никуљски, Звонко 266  
 Нимани, Шукри 200  
 Новак, Грга 29  
 Новинц, Франц 179  
 Нома, Јошико 144

Њумен, Барнет 18

Ог, Мишел 197  
 Олива, Акиле Бонито 70  
 Опенхајм, Мерет 120  
 Оташевиќ, Душан 150, 165

Павловски, Божин 256  
 Павловски, Таки 180, 181, 191, 192, 203, 216, 228  
 Падилха, Педро 184  
 Пан, Марта 168, 171  
 Панкок, Ото 185, 237  
 Панчевска, Соња 51  
 Паолоци, Паоло 90, 130  
 Парлиќ-Баришиќ, Слободанка 49, 191, 210, 212, 217, 253  
 Пармелен, Елен 241, 245  
 Паскен, Јулиус 65, 240  
 Пасмор, Виктор 271  
 Патела, Лука 134  
 Патрик, Даниел 231  
 Паулчи, Енрико 27, 44, 92, 123, 236  
 Пекер, О. 132  
 Пенелопе, Марио 27, 44, 88, 90, 92, 94, 123, 236, 245  
 Пенушлиски, Илија 180, 181, 216  
 Перили, Акиле 134  
 Перло, Луиза 22  
 Перчинков, Душан 18, 73, 107, 109, 117, 124, 126, 140, 146, 148, 150, 167, 168, 172, 173, 179, 182, 191, 192, 212, 223, 227, 228, 237, 254  
 Пескет, Стенли 86  
 Петковска, Антоанела 16, 21  
 Петковски, Борис 13, 14, 15, 16, 21, 22, 23, 25, 29, 31, 33, 61, 63, 67, 92, 98, 103, 140, 199, 209, 212, 231, 236, 239, 241, 243, 245, 246, 253  
 Петковска, Татјана 262  
 Петлевски, Ордан 20, 29, 63, 71, 89, 107, 134, 136, 137, 163, 168, 169, 172, 174, 193, 194, 206, 228, 235, 238, 248  
 Петров, Владо 266  
 Петрова, Рада 77  
 Петровиќ, Стојан-Раф 51, 107  
 Петровска, Данкица 180, 181, 201, 203, 216  
 Петровски, Момчило 117, 124  
 Пецовски, Душко 203  
 Пива, Паоло 179  
 Пикабија, Франсис 199  
 Пикасо, Пабло 16, 67, 92, 100, 103, 107, 120, 159, 183, 197, 199, 215, 240, 241, 245, 248, 251, 253, 254  
 Пикон, Гаџан 256  
 Пилц, Карл Хајнц 171  
 Пињон, Едуард 103, 107, 115, 159, 183, 194, 241, 245, 251  
 Пиферо, Лука 179  
 Пицел, Иван 169, 206  
 Погачник, Богдан 185  
 Погачник, Марко 227  
 Поли, Франческо 35, 37, 41, 258  
 Полок, Џексон 15, 18  
 Пољакоф, Серж 107  
 Поненте, Нело 71  
 Понс, Изабел 184  
 Поп Илиев, Јордан 211

Попов, Благој 52  
 Поповиќ, Василие-Џицо 13, 52, 188, 190, 191, 196, 213, 216, 228, 256  
 Поповиќ, Мика 128  
 Поповиќ, Љуба 128  
 Поповски, Живко 203  
 Поповски, Стојмир 140  
 Попоски, Драган-Дада 117, 123, 124, 173, 185  
 Попоски, Радмило 196  
 Порцано, Џакомо 123  
 Прасинос, Марио 18, 103, 107, 194, 241  
 Прегел, Мариј 29, 115, 163, 169, 235  
 Прејсиг, Војтех 174  
 Прехтл, Михаел Матијас 147  
 Прица, Златко 79, 109, 206  
 Протиќ, Б. Миодраг 15, 16, 29, 67, 69, 70, 71, 73, 140, 163, 172, 182, 197,  
 232, 234, 247, 248, 251, 253, 254, 256  
 Протугер, Димче 21, 22, 92, 216  
 Прошев, Тома 170, 230  
 Пуже, Марсел 171  
 Пуљизевиќ, Јозо 140

