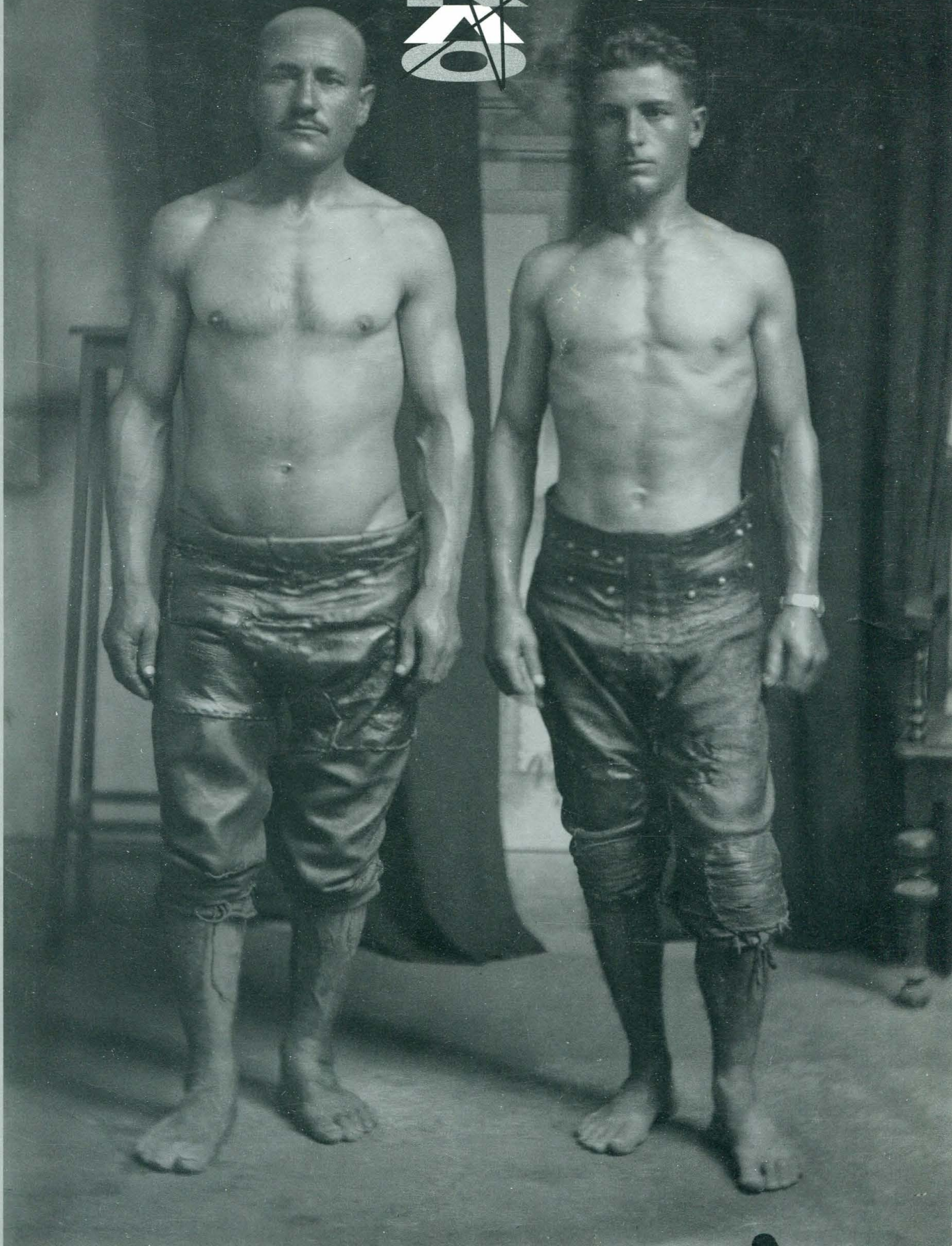


Г О Л Е М О Т О



Џаспер Џонс, Кожата на поемата на О'Хара, 1965, литографија
Jasper Johns, Skin with O' Hara Poem, 1965, lithography



Музеј на современата уметност - Скопје
Museum of Contemporary Art - Skopje, Republic of Macedonia

Уводник

„Не може да се рече повеќе од тоа што се гледа“
Торо

„Секогаш сум мислела за фотографијата како на нешто безобразно – тоа беше едно од нештата што најмногу ми се допаднаа кај неа и кога ја направив прв пат, се почувствував многу настрано“.

Дајана Арбус

Ако во 1905. е отворено ателјето на фотографите Јанаки и Милтон Манаки во Битола, со што отпочува нивната интензивна фотографска (и филмска дејност) во Македонија, годинава ја одбележуваме стогодишнината на нејзиниот дијалектички дијаграм.

За разлика од сликарството, скулптурата и графиката, македонската фотографија е творечки исказ речиси временски компатибилен со светскиот развој на овој технички пронајдок на 19 век. Во овој контекст, наспроти 'богатството на војни' на територијата на Македонија (1912, 1913, 1914, 1941) и наспроти постојаните окупации од други држави, нашата земја е речиси во синхронија со светските склучувања во фотографијата. Нејзините најекспонирани и најплодни творци – браќата Јанаки и Милтон Манаки се генерација на Ласло Мохоли Наѓ, Аугуст Зандер, Мен Реј, Ѓула Брасаи, Џон Хартфилд, Андре Кертеш, создавајќи во еден период паралелно на Картие Бресон, Волкер Еванс, Алфред Стиглиц и др.

Јубилејниот, дваесетти, број на *Големото стакло*, го посветуваме на продуктите на камерата „како хигиена на оптичкото“ која, како што верувал првиот нејзин теоретичар Лазло Мохоли Наѓ, „ќе го укине конечно тој калап на сликарски и имагинативни асоцијации коишто големите сликари индивидуалисти му ги наметнувале на нашето видување“. Како самостојна и сè понагласено експонирана ликовна дисциплина, фотографијата е распната меѓу естетското и вистинското (документарното), меѓу уметноста и науката, како посебен дискурс кој е 'во состојба да лаже'. На почетокот дефинирана како другост визави модернистичките ликовни писма, во постмодернистичкото време, таа се здружува со сите можни визуелни форми во особена интердисциплинарна категорија.

Траекторијата на македонската фотографија скицирана, од автономноста до интеграцијата со другите области, е тематска оска на овој број. Дијапазонот на нејзините појавности го следи развојниот диверзитет, од документаристичките, преку интимните и life фотографии, до интер-текстуалните обмислувања.

Претставените фотографии, се авторски обработувани, заменувајќи ја историско-хронолошката компонента со толкувања сосредоточени врз одредени аспекти во

нивното творештво. Групните фотографии на **Браќата Манаки**, снимани на боиштата, улиците или на отворен простор се антологија на не-позирани сцени, коишто „времето конечно ги довело на рамниште на уметноста“. Фотографиите на помалку познатите автори **Мирослав Бељан**, **Христо Димкароски**, **Зафир Ошавков** се анализирани од аспект на позирани, фронтална експозиција на моделите. **Благоја Дрнков**, како Картие Бресон, се фокусира врз „пронаоѓање на структурата на светот – насладување со чисто уживање во формата“ и преку доловувањето на нерватурите на каменот, дрвото и земјата, како што би рекла Сузан Зонтаг „го ослободува сликарството за неговата голема модерна вокација – апстракцијата“. „Човечноста на моментот“ (Роберт Франк), егзистенцијалистичкото расположение и фотографот - flâneur (уличен шетач наоружан со камера), се интригантните моменти кај **Живко Јаневски**. Портретите на уметниците на **Марин Димески** се во визуелна релација со кабинетот на интелектуалците на Гаспар Феликс Надар (Бодлер, Виктор Иго, Жерар де Нервал, Жорж Санд, Ежен Делакроа). Одбирајќи модели меѓу оние личности чија психологија најуспешно ја допрел, Димески смета, дека „портретот кој најдобро го правам е портрет на личноста која најдобро ја познавам“ (Надар).

Дајана Арбус своевремено ја дефинираше фотографијата како „тајна за тајната, колку повеќе ви зборува, толку помалку знаете за неа“. **Иво Вељанов** не вовлекува во неговиот интимен свет, воведувајќи ја тајната на личностите во тајноста на просторите, во кои безмилосно се топи времето. Меланхоличноста на глетките стопени во самракот ја нагласуваат енергијата на загадноста. **Роберт Јанкулоски** се служи со емпиријата на фотографскиот медиум за да ги расчлени лиците и апостериори да ги обедини во ново единство кое ги допира сферите на интермедијалноста, извршувајќи на тој начин значително креативно проширување на фотографската дисциплина. И на крајот, една фото-случка – *децата* на **Александар Кондев** - божем рамнодушни кон агресијата на камерата, среќни што не негодуваат.

Запознавањето на нашата и особено на светската културна јавност со повеќе или помалку познатите креатори на фотографскиот дискурс во Македонија е потврда плус на македонскиот уметнички идентитет. Нешто што одамна сме си го должеле на нас самите, но и на другите кои сакаат да не запознаат.

Соња Абаџиева

"You can't say more than what you see"
Thoreau

"I have always thought of photography as something impudent – it was one of those things I have liked about it and when I took it for the first time, I felt very strange"

Diane Arbus

Taking in consideration the fact that way back in 1905 photographers Janaki and Milton Manaki opened their photo studio in the town of Bitola (then the second largest city in Macedonia) thus starting their intensive photography (and movie) activity in Macedonia, this year we are able to mark the 100th anniversary of its dialectic diagram.

Contrary to painting, sculpture, and graphics, Macedonian photography represents an artistic expression that is, in time context, compatible with global development of this technical innovation of the 19th century. In this regard, in spite of 'richness of wars' in the territory of Macedonia (1912; 1913; 1914; 1941) and in spite of constant invasions by other states, our country has almost preserved the synchronicity with global tendencies in the field of photography. The most exposed and most productive photographic artists – Brothers Janaki and Milton Manaki, actually make the same generation together with such greats as: Lazlo Moholy Nagy; August Sander; Man Ray; Gyula Brassai; John Hartfield; Andrè Kertesz. Brothers Manaki at one time were active simultaneously with: Cartier Bresson; Walker Evans; Alfred Stieglitz, etc.

The jubilee, 20th issue of the art magazine *The Large Glass* is dedicated to products of the photo camera "as hygiene of the optic", which, according to the first photography theoretician Lazlo Moholy Nagy, "would finally terminate that model of painting and imaginative associations" which great individualist painters imposed on our view. Being independent, and increasingly exposed art discipline, photography is split between aesthetics and truth (documentary); between art and science; as a separate discourse that is 'able to deliver lies'. In the very beginning, photography was defined as something else vis-à-vis modern visual art forms; yet in post-modernistic period, photography has joined all other viable visual forms in a separate interdisciplinary category.

The trajectory of Macedonian photography, traced since its very autonomy up to its integration with other disciplines, represents the thematic context of this issue. The diapason of its occurrence follows the development diversity, i.e., from the documentary photography, through the intimacy and life photography, all the way to the inter-textual elaborations. Photographers represented in this issue are analyzed as individual authors, thus avoiding the historical-chronological component with interpretation concentrating on certain aspects in their production. Group photographs produced by **Brothers Manaki**, taken on many war fronts, streets, or outside in the open, represent an anthology of authentic, real-life scenes, "that time has finally made equal to art".

Photographs taken by somewhat less known Macedonian authors like: **Miroslav Beljan**, **Hristo Dimkaroski** and **Zafir Osavkov** have been analyzed in context of posed, frontal exposition of the various models. **Blagoja Drnkov**, like

Cartier Bresson, focuses on "finding the structure of the world – finding pleasure in the pure enjoyment of the form", and through capture of 'nervous system' of the stone, the tree and the earth, as Susan Sontag would put it, Drnkov "emancipates painting for the sake of its great modern vocation – the abstraction". "Humanity of the moment" (Robert Frank), existentialist mood, and the fl,neur photographer (a person who strolls about idly, as along the boulevards, 'armed' with camera), are the intriguing moments with **Zivko Janevski**. The portraits of artists produced by **Marin Dimeski** bear visual relation with the cabinet of intellectuals by Gaspard Felix Nadar (Baudelaire; Victor Hugo; Gerard de Nerval; Georges Sand; Eugène Delacroix). By selecting models out of those persons the psychology of which he was able to most successfully touch, Dimeski considers that "the portrait I make best is the portrait of the person I know best" (Nadar).

Diane Arbus defined photography as "secret of the secret" the more it tells you, the less you know about it". **Ivo Veljanov** takes us into his mystical world, by introducing the secret of the persons into the secrecy of the spaces, where time is melted in merciless manner. The melancholy of the views melted within the dusk underline the energy of the mystery. **Robert Jankuloski** makes use of the experience of the photographic medium to analyze the forms and to join them a posteriori in a new union reaching the spheres of intermediacy. Thus, he is able to make a significant creative expansion of the photography discipline.

Finally, there is a photo event – *the children* of **Alaksandar Kondev** – seemingly disinterested in 'the aggression' of the camera, happy not complaining.

Informing our and especially the international culture community about more or less known artists of the photographic discourse in Macedonia is another yet recognition for the Macedonian artistic identity. This is something that we owed to ourselves and to others as well, to those who want to know us better.

Sonia Abadzjeva

Translated by Darko Putilov

ТЕМА: 100 години фотографија во Македонија
Theme: Hundred Years of Photography in Macedonia

- 007 *Соња Абаџиева*, Фотографската хрестоматија на Браќата Јанаки и Милтон Манаки
Sonja Abadziewa, Brothers Manaki Photographic Chrestomathy
- 020 *Роберт Јанкулоски*, Cabinet Portrait à la Macédoine (Зафир Ошавков, Христо Димкароски, Мирослав Белјан)
Robert Jankuloski, Cabinet Portrait à la Macédoine (Zafir Osavkov, Hristo Dimkaroski, Miroslav Beljan)
- 030 *Борис Петковски*, Структура на деталјот кај Благоја Дрнков
Boris Petkovski, Blagoja Drnkov: Structure of the Detail
- 036 *Валентино Димитровски*, 'Егзистенцијалниот исказ' во фотографскиот опус на Живко Јаневски
Valentino Dimitrovski, 'The Existential Expression' in the Photographic work of Zivko Janevski
- 046 *Марика Бочварова*, Марин Димески: Психологија на портретите на ликовните уметници
Marika Bocvarova, Marin Dimeski: Psychology in the Artist's Portraits
- 056 *Лазо Плавеvски*, Иво Вељанов: Постои ли таму некаков поглед или Има ли фотограф зад апаратот!?
Lazo Plavevski, Ivo Veljanov: Is there a Look Present Or Is there a Photographer behind the Camera!?
- 072 *Соња Абаџиева*, Роберт Јанкулоски: In & Out of Photo
Sonja Abadziewa, Robert Jankuloski: In & Out of Photo

Фото случка / Photo Event

- 082 *Лазо Плавеvски*, Три фотографии на Александар Кондев
Lazo Plavevski, Three Photographs by Aleksandar Kondev

Меѓународни изложби / International Exhibitions

- 086 Фото Есеј: 51. Биенале во Венеција, Македонски павилјон во Палацо Сорси - *Антони Мазневски*: Бродот на Моцарт
 Photo essay: 51st Venice Biennial, Macedonian Pavilion in Palazzo Zorzi, *Antoni Maznevski*: Mozart's Boat
- 088 *Марика Бочварова*, Изложбите на Марија де Корал и на Роза Мартинез
Marika Bocvarova, The Exhibitions of Maria de Corral and Roza Martinez
- 093 *Захаринка Бачева*, 26. Меѓународно графичко биенале - Љубљана
Zaharinka Baceva, 26th International Graphic Biennial in Ljubljana
- 096 *Маја Чанкуловска*, "The World is Yours" - 9. меѓународно истанбулско биенале
Maja Cankulovska, "The World is Yours" - 9th International Istanbul Biennial
- 100 *Мира Гакина*, Трето меѓународно биенале во Тирана
Mira Gakina, Tirana Biennial 3

Карикатура / Caricature

- 103 *Лазо Плавеvски*, Граници или невиност без заштита
Lazo Plavevski, Borders or Unprotected Virginity

Авторски страници / Author's Pages

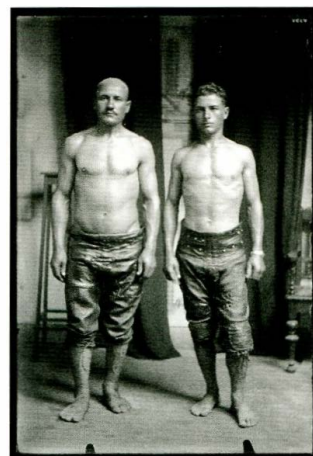
- 104 Јане Чаловски
Yane Calovski

In Memoriam

- 106 *Љубица Дамјановска*, Борис Петковски (1931 – 2005)
Ljubica Damjanovska, Boris Petkovski (1931 – 2005)

Публикации / Publications

- 108 *Марика Бочварова*, Лилјана Неделковска: Библиографија и Библиографски преглед на дел од творештвото на П. Мазев
Marika Bocvarova, Petar Mazev's Bibliography by Lijjana Nedelkovska



Зафир Ошавков, Битола, околу 1930, стаклена плоча
Zafir Osavkov, Bitola, 1930, glass plate

- Изложби / Exhibition Review**
- 110 Лилјана Неделковска, Нехат Бекири: Графити и коридори
Liljana Nedelkovska, Nehat Beqiri: Graffiti and Corridors
- 111 Маја Чанкуловска, Ирена Паскали: Просторно-временска автентичност;
Maja Cankulovska, Irena Paskali: Space-Time Authenticity
- 112 Маја Чанкуловска, Игор Тошевски: Слободни територии; Ни на небо ни на земја
Maja Cankulovska, Igor Tosevski: Free Territories; Not in the sky & Not on the Earth
- 114 Нада Пешева, Томе Аџиевски и Станко Павлески: Трилогија провинција 2;
Nada Peseva, Tome Adzievski and Stanko Pavleski: Trilogy Province 2;
- 115 Јане Чаловски и Христина Иваноска: Спирално патување
Jane Calovski and Hristina Ivanoska: Spiral Trip
- 116 Марика Бочварова, Марин Димески: Покрај приказната
Marika Vosvarova, Marin Dimeski: Beside the Story
- 117 Ана Франговска, Петар Хаџи Бошков: Улица
Ana Frangovska, Petar Hadzi Boskov: Street
- 118 Мира Гакина, Игор Тошевски: Процес
Mira Gakina, Igor Tosevski: Process
- 119 Ана Франговска, Оп-арт и Геометрија; 7. биенале на млади
Ana Frangovska, Geometrical Abstraction and Op-art; 7th Macedonian Biennial of Young Artists
- 123 Лилјана Неделковска, Никола Узуновски: Капки
Liljana Nedelkovska, Nikola Uzunovski: Drops
- 124 Нада Пешева, Годишна награда 'Денес' 3
Nada Peseva, Annual Award 'Denes' 3
- 125 Мира Гакина, Едвард Луси Смит: дигитални фотографии
Mira Gakina, Edward Lucy Smith: Digital Prints
- 126 Лазо Плавеvски, Мирослав Грчев, Знаци и орнаменти
Lazo Plavevski, Miroslav Grcev, Signs and Ornaments
- 127 Лиљана Христова, Ладислав Цветковски: графики
Liljana Hristova, Ladislav Svetkovski: Prints
- 129 Марика Бочварова, Петар Мазев; Верица Ковачевска: Учење да се сакаш себе си
Marika Vosvarova, Petar Mazev; Verica Kovacevska: Learning to Love Myself
- 132 **Виолета Кинг, Џез радио**