Рабаскал, Хоан 171  
 Рабузин, Иван 77, 208  
 Рагон, Мишел 71, 136, 167  
 Радауш, Вања 208  
 Радовани, Коста Ангели 29, 169, 208  
 Радојчиќ, Светозар 13  
 Раѓеновиќ, Ратко 75  
 Рајнер, Калхарт 147  
 Рајс, Талбот 67  
 Рајчевиќ, Угљеша 128  
 Рамос, Мел 109  
 Рапенсбергерова, Наѓа 208  
 Раушенберг, Роберт 18, 98, 142, 180, 208  
 Редон, Одилон 197  
 Реј, Ман 107, 271  
 Рељиќ, Радомир 150  
 Речек, К. 171  
 Ривера, Диего 22  
 Ривиер, Клод 44, 92  
 Рид, Херберт 18, 132  
 Римингтон, Ерик 86  
 Ристеска, Елена 117, 124  
 Ристески, Александар 95, 117, 124, 140, 191, 192, 217, 228  
 Рихтер, Вјенцеслав 168, 169, 208  
 Ричардс, Џ.М. 258  
 Ришје, Жермен 90  
 Роден, Огист 184  
 Розенквист, Џејмс 109  
 Романо, Клер 180  
 Ротенстејн, Вилијам 86  
 Ротенстејн, Џон 44  
 Ротко, Марк 18  
 Рубљов, Андреј 96  
 Рудлоф, Криста 147  
 Ружик, Бранко 79, 119, 137, 208

Руо, Жорж 16  
 Русо, Анри 197

Саболиќ, Иван 79, 88  
 Сакстон, Колин 86  
 Самуровиќ, Светозар 128  
 Санадер, Слободан 210  
 Сантомазо, Џузепе 25, 88, 107, 134, 159, 193  
 Санфилипо, Антонио 171  
 Саул, Петер 107, 183  
 Саура, Антонио 107  
 Светиева, Анета 180, 181, 203  
 Свечњак, Вили 79  
 Себио 197  
 Северини, Џино 18  
 Седлачек, Војтех 193  
 Сезан, Пол 52, 86, 184, 197  
 Сезар (Сезар Балдачини) 90  
 Сејсон, Бернар 15  
 Сејфула, Кемал 27, 31, 44, 261  
 Селц, Жаклина 107, 184, 230, 245  
 Сенжије, Густав 92, 159, 161, 183  
 Сера, Жорж 197  
 Серизие, Пол 16  
 Серпан, Јан 171  
 Сикејрос 22  
 Сирваж, Леополд 103  
 Сињак, Пол 16, 197  
 Скрајнер, Вилфрид 143, 179, 237  
 Скурјени, Матија 79, 208  
 Смаиќ, Петар 79  
 Соколовски, Славчо 229  
 Соловјев, Николас 208  
 Сото, Језус Рафаел 107, 171, 193  
 Спенсер, Чарлс 231  
 Спиркоска, Олга 44, 266  
 Спијровска, Менче 173  
 Спијровска, Мира 77, 180, 181, 203  
 Спитерис, Жана 134  
 Србиновиќ, Младен 29, 130, 171  
 Срнец, Александар 193  
 Ставрев, Драгољуб 52, 107, 251, 263  
 Стажевски, Хенрик 98, 161, 174  
 Стажински Жулиус 52  
 Стали, Франсоа 61, 103, 134, 167  
 Станиќ, Стеван 140  
 Станковиќ, Милиќ 82, 128  
 Станчиќ, Миљенко 79  
 Старделов, Георги 75, 231, 256  
 Стефанов, Глигор 229  
 Стефановиќ, Цеко 94, 190  
 Стил, Клифорд 18  
 Стојановски, Душко 77  
 Стојчевски, Димитар 180, 181  
 Стопани, Леонард 86  
 Ступица, Габриел 171