Корица: Зафир Ошавков, Битола, околу 1930, стаклена плоча
Cover: Zafir Osavkov, Bitola, 1930, glass plate

Задна корица: Потпис на зографот и фотографот(?) Хаџи Косте Крстев врз фреските во црква "Св. Димитрија", Велес, 1855
Back: Signature on the frescos of the painter and photographer (?) Hadzi Koste Krstev, St. Dimitrije Church, Veles, Republic of Macedonia, 1855. The first signature of this author is made in 1842, three years after the photography was invented.

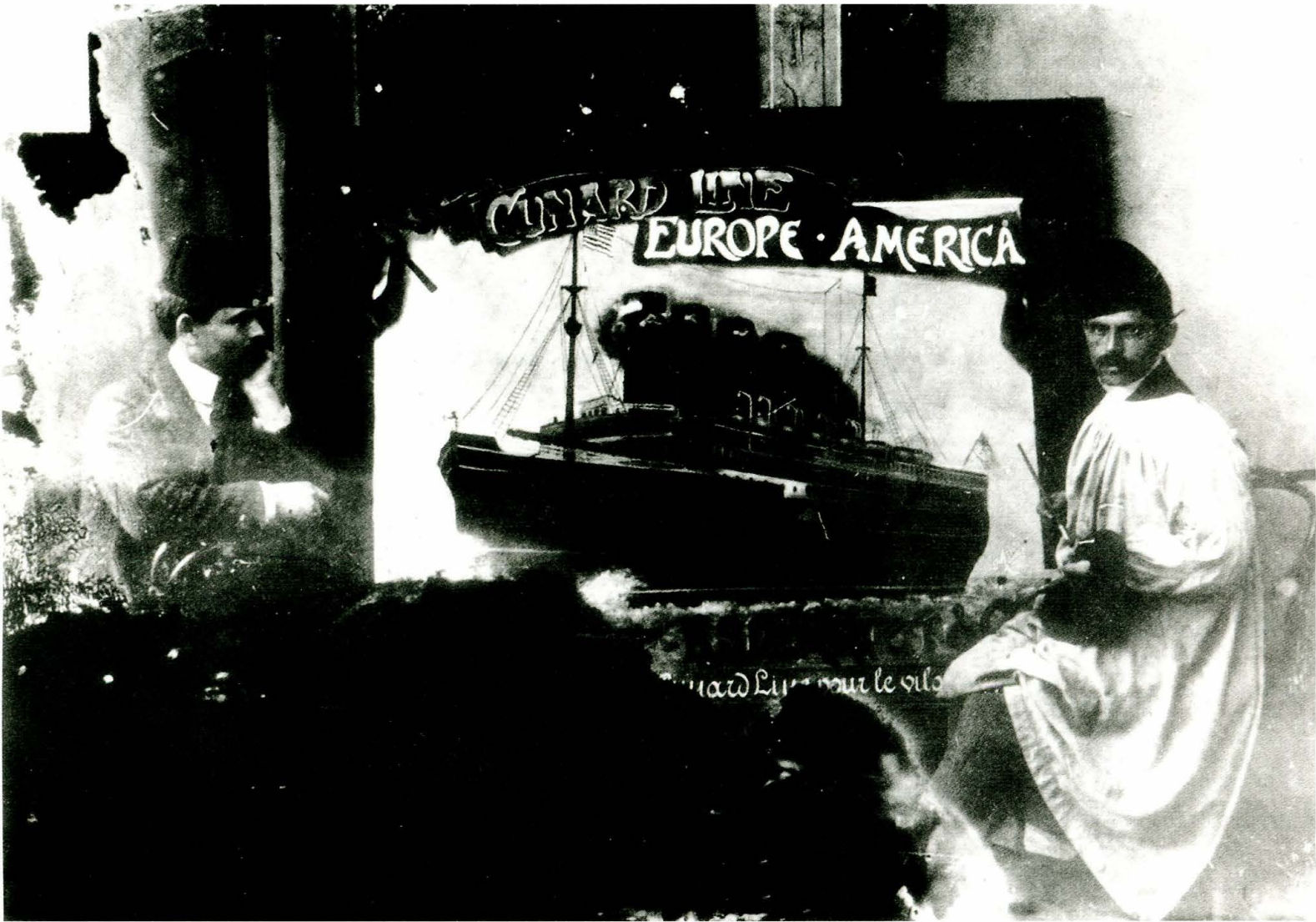
Ликовно обликување: Михајло Мотески
Lay-out: Mihajlo Moteski

Печатењето на овој број е реализирано со материјална подршка на Министерството за култура на Република Македонија
Според мислењето на Министерството за култура, списанието *Големото стакло* е производ за кој се плаќа повластена даночна стапка.

Големото стакло бр. 19/20, 2005/6. Списание за визуелни уметности. Излегува двапати годишно. Цена 100 денари. Издавач: Музеј на современата уметност и Скенпоинт, Скопје. Адреса на редакцијата: Самоилова бб, п.ф. 482, тел.: 311 77 35, факс: 311 01 23, e-mail: moca@sonet.com.mk; web: www.msuskopje.org.mk; Директор: Емил Алексиев. Главен уредник: Соња Абациева. Редакција: Нехат Бекири, Владимир Боровиќ, Лилјана Неделковска, Зоран Петровски, Лазо Плавеvски и Маја Чанкуловска. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Боровиќ. Печат: Skenpoint, Скопје
Тираж: 1000.

The Large Glass No. 19/20, 2005/6, Art Magazine. Price: 100 denars or 4 US\$. Publisher: Museum of Contemporary Art/Skenpoint/Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, Skopje 1000, POB.482, tel. (++) 389 2 – 311 77 35, fax: (++) 389 2 - 311 01 23, e-mail: moca@sonet.com.mk; web: www.msuskopje.org.mk Director: Emil Aleksiev. Editor in Chief: Sonja Abadzieva. Editorial Board: Nehat Bekiri, Vladimir Borevick, Liljana Nedelkovska, Zoran Petrovski, Lazo Plavevski and Maja Cankuloska. Secretary: Julijana Krlevska. Logo: Vladimir Borevick. Printed by: Skenpoint, Skopje. 1000 copies.

ISSN: 99-703-00-3



Јанаки и Милтон Манаки, Јанаки и Милтон Манаки покрај рекламното пано на Бродската компанија за превоз на патници во Америка, 1906
(инв. број. 6135)
Janaki and Milton Manaki, Janaki and Milton Manaki beside the advertising board of the shipping company transporting travelers to America, 1906

Браќата Јанаки и Милтон Манаки*

The Brothers Janaki and Milton Manaki*

Соња Абациева

**Фотографска хрестоматија на процеси,
простори, личности
(за групните фотографии на Браќата Манаки
1904-1963)**

*„Додека стигнавме до Господ,
ангелите патем ќе нè изедеа“
Милтон Манаки*

„Во оваа наша средина беше вистинска лудост да се фотографира голо човечко тело. Од самата помисла на тоа луѓето се згрозуваа. Јас бев заинтересиран за убавината на човечкото тело, па затоа си реков, ако не сум способен да изработам мермерен акт какошто тоа го правеле редица генијални скулптори, зошто тогаш да не го фотографирам. И така го снимив првиот машки акт во турско. Снимив маж, бидејќи сите обиди да фотографирам женски акт останаа без успех“.¹ Овој исказ на Милтон Манаки го открива менталитетот на луѓето во Битола во почетокот на 20. век, уметничката инклинација на авторот и неговата јасна свесност за доаѓањето на новото време подготвено да ја изврши размената на традиционалното (сликарството) со новите технологии (фотографијата). Без разлика на предрасудите, Битола во овој период е динамичен и разновиден културен амбиент. Првата поголема и модерно опремена печатница на Балканот се отвора токму во овој град, во 1909 година. Функционирањето на театарот, аматерските групи, уметничките секции, хорските активности или филмските проекции е синхронно на ликовните случувања. Традиционалното изработување на икони не го исклучува создавањето на слики во маслена техника, базирано, пред сè, на класичните жанрови (портрети, пејзажи, мртви природи и ведути).² Има и причина зошто младите Манаки, користејќи го поволниот културен контекст, се определуваат

Sonia Abadziewa

**Photographic Chrestomathy of Processes,
Spaces, and Persons
(On the group photographs made by the Brothers
Manaki: 1904-1963)**

*“Until we reached God,
the angels would have eaten us on the way”.
Milton Manaki*

“In this environment of ours... it was then really a crazy thing to take picture of a nude human figure. People became disgusted just by the very notion of this. I was interested in the beauty of the human body. So, I told my self if I am not able to carve out a marble nude as many ingenious sculptors had done it before, then why not take a photo of such nude human figure in stead? And so I made the first male nude photo in those times of the Ottoman Empire. I took a picture of a man, because all my previous efforts to produce a female nude photo had actually failed.” This statement made by Milton Manaki reveals the mentality of the inhabitants of the city of Bitola at the very beginning of the 20th century, the artistic inclination of the photographer, and even his clear awareness of the time to come, thus being ready to replace the traditional technique (painting) with new technologies (photography). Regardless of the prejudices, Bitola during this period was a dynamic and diverse milieu. The first major and modern printing house in the Balkans was opened in 1909, right in Bitola. The functioning of the local theater, the amateur groups, the art clubs, the choir activities and the movie shows were synchronous with the local art events. The traditional making of icons did not exclude making of paintings in oil, based mostly on the classical genres (portrait, landscape, still life, and veduta).² There was also a reason why then the young Brothers Manaki, using the favorable cultural context, committed themselves to something diametrically opposite, which was to open the prospects towards new challenges.

за нешто дијаметрално друго, што ги отвора перспективите кон нови предизвици. Сознанието, дека можат да ја искористат технологијата на фотографијата за практични цели, за да си ја осигураат егзистенцијата, од една страна и да ја отелотворат уметничката страст, од друга страна, се основните мотиви за нивната лојална оддаденост на новиот медиум.

Фокусот го ориентираат кон длабинско проучување и совладување на занаетот³: техниката на сликање и техничко-технолошката постапка при изработување на фотографиите⁴. Предаденоста и љубовта кон фотографијата барале значителни материјални вложувања, но и исклучителни психофизички напори: „Работевме под крајно тешки услови. Тоа беше така и кога ги развивавме и кога ги копиравме фотографиите. Ако некој негатив излезеше „потврд“, за експонирање на сликата броевме и до 150. И така додека човек добиеше една фотографија, требаше да падне во бесознание“⁶.

Творештвото на Браќата Манакви содржи поединечни портрети и групни фотографии, снимани во нивното ателје или на отворено. Предмет на овој текст се заедничките фотографии кои се однесуваат на широк дијапазон професии и настани: семејства (кралски, граѓански или работнички), собири, манифестации, паради, излети, прослави или групи на војници, раководители, дипломати, професори, луѓе фокусирани околу нивните професии (земјоделци, трговци, интелектуалци, ученици, лекари, спортисти, хуманитарци), историски случувања особено за време на сите можни војни на Балканот. Екстензијата на нивните интересирања е свесна намера за избегнување стапците на стереотипите, ограниченоста на востановените шаблони и кодови. Внимателно ги избираат локацијата за камерата, аголот на снимање, улогата и количината на осветлувањето, композицијата на кадарот, за да добијат поголема длабочина односно илузија на просторот или впечатливост на физиономиите. Ова веќе експлицитно зборува за нивната инволвираност во уметничката проблематика, за желбата да се постигне ефектот и перфекцијата, карактеристични за сликарството⁶, за нивното настојување да направат уметност со други средства, односно да најдат соодветна замена за класичното сликарство. Тоа се докажува и со вниманието кое му го посветуваат на внатрешниот амбиент кадешто се портретираат семејствата или луѓето од повисоките слоеви (дипломати, команданти, претседатели, министри, политичари, великодостојници и сл.). За сликање во ентериер користат риванда 14, со насликани пејзаж со александриско дрво од левата страна, антички

The knowledge that they could now use the technology of the photography for practical purposes in order to earn their living, on one hand, and to embody their passion for art, on the other, represented the basic motivation for unselfish dedication to the new medium.

They had placed the focus on in-depth study and mastering the profession³: the technique of taking pictures and the technological procedure in processing the photos.⁴ Their dedication and zeal for photography required significant financial investment and also hard psychological and physical efforts: “We worked under very unfavorable conditions. It was so both when we developed and when we copied the photos. In case some negative came out ‘more rigid’, then we had to count up to 150 to expose the picture. And so, until we obtained the definite photo, we were almost about to faint”.⁵

The opus of Brothers Manaki contains individual portraits and group photos, taken in their photo studio or outside, in the open. The subject of this essay are the group photos that relate to a wide range of professions and events: various families (royal, bourgeoisie, or workers’ families), then different events, meetings, parades, picnics, celebrations, or even photo opportunities involving military officers, leaders, diplomats, professors, various people focused on their own professions (farmers, shopkeepers, intellectuals, students, doctors, sportsmen, humanitarian workers, etc.), historical events especially during the many wars taking place in the Balkans. The extension of their interest was a deliberate intention to avoid the pitfalls of the stereotypes, i.e., the limitations of the established patterns and codes. They carefully chose the location for the very camera, the angle of shooting, the role and the quantity of the light, the composition of the very frame, in order to obtain better depth perception, i.e., illusion of the space or better impression of the very facial features. This now explicitly speaks of their involvement in the questions of art, of their desire to gain effect and perfection, which are characteristic of painting,⁶ of their attempts to make art by using other means; in other words, to find proper replacement for the classical painting. This is further proven by the attention they gave to the inner ambiance where pictures of families or of people belonging to the upper classes were taken (diplomats, military commanders, presidents, ministers, politicians, high dignitaries, etc.) To take pictures in the interior, they used the *rivanda 14*, with painted landscape of Alexandria tree on the left side, antique-like pillars on the right side, iron fence in the foreground, and impressive construction in the background. The props (tree branches, chairs, roots, staged as still life *décor*) further upgrade the setting; some of them function as signs or status symbols (top hat, cane, stylish furniture, ornaments, tapestry, tools



Јанаки и Милтон Манаки, Мајка со изгладнети деца во Битола, 1916 (инв.број 946)
Janaki and Milton Manaki, A mother with her starved children in Bitola, 1916



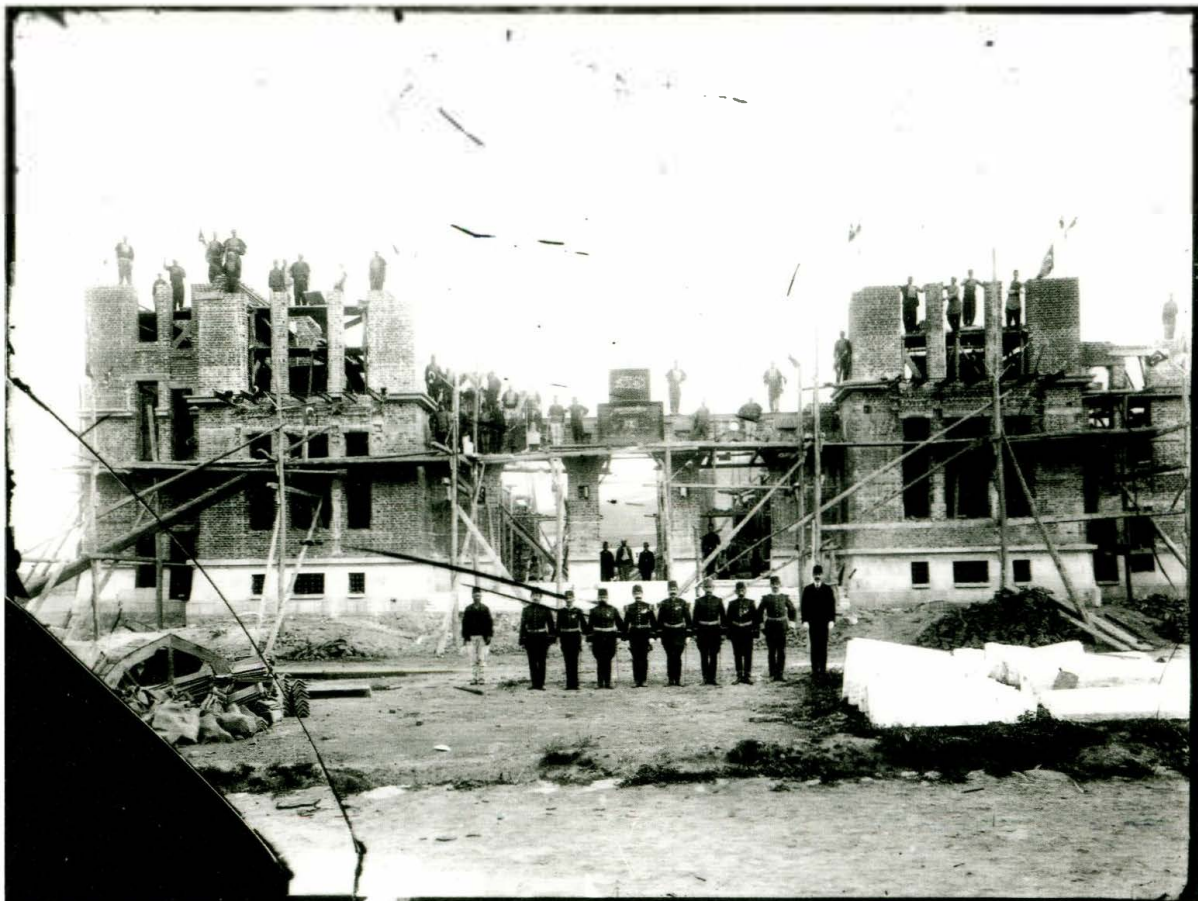
Јанаки и Милтон Манаки, Група сиромашни деца со членовите на Одборот за згрижување при Еврејската заедница во Битоа, 1908?
(инв.број 2176) / *Janaki and Milton Manaki, A group of poor children with the welfare Committee members of the Jewish community in Bitola, 1908?*