- Суботин, Сава 75  
 Сугаи, Куми 183  
 Сулаж, Пјер 92, 107, 159, 161, 197, 199, 238, 243  
 Сутин, Хаим 65, 215, 240
- Талари, Ерки 88  
 Танчев, Костадин-Динка 180  
 Тајандије, Ивон 107, 184, 224, 230, 245  
 Танге, Кензо 258, 261  
 Тапиес, Антони 107, 111, 183  
 Тарасов, Олег 22  
 Тарковски, Андреј 96  
 Тартаља, Марино 29, 79, 206  
 Ташковски, Васко 73, 117, 173, 191, 202, 228  
 Тедеско, Јанко 228  
 Тејлор, Џошуа 188  
 Темкова, Ана 117, 123, 124, 140, 173, 191  
 Тешигахара, Софу 134  
 Титис, Кармел Жерар 168, 183, 194  
 Титонел, Анџело 205  
 Тихец, Славко 130  
 Тихи, Франтишек 193  
 Тодоровски, Димо 13, 14, 29, 124, 139, 168, 202, 213, 228  
 Този, Нико 139, 196, 220, 222, 254  
 Тозија, Драги 140  
 Толу, Џ. 132  
 Томичиќ, Давор 179  
 Томовски, Крум 29, 203  
 Томовски, И. 253  
 Тон, Вилијам 208  
 Тороп, Јан Ван 16  
 Тошковиќ, Урош 128  
 Траиковски, Борислав 173  
 Трифуновиќ, Лазар 69, 71, 156, 247, 256  
 Тркуља, Радисав 94  
 Тулуз-Лотрек, Анри 197  
 Тухолски, Херберт 128  
 Тхорек, Карол 132
- Келиќ, Стојан 105, 107, 234
- Унковски, Слободан 230  
 Урдин, Киро 229  
 Урошевиќ, Влада 94, 107, 137, 139, 147, 181, 199, 212, 256  
 Утрило, Морис 16, 197
- Фаерлихт, Херберт 171  
 Фидановски, Никола 180, 181, 203, 216, 229  
 Фила, Вацлав 126, 174  
 Филиповиќ, Бранко-Фиљо 123  
 Филипс, Питер 109  
 Флексор, Самсон 184  
 Форнбергер, Франц 147  
 Франговски, Нове 146, 173, 180, 181, 191, 203, 212, 216, 228  
 Франта 115

- Франкастел, Пјер 52  
 Фраскони, Антонио 123  
 Фрауенкнехт, Херман 147  
 Френч, Џералд 86  
 Френсис, Сем 18, 142  
 Фришчиќ, Иво 227  
 Фрухт, Мирослав 231  
 Фуљељмоти, Марио 123
- Хајнц Хикаде, Карл 179  
 Хамагучи, Јозо 88, 142  
 Ханјхеле, Ханс 82, 83  
 Харкер, Маргарет 231  
 Хартунг, Ханс 16, 81, 92, 103, 107, 113, 115, 134, 159, 161, 193, 234, 243, 251, 254  
 Хаузер, Арнолд 69  
 Хаузер, Рудолф 171  
 Хаџи Бошков, Петар 18, 22, 27, 29, 47, 61, 75, 84, 90, 95, 100, 109, 124, 134, 137, 140, 141, 146, 167, 168, 172, 173, 177, 182, 185, 193, 196, 220, 224, 227, 228, 237, 254  
 Хаџи Василев, Киро 21, 22  
 Хаџи Василев, Мито 92  
 Хегедушиќ, Крсто 44, 79, 107, 115, 134, 136, 137, 144, 159, 169, 206, 234  
 Херд, Питер 208  
 Херман, Оскар 79, 206  
 Хјуг, Патрик 86  
 Хнамид, Али 142  
 Хозо, Џевад 193  
 Хокни, Дејвид 86, 165, 194, 239, 271  
 Хол, Кети 205  
 Хорват Пинтариќ, Вера 238  
 Хорват, Јожа-Јаки 79  
 Хорватиќ, Василие 173  
 Хрушковец, Томислав 96, 98  
 Хутер, Волфганг 171
- Цапев, Ѓорѓи 113  
 Цибис, Јан 98, 174  
 Циборовски, Адолф 262, 271  
 Циосу, Константин 211, 218  
 Циранкиевич, Јузеф 132  
 Црвенковски, Крсте 27
- Чауле, Виолета 109, 237  
 Челеби, А. 132  
 Челебоновиќ, Алекса 71, 89, 239  
 Челебоновиќ, Марко 27, 60, 159  
 Чемерска, Катерина 230  
 Чемерски, Глигор 23, 75, 94, 109, 117, 123, 124, 140, 146, 147, 148, 168, 173, 191, 223, 229, 237, 241, 254  
 Чипан, Борис 203  
 Чокер, А. 132  
 Чокревски, Томислав 140  
 Чудо, Димитар 211  
 Чушков, Благоја 203