столбови, од десната, во предниот дел железна ограда, а во задниот план впечатлива градба. Реквизитите (гранки, столици, корени, поставувани како мртва природа) го надополнуваат опкружувањето, а некои од нив функционираат како знаци или статусни симболи (цилиндар, бастум, стилски мебел, украси, таписерии, алати за работа). Транспарентите, паролите и фирмите поексплицитно ја раскажуваат приказната во фотографиите (*Јанак и Милтон Манак покрај рекламното пано на Бродската компанија за превоз на патници во Америка*, 1906). Композицијата најчесто е симетрична со истакнување на централно поставената фигура, а главите, наместени наизменично во анфас или профил (*Балот одржан во романскиот конзулат во Битола по повод одбележувањето на државниот празник на Романија*, 1904), ја анимираат претставата. Во подредувањето на луѓето пирамидалната композиција создава впечаток на длабочина. Позите го следат востановениот во тој период систем на вкочанетост и сериозност, сметајќи дека тоа е начин достоинствено да се реагира на новиот технички изум. Значајна компонента во портретирањето претставува усредоточеноста врз светлината. Заклучокот дека таа треба да биде, пред сè, природна го засилува едновремено реалистичкиот аспект, инсистира на веродостојноста.

Понагласено дистанцирање од познатите кодови и од статичноста на фотографиите снимани во ателјето или во друг ентериер, се евидентни во групните фотографии реализирани на отворено. Во нив опсервацијата има друга димензија, перспективата се менува од птичја до жабја, погледот низ објективот поттикнува еден поинаков креативен рефлекс, што се одразува и на естетскиот квалитет на делото. Примарната мотивираност од документарниот карактер на настанот како да се инвертира во секундарност, станувајќи шанса за послободни погледи и интерпретации на материјалот. Така на пример, на фотографијата *Јанак и Милтон Манак покрај рекламното пано на Бродската компанија за превоз на патници во Америка* (1906), Браќата стануваат декорација (антички столбови поставени на периферијата на кадарот) за централното место да биде ослободено за паното во кое е инвестиран нивниот интегрален устрем кон иднината, кон отворените контакти со светот. Идентична поставеност применуваат и во делото *Продавачи на лимонада пред киното Манак* : количката која продава лимонада е главниот актер, таа упатува на нешто ново во случувањата, а луѓето се статисти или гола декорација. Фотографиите на групите луѓе со велосипеди, мотори или автомобили, ги експонираат

for work). The banners, the slogans, and the written signs or markings tell more explicitly the very story in the various photos (*Janaki and Milton Manaki before the Billboard Advertising the Ship Company for Transport of Passengers to the USA*, 1906). The composition very often is symmetrical by emphasizing the figure placed in the foreground, while the heads, placed alternately in the front or the side view of the face (*The Ball Organized at the Romanian Consulate in Bitola Celebrating the National Day of Romania*, 1904), animate the notion. By juxtaposing the people on the photo, the pyramidal composition creates the depth perception. The postures of the photographed people follow the then established system of 'wax-museum' stiffness and seriousness, thinking that it was the proper, dignified manner to respond to the new technical innovation. An important component in making the portraits is focusing on the light. The conclusion that light should be, above all, natural strengthens the realistic-like aspect, thus insisting on authenticity.

A major distancing from the then established codes and from the stillness prevailing on the photos shot inside the studio or in other interior, are evident on the group photos made in the open. The observation has another context within them; the 'bird's-eye view' is changed to the 'frog's-eye view'; the glance through the camera initiates a more diverse, yet creative reflex, having also impact on the aesthetic quality of the work. The primary motivation in the documentary character of the event seems to be inverted into secondary, thus giving chance to more liberal views and interpretation of the material. For example, on the picture entitled *Janaki and Milton Manaki before the Billboard Advertising the Ship Company for Transport of Passengers to the USA* (1906), the Brothers become decoration (antique-like pillars placed in the periphery of the frame), so that the central point is vacated for the billboard which vests their integral striving to the future, to the open contacts with the world. Identical layout is applied in their photo called *Lemonade Sellers in front of the Cinema 'Manaki'*: the lemonade-cart assumes the lead role; it signifies something new in the events, with the photographed people being merely incidental or even bare decoration. The photographs showing groups of people with their bikes, motorbikes, or cars, expose these technical novelties to the very foreground, thus expressing the fascination with the futuristically marked vision of reality. In this manner, these two photographers did change the then usual perception established for group photography. Placing the photographed persons in subordinate position inverts the axiological side of the events photographed (*The Serbian Army General Makes Review of the Cavalry after Capturing Bitola in 1912; The Arrival of the Bulgarian Commander Stojcev with the Bulgarian*



Јанаки и Милтон Манаки, Одборот за изградба на Офицерскиот дом во Битола снимен пред градилиштето, 1909 (инв.број 293)
Janaki and Milton Manaki, The council who proposed the building of the Army's house in Bitola, 1909



Јанаки и Милтон Манаки, Германска коњица пред касарните во Битола, 1916 (инв.број 560)
Janaki and Milton Manaki, The German calvary in front of the barracks in Bitola, 1916

овие технички новитети во првиот план, изразувајќи ја фасцинацијата од футуристички означената визија на стварноста и на тој начин ја менуваат вообичаената перцепција особена за групните фотографии. Поставувањето на портретираниите во подредена позиција ја инвертира аксиолошката страна на снимената проблематика. (*Генералот на српската војска врши поглед на коњаницата по завземањето на Битола во 1912 г.; Доаѓањето на бугарскиот командант Стојчев по завземањето на Битола со бугарската војска во 1915 г.; Италијански војници со заплениетиот германски топ, 1916; Група еврејски мотоциклисти од Израел во посета на Битола, снимени пред зградата на хотелот Солун 1908?*).

Во одделни фотографии вниманието се насочува кон раскошната градска облека и амбиентот украсен со елементи на домашно опкружување: таписерии и други ѕидни декорации (*Сопругата на Жак Мездрахи со пријателки во свечена облека снимани во својот дом, 1904*), сугерирајќи ја, на тој начин, не физиогноматската означеност на дамите, туку нивниот естетски еквивалент, духот, вкусот и стилот на времето. На фотографијата *Јанаки и Милтон Манаки со мајсторите што градат фотоателје во Битола (1904)*, паралелно се соопштуваат два релевантни податоци: хиерархијата на портретираниите означена преку разликата во нивната облека и реквизитите како нивен контекст: во првиот план е формирана своевидна мртва природа од предмети со груба структура (канти со боја и друг алат) поставена пред мајсторите и друга, елегантна мртва природа поставена пред Браќата Манаки, облечени во граѓанска облека. Внимателната опсервација ги поттикнувала нивните вообразувања и инвентивности и при снимањето на протоколарните ситуации на строго подредени војници, заповедници или на регистрирање на историските случувањата на улиците (паради, демонстрации, манифестации, активности од различен вид, пречекување и испраќање на странски служби и освојувачи на Македонија). Кадрите од овие фотографии (*Одборот за изградба на Офицерскиот дом во Битола, 1909; Македонски револуционери осудени на прогонство во Мала Азија, снимани на Железничката станица во Битола, 1904; Грчката пропагандна манифестација за време на младо-турската револуција, 1908; Бугарска врховистичка чета, 1912?, Доаѓањето на војводата Путник во Битола на 6 декември 1912; Бугарска воена единица на Битолската железничка станица, 1943; Германска воена единица се враќа од германските гробишта во Битола, 1941*), упатуваат на смисла за развивување на претставата, што логично го има своето

Army, after Taking Bitola in 1915; Italian Soldiers with the Captured German Cannon, 1916; A Group of Jewish Motorbike Riders from Israel Visiting Bitola, Photographed before the Building of the Hotel 'Thessalonica', 1908?).

In some photographs, the attention is aimed at the ostentatious town clothing and the milieu decorated with elements of the local, homemade surrounding: tapestry and other wall decorations (*The Wife of Jacques Mezdrahi with Her Woman Friends, Formally Dressed, Photographed in Her House, 1904*). The photo thus suggests, not so much the very physiognomic designation of the women, but their aesthetic equivalent, the spirit and the taste and the style of that particular time period. The photo called *Janaki and Milton Manaki Together with the Workers Building the Photo Studio in Bitola (1904)* speaks of two relevant pieces of information: the social hierarchy of the photographed persons marked by the very difference in their clothing, and the props as their context: in the foreground, a kind of a still life is formed of objects having rough structure (cans with dye and other tools) placed before the workers, and, another type of still nature placed in front of Brothers Manaki, dressed in middle-class clothes. The careful observation stimulated their imagination and inventiveness even when photographing such strict protocol situations as marching soldiers or generals or when registering historic events in the streets (parades, demonstrations, festivities, activities of all kinds, arrival and departure of foreign missions and foreign conquerors of Macedonia). The snapshots of these photos (*The Committee for Construction of the Army Building in Bitola, 1909; Macedonian Revolutionaries Sentenced to Exile in Asia Minor, Photographed at the Bitola Railway Station, 1904; Greek Propaganda Festivity during the Young Turk Revolution, 1908; Bulgarian Vrhovist Company, 1912?; Serbian Army General Putnik Arriving in Bitola, 6 December 1912; Bulgarian Army Unit at the Bitola Railway Station, 1943; German Army Unit Returning from the German Military Cemetery in Bitola, 1941*) indicate the sense for animation of the presentation, which had its logical continuation or pendant in the cinematographic work of the Brothers Manaki. Being a well-known altruist, Milton Manaki (also member of the Red Cross and close associate of Mr. Forbes, the then US representative of this organization in Macedonia) has also reregistered the humanitarian activities in his city of Bitola, focusing on the children, the situation affecting the poor and the wretched (the famous striking and psychologically toned photo *Mother with Starving Children in Bitola, 1916*), and the orphans (the unusual, simple, yet inventive and sophisticated scene of a charitable gesture in the photo *Group of Poor Children with Members of the*



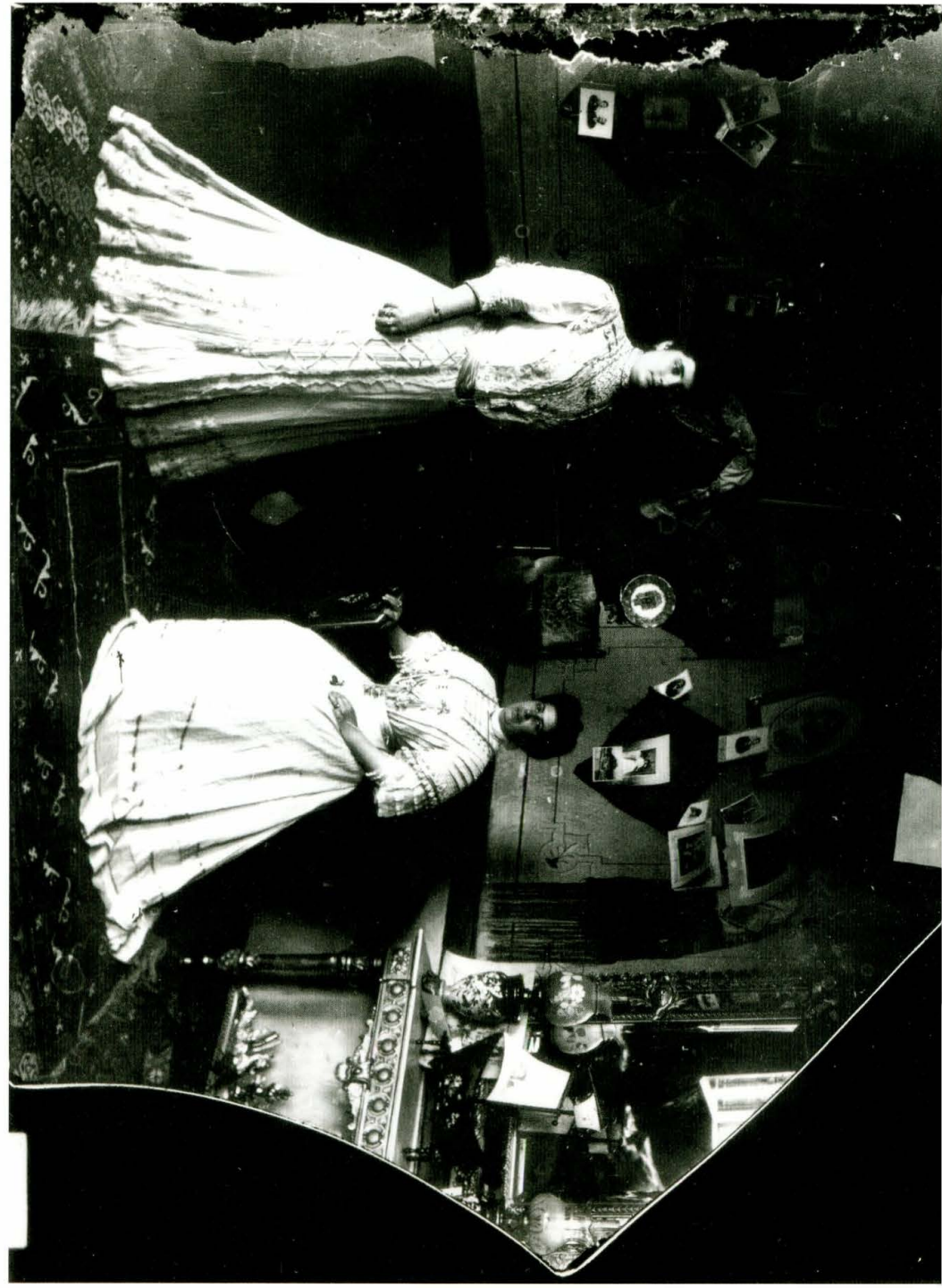
ЈанакИ и Милтон МанакИ, ЈанакИ и Милтон МанакИ на излет во село Барешани, 1925 (инв. број 1515)
Janaki and Milton Manaki, Janaki and Milton Manaki on vacation in the village of Bresani, 1925



ЈанакИ и Милтон МанакИ, Италијански војници со заплениетиот германски топ, 1916 (инв. број 1246)
Janaki and Milton Manaki, Italian soldiers with a seized German cannon, 1916



Јанаки и Милтон Јанаки, Група влаинки - фрашароти во народна носија, снимени во ателјето Јанаки во Битола, 1908? (инв. број 406) / Janaki i Milton Janaki, A group of Vlach Women - frasharotes in their national costumes, photographed in the studio Manaki in Bitola, 1908?



Јанаки и Милтон Јанаки, Две жени во градска облека, 1904 (инв. број 28) / Janaki and Milton Manaki, Two Women, 1904

продолжение или пандан во нивната кинематографска дејност. Како познат алтруист, Милтон Манаки (член на Црвениот крст и соработник на господинот Форбс - претставник на оваа организација од Америка во Македонија) ги бележи и хуманитарните активности во Битола, концентрирани на децата, состојбата на сиромашните (познатата потресна, психолошки тонирана фотографија *Мајка со изгладнети деца во Битола*, 1916) и на сирачињата (необичната, едноставна, инвентивна и софистицирана сцена на благороден гест во фотографијата *Група сиромашни деца со членовите на Одборот за згрижување при Еврејската заедница во Битола*, 1908 – 1918?). Одредена слобода, лежерност и разметливост на фантазијата се јасно сугерирани во *Детската игра со стапови* од 1898. и во *Учениците од Земјоделското училиште во Битола садат дрвја на ридот на Крива Воденица* од 1907.

Групните фотографии сведочат не само за луѓето, нивните професии, активности, мисии, национална припадност, психолошка или физичка состојба, туку и за нивното значење како поле за истражување на феноменолошките и естетските прашања: лоцирање на специфичното време во простори истражувани синхроно како егзотичен бекграунд и како анализа на просторната екстензија, односно зголемувањето на илузијата на претставата преку соодветното толкување на димензиите на просторот (темелно испитување на просторните параметри и игра со неговите посибилитети преку нагласени хоризонтални или трагања по еуклидовиот код во композицијата).

Огромната фото продукција на Браќата Манаки (18.513 негативи и 17.854 позитиви) е компатибилна со нивното љубопитство, со постојаните заложба и желба за експериментирање и ширење на кругот на перципираното опкружување и со нивната лојална приврзеноост и љубов кон новиот медиум⁷. Фактот што себе си се сметале за некаков вид уметници – сликари но не со бои, туку со нова техника – е голем „виновник“ за нивниот креативен поглед низ објективот.

Иако првите информации за фотографијата во Македонија (1855) се поврзуваат со Хаџи Косте Крстев од Велес, „кој се потпишувал како зуграф и фотограф“, уште во 1855 г., 16 години по откривање на фотографијата, поради обемот, значењето и дијапазонот на интересирање, Браќата Јанаци Манаки (1878-1954) и Милтон Манаки (1882-1964) се сметаат за пионери на македонската фотографија, кинематографија и киноприкажувачка дејност. Значењето на нивните активности се релевантни за целиот балкански простор, особено до Втората светска војна. Дејствуваат заедно сè до 1941. кога Јанаци дефинитивно се преселува

*Humanitarian Committee of the Jewish Community in Bitola, 1908-1918?). Some degree of freedom, leisure and use of imagination are clearly stressed in the photo called *Children Playing with Sticks* (1898) and in the one called *Students of the Agricultural School in Bitola Planting Trees on the Hill of Kriva Vodenica* (1907).*

Group photos are evidence not only of people, their professions, activities, missions, ethnic affiliation, psychological or physical situation, but also of their significance as research field for the phenomenological and aesthetic issues: locating the concrete time period in spaces explored synchronously as exotic background and as analysis of the space extension, i.e., the increase of the illusion of perception by appropriate interpretation of the spatial dimensions (fundamental examination of the spatial parameters and paying with its possibilities through underlined horizontals or searching for the Euclidean code in the composition). The large photographic production made by Brothers Manaki (18,513 negatives and 17,854 prints) is compatible with their curiosity, with their permanent commitment and desire to make experiments and widen the circle of the perceived surrounding, and with their loyal dedication and love for the new medium.⁷ The very fact, that they considered themselves some kind of artists or painters but not by using colors, rather using a new technique, is much 'to blame' for their creative view through the camera lens.