Џафа, Џевдет 210  
 Џамоња, Душан 29, 167, 169, 171, 208, 220, 235  
 Џемисон, Мичел 208  
 Џенкс, Чарлд 209  
 Џонс, Ален 109  
 Џонс, Џаспер 18, 134, 137, 235  
 Џонсон, Френк 86

Шабан Делмас, Жак 248  
 Шагал, Марк 16, 199, 243  
 Шаршун, Серж 161  
 Шастел, Роже 52, 183  
 Шејка, Леонид 128  
 Шемов, Симон 49, 75, 94, 117, 120, 123, 124, 140, 146, 148, 168, 173, 216, 229, 254  
 Шемпас (дружина) 227  
 Шентевски, Никола 180  
 Шерман, Сара 94, 107, 115, 123  
 Шибеник, Љерка 79  
 Шијак, Томо 75, 84, 89, 95, 98, 109, 123, 128, 130, 137, 140, 146, 148, 168, 169, 172, 173, 182, 202, 220, 222, 223, 227, 228  
 Шимуновиќ, Франьо 79  
 Ширилов, Петар 256  
 Ширилов, Ташко 253, 257  
 Шлујтерс, Јан 16  
 Шнајдер, Жерар 183  
 Шобер, Хелмут 179  
 Шојлев, Драган 231  
 Шојлев, Душко 44  
 Шојлев, Михајло 13  
 Шолдер, Фриц 188, 231  
 Шотра, Бранко 196  
 Штирски, Јинджих 159, 174  
 Штурдик, Јозеф 196  
 Штурса, Јан 159, 174  
 Шуваковиќ, Мирко 41  
 Шулајковски, Теофил 31  
 Шулентиќ, Златко 206  
 Шулце, Клаус 171  
 Шуман, Морис 251  
 Шумахер, Емил 134  
 Шумковски, Јован 229  
 Шурдум, И. 132  
 Шутеј, Мирослав 193, 201, 208

## Биографија

Роден е на 19.11.1931. во Бајмок, С.Р.Ј. Дипломирал на Филозофскиот факултет во Скопје 1956. на групата за историја на уметноста. Бил прв директор на Музејот на современата уметност во Скопје (1964–1976). Докторирал на белградскиот Универзитет 1975. ("Творештвото на Никола Мартиноски"). Предавал на Факултетот за музичка уметност и на Факултетот за драмски уметности во Скопје (1970–1977). Бил редовен професор на Филозофскиот факултет во Скопје (Институтот за историја на уметноста со археологија, 1976–1997), за предметите Модерна и современа уметност и Музеологија, а повремено држел и други курсеви. На Факултетот за ликовни уметности предавал Модерна и современа уметност (1981–1997), а истиот курс го држел и на Филолошкиот факултет, Катедра за компаративна книжевност. Обавил неколку специјализации во странство за модерна и современа уметност и музеологија: Белгија, Франција, Германија, САД и голем број студиски патувања поврзани со научни проекти. Одржал повеќе предавања и курсеви во странство: на Универзитетот La Sapienza во Рим; Istituto Universitario Orientale во Неапол; универзитетите во Белград, Хале, Софија. Бил visiting professor на Istituto Universitario Orientale во Неапол (1991) и на Politecnico di Torino, Facolta di architettura (1998). Учествувал на повеќе научни симпозиуми и конгреси во земјата и во странство. Објавил 14 книги за македонски и странски уметници на македонски, англиски и италијански јазик; повеќе стотини студии, есеи и критики за македонската и светска уметност, музеологија итн. Раководел или учествувал во работата на неколку научни проекти за македонската уметност и култура. Бил претседател на Републичката комисија за културни врски со странство на СРМ (1986–1989). Член е на Societee Europeenne de Culture, Venezia; на AICA (од 1966) и е почесен претседател на Македонското здружение на ликовните критичари (Македонската секција на AICA). Претседател е и на Италијанскиот културен центар на Република Македонија.