Translated by Darko Putilov

Despite the very fact that the first information on photography in Macedonia (1855) is linked with the appearance of Kosta Hadzi Krstev of the town of Veles, „who used to undersign himself as an 'icon painter and photographer'“ in 1855, 16 years after the invention of the photography in the world, nevertheless due to the extension, significance and the very scope of interest shown, the Brothers Janaki Manaki (1878-1954) and Milton Manaki (1882-1964) are considered the pioneers and even the very founders of the Macedonian photography, cinematography and movie-showing activity. The significance of their activities is relevant for the entire Balkan region, especially until WW II. They worked together until 1941 when Janaki definitively moved to Greece. Their production represents a compact whole, which is not subjected to and is impossible to differentiate. The elder brother finished a Romanian lyceum. He was talented in drawing, and later he taught even calligraphy in the local high school. His younger brother Milton, having more mettlesome spirit, was more inclined to the artistic and practical side in life and in the profession. The combination of the artisan mastery, the epistemological legacy and the ability to document the different time periods, as found in the younger brother, and the aesthetic sensibility, present in the elder brother, mark the dimension of compactness / coherency of their photography. The Brothers Manaki opened their first photo studio in 1898. In 1905 after Janaki had bought their first movie camera („Cinema 300“, or a.k.a. „Bioscope 300“), the brothers were active in their photo

во Грција. Нивното творештво претставува компактна целина, неподложна и невозможна за диференцијации. Постариот брат завршил Романска гимназија во Битола. Бил надарен со смисла за цртање, а подоцна предавал и калиграфија во гимназија. Помалиот брат Милтон, потемпераментен по дух, бил наклонет кон уметничкото и практичната страна во животот и професијата. Обединувањето на занаетското мајсторство, епистемолошкиот багаж и смислата за документирање на времињата кај едниот и естетскиот сензибилитет кај другиот, ја означуваат димензијата на компактност/кохерентност на нивната фотографија. Првото фотографско ателје го отвориле во Јанина во 1898., а од 1905., кога Јанаки во Лондон ја купува првата камера („Кинема 300“ или популарно „Биоскоп 300“), дејствуваат во фото-ателјето во Битола, најразвиен културен, политички, дипломатски и стопански центар во тогашна Македонија. Од 1916. до 1919. Јанаки бил депортиран во Пловдив од кога датира неговиот пловдивски период. Постојано ја следеле техничката литература за фотографијата во светот, служејќи се со осум јазици. Илјадниците зачувани фотографии од сите фази на нивната работа се едновременно 1) драгоценост сведоштво за најдраматичните случувањата на гео-политичката карта на Балканот (две Балкански војни, Младотурската револуција, Првата и Втората светска војна - непроценлива фото и филмска документација за сите можни окупации и делби на Македонија; 2) богат културен и уметнички трезор. Нивната љубопитна камера се движела во сите слоеви на животот, регистрирајќи поединечни портрети и групни претстави на сите слоеви население и на сите профили на освојувачи од различни национални провиниенции (селани, граѓани, политичари, дипломати, војници, борци, заробеници, кралеви, султани, професори, доктори). Браќата Манаки имале и статус на дворски фотографи во Белград, Букурешт и Истанбул. На големата фотографска изложба во Букурешт (1906) добиваат посебни плакети, златен и сребрен медал. Работејќи паралелно, во контекст / контакт со светскиот бум во фотографијата и филмот, отворено го демонстрирале својот восхит кон техничко-технолошкиот прогрес, фасцинирани од пробивот на новите изуми, со отворен устрем кон иднината. Им оставиле на Македонија, на Балканските земји и на светот капитален документарен и уметнички фондус на фотографии и филмови (над 18.000 фотографии и 1500 метри филмска лента), реализиран во опасни воени и турбулентни времиња. Првата фото и филмска камера на Балканот, отворањето на првото кино со филмските проекции биле аргумент за влез на Битола и на Македонија во светските културни и научни трендови.

Редакцијата им изразува благодарност на Архивот на Република Македонија - Одделение Битола и на Музејот-Заводот во Битола, за помошта околу изборот и скенирањето на фотографиите од Браќата Манаки. Сите фотографии се од Фондот фотографии на Браќата Манаки во спомнатото Одделение

studio in Bitola, the most developed cultural, political, diplomatic, and economic center in then Macedonia. Janaki Manaki was deported to the Bulgarian town of Plovdiv in the 1916-1919 period; this period is also known as his 'Plovdiv period'. Both brothers constantly followed and read the latest technical literature about photography in the world, making use of eight different languages. The thousands photos preserved in all stages of their work are at the same time: 1) precious evidence of the most dramatic events on the geopolitical map of the Balkans (the First and the Second Balkan Wars; the Young Turk Revolution; WW I and WW II - valuable photo and movie documentation about all possible occupations and partitions of Macedonia); and 2) rich cultural and art treasure. Their 'curios' camera moved through all segments of life, registering individual portraits and group snapshots of all layers of the population and of all profiles of conquerors, having different ethnic background (farmers, townspeople, politicians, diplomats, soldiers, fighters, kings, sultans, professors, doctors...).

The Brothers Manaki also had been granted the status of official court photographers in Belgrade, Bucharest, and Istanbul. At the great photographic exhibition in Bucharest (1906), they were awarded special plaques, together with gold and silver medals. Working simultaneously, in context / contact with the then global boom of the photography and the movie as such, they had openly demonstrated their rapture with the technological progress, their fascination with the appearance of the new innovations, with open striving towards the future. They left to Macedonia, the Balkans and the world a capital documentary and artistic stock of photos and movies (more than 18,000 pictures and 1500 meters of roll films), taken in dangerous, wartime, and turbulent periods. The first photo and movie camera in the Balkans, opening of the first cinema with the movie shows, were indeed an argument for Bitola and Macedonia to enter the global cultural and scientific tendencies.

1. See: Pavle Konstantinov, *Brothers Manaki*, Mlad Borec, Skopje, 1982, p. 77 (in Macedonian)
2. In that period, such painters as Kosta Skodreanu, Alaksandar Papa Naum, Mito Stamenov, Ivan Melnikov, Pavle Pavlovski, etc., were active in the city of Bitola.
3. Brothers Manaki purchased professional literature from producers such as "Lumière" in Paris, and "Juggla" in Lyons. They used mostly the *aqua* films bought in Dresden Istanbul, Belgrade or Zagreb.
4. "The negatives were actually glass plates coated in emulsion with format of 9 x 12 or 18 x 24, while they copied the photos by use of contact copies... When making the prints, they also used a toner". About this, see: Aleksandar Krstevski - Koska, *The Photographic Activity of Brothers Manaki*. In: *The Creation of Brothers Manaki*, Archive of Macedonia, Skopje, p. 75. (in Maced.) "In retouching the plates (the negatives), Janaki had no match - he corrected the level of light on the places that were too shiny, by using some kind of acrylic colors". In: *Pavle Konstantinov*, op. cit, p. 74. (in Maced.)
5. *Pavle Konstantinov*, op. cit, p. 189. (in Maced.)
6. "Photography is a unique art per se. If you lack the feeling how to photograph the client, then do not sit at all before the camera. We are also in a way like the contemporary painters or like the former icon painters. We are also able, like them, to make the faces we photograph more beautiful. This can be drawn from playing with the light. I can make even the most rugged face look like an angel. Only artists can make such things, i.e., people who know what attractive, magic, wonderful, astonishing is". In: *Pavle Konstantinov*, op. cit, p. 76. (in Maced.)
7. When the Serbian King Alexander I Karadjordjevic proposed to Milton Manaki (who was also known for his great love of horses) to manage the Royal Stud Farm, Manaki replied: "I thanked the King for the offer and, having kissed the camera, I reiterated that I would not give up this box, not even for two harems of the Sultan". In: *Pavle Konstantinov*, op. cit, p. 116. (in Maced.)