## Biography

Prof. dr. Petkovski was born on 19 November, 1931 in Bajmok, Federal Republic of Yugoslavia. He graduated from the Faculty of Philosophy, Department of Art History, in Skopje. He was the first director of the Museum of Contemporary Art in Skopje (1964 - 1976). Dr. Petkovski acquired his Ph.D. degree at the Belgrade University in 1975 ("The Creation of Nikola Martinovski"). He lectured at the Faculty of Music and the Faculty of Drama in Skopje (1970 - 1977). He was professor at the Faculty of Philosophy in Skopje (Institute of Art History and Archeology, 1976 - 1997). He taught the following subjects: Modern and Contemporary Art and Museum Science. Professor Petkovski was engaged also in other courses periodically. He taught Modern and Contemporary Art at the Faculty of Arts (1981 - 1997). Professor Petkovski was engaged in the same course also at the Faculty of Philology, Department of Comparative Literature. He finished several advanced trainings abroad on modern and contemporary art and museum science: Belgium, France, Germany, USA. He also realized numerous study visits abroad concerning research projects. Dr. Petkovski gave many lectures and courses abroad: at the University La Sapienza in Rome; Istituto Universitario Orientale in Naples; at the universities in Belgrade, Hale, Sofia. He was visiting professor at Istituto Universitario Orientale in Naples (1991) and Politecnico di Torino, Facolta di architettura (1998). He attended many scientific seminars and conferences at home and abroad. Prof. Petkovski has written so far 14 books on Macedonian and foreign artists in Macedonian, English and Italian; several hundreds of articles, essays, studies on Macedonian and world art, museum science, etc. He directed or took part in the work of several research projects on Macedonian art and culture. He was Chairman of the State Commission for Foreign Cultural Relations of the Republic of Macedonia (1986 - 1989). He is member of: Societee Europeenne de Culture, Venice; AICA (since 1966); he is also Honorary Chairman of the Macedonian Society of Art Critics (the Macedonian section of AICA). Dr. Petkovski is also President of the Italian Culture Center in the Republic of Macedonia.

CIP - Каталогизација во публикација  
Народна и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски",  
Скопје

069.02:73/76(497.7)"1964/76"

ПЕТКОВСКИ, Борис

Музеј на современата уметност – Скопје / Борис Петковски;  
[превод Дарко Путилов ; фотографии Марин Димески, фото–документација  
на МСУ и приватни фото колекции] = Museum of contemporary art -  
Skopje : (1964-1976) / Boris Petkovski ; [translation Darko  
Putilov ; photos Marin Dimeski, photo documentation of the MoCA,  
Skopje and private photo collections], – Скопје : Музеј = Скопје  
: Museum, 2001, – 321 стр. : илустр. (делумно во бои) ; 23 см.  
– ( Едиција Досие МСУ = Edition MoCA dossier ; кн. 1)

фусноти кон текстот. – Summary. – Библиографија: стр. 297–302.–  
Регистар

ISBN 9989–703–34–5

а) Музеј на современата уметност (Скопје) – 1964–1976