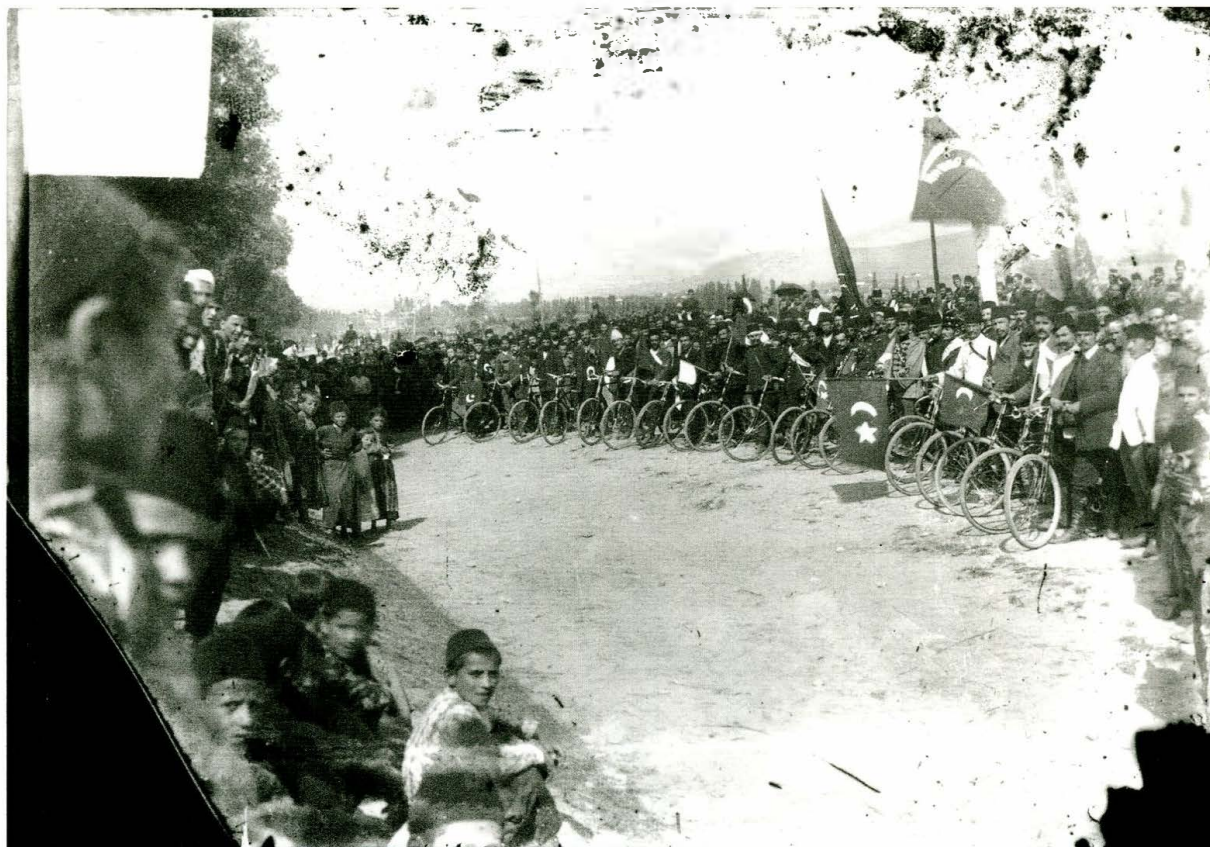
1. Види: Павле Константинов, *Браќа Манаки*, Млад Борец, Скопје, 1982, 77
2. Во тоа време во Битола работеле сликарите: Коста Шкодрану, Александар Папа Наум, Мито Стаменов, Иван Мелников, Павле Павловски и др.
3. Набавувале стручна литература од производителите „Лимиер“ од Париз и „Жугла“ од Лион. Користеле главно аква филмови купувани во Дрезден, Истанбул, Белград или Загреб.
4. „Негативите се исклучиво стаклени плочи премачани со емулзија во формати 9 x 12 или 18 x 24, а фотографиите ги копираше преку контакт копии. При изготвување на позитивите употребувале и тонер“. За ова Види: Александар Крстевски – Кошка, *Фотографската дејност на Браќата Манаки*. Во: *Творештвото на Браќата Манаки*, Архив на Македонија, Скопје, 1996, стр. 75; „Во ретуширање на плочите (негативите) Јанани беше недостижен – ја коригирал светлината на премногу осветлените места, со некој вид на акрилни бои“, Во: *Павле Константинов*, цитирано дело, стр. 74
5. *Павле Константинов*, цитирано дело, стр. 189
6. „Фотографијата е своевидна уметност. Ако немаш усет како да го сликаш муштеријата, тогаш воопшто не седнувај пред објективот. И ние сме нешто како современите ликовни уметници или некогашни зографи. Не само тие можат да ги разубават лицата што ги сликаат, туку и ние. Од играта на светлината тоа треба да се извлече. Јас можам да ја направам и најодбојната фаца да прилега на ангел. А тоа нешто можат да го направат само уметници, луѓе кои распознаваат што е привлечно, волшебено, божествено, восхитувачко“, Во: *Павле Константинов*, цитирано дело, 76
7. Кога кралот Александар I Караѓорѓевиќ му предложил на Милтон Манаки (инаку голем љубител на коњи) да стане раководител на кралската ергела, тој одговорил: „Му се благодарив на понудата и откако го бакнав фотографскиот апарат, му повторив, дека за овој сандак не би се поделил ни за два султански хареми“. Во: *Павле Константинов*, цитирано дело, стр. 116



Милтон Манаки, Јанани Манаки на излет со пријатели во Бањата Хисар, 1918 (инв. бр. 2239)
Milton Manaki, Janaki Manaki on excursion with friends by the thermals Hisar, 1918



ЈанакИ и Милтон МанакИ, Група еврејски моторциклИсти од Израел во посета на Битола, 1910? (инв.број 309),
Janaki and Milton Manaki, A group of Jewish motorcyclists from Israel visiting Bitola, 1910?



ЈанакИ и Милтон МанакИ, Пристигнувањето на велосипедистиот клуб од Битола во Прилеп, 1907 (инв.број 1563)
Janaki and Milton Manaki, The bicyclists of the Bitola bicyclist's club arriving in Prilep, 1907



Јанаки и Милтон Манаки, Учениците од Земјоделското училиште во Битола садат дрвја на ридот на Крива Воденица, 1907, (инв.број 565)
Janaki and Milton Manaki, The pupils of the School of agriculture in Bitola planting trees on Kriva Vodenica, 1907



Јанаки и Милтон Манаки, Јанаки и Милтон Манаки со мајсторите што го градат фото-ателјето во Битола, 1904 (инв.бр. 2280)
Janaki and Milton Manaki, Janaki and Milton Manaki with the workers building the photo-studio in Bitola, 1904



Зафир Ошавков, Битола, околу 1930, стаклена плоча, 58x89 мм
Zafir Ošavkov, Bitola, about 1930, glass plate

Мирослав Бељан, Зафир Ошавков, Христо Димкароски

Miroslav Beljan, Zafir Osavkov, Hristo Dimkaroski

Роберт Јанкулоски

Robert Jankuloski

Cabinet portrait à la Macédoine

Во Македонија постојат податоци (поткрепени со материјални докази) за фотографски работилници од деведесеттите години на 19 век, што не значи дека и пред овој период во некои градови не постоеле фотографии со свои студија. Но, како и да е, на почетокот на 20 век во сите градови на Македонија има фотографски ателјеа, а во некои поголеми места егзистирале по неколку фотографии. Со самото отворање на повеќе студија се зголемува конкуренцијата, а со тоа се зголемува квалитетот на услугите и квалитетот на крајниот производ.

Во продолжение ќе наведеме неколку имиња на фотографии кои работеле во првата половина на 20 век. Изборот на овие личности не значи дека тие се први или најдобри фотографии од овој период. Тие се само дел од многуте мајстори што оставиле траги од времето во кое што живееле, создале дела кои со својот квалитет се издвојуваат од илијадниците фотографии снимени во студијата низ Македонија.

Христо Димкароски (1883-1920) е еден од првите фотографии во Прилеп кој отворил фотографско студио пред 1910 година, по неговото враќање од Америка каде што го изучил фотографскиот занает. На почетокот, од голема помош ќе му биде неговиот роднина Јордан Цапев кој кон крајот на 19 век отворил фотографско ателје во Битола. Од сочуваните фотографии и стаклени плочи (негативи) може да се заклучи дека Димкароски имал богато опремено студио каде што за фотографирање користел дневна светлина чија што јачина ја контролирал со платна (завеси) и со разни рефлектирачки површини. За фотографирање користел неколку фотографски камери со различни димензии. При снимањето на фигури, моделите ги поставувал пред насликано платно, а покрај нив поставувал најразлични реквизити со цел да ја збогати композицијата. Меѓу

Cabinet portrait à la Macédoine

There is data in Macedonia (supported by material evidence) about photographic workshops that operated in the 1890s; this does not mean that there were no even before this period photographers with their studio in certain towns in Macedonia. Anyway, at the start of the 20th century, almost all towns in Macedonia had their local photo studios. In some cities, there were even several photo studios. Opening more photo studios paved the way to higher competition which on the other hand raised ultimately the quality of the services and the quality of the end product.

Further, in the text we would like to present few names of photographers that were active in the first half of the 20th century. We have to underline that the selection of these persons does not mean that they were the very first or the best photographers in this period. They are just part of the many master artisans that had left traces of the times they lived in, when they created works that excel in quality from the other thousands photographs made in the studios throughout Macedonia.

Hristo Dimkaroski (1883-1920) was one of the first photographers in the town of Prilep who initially opened a photo studio before the year 1910, upon his return from the USA, where he was trained in the photographic artisanship. At the very outset, his cousin Jordan Capev was to help him. This Capev opened his own studio in Bitola in late 19th century. We can conclude from the preserved photographs and glass plates (negatives) that Dimkaroski had a well-equipped studio where he used daylight for taking photographs. He controlled the intensity of the daylight by various textiles (curtains) and by different reflecting surfaces. To make photographs, he used several cameras with various dimensions. When taking photographs of human figures, he used to place the model before a painted

овие фотографии се издвојува портретот / фигура на неговата сопруга Љубица Димкароска од 1910 година каде што таа е убаво облечена во стил „а ла франга“, а стои покрај една раскошно резбарена столица со која се постигнува рамнотежа во фотографијата и помага при поставување на телото на моделот.

Значајни се и портретите снимени во средно-крупен план, при што покрај композицијата Димкароски води сметка за светлото во фотографијата користејќи насочено дифузно светло. Во оваа група би ги споменале: *Портретот на Диме Димкар*, татко на фотографот и *Портрет на старица* (Аца Јанева?). Во првиот случај, моделот е во седечка положба, се гледа поголем дел од столицата, а во левиот долен агол на фотографијата е поставена масичка на која што се потпрени рацете на портретируваниот во коишто држи книга. Книгата, како реквизит, од една страна е значаен елемент од композицијата, а од друга страна ги потенцира афинитетите на Диме Димкар кон пишаниот збор (бил современик и пријател на Марко Цепенков).

Исто така и на втората фотографија, моделот е во седечка положба, а во левиот долен агол е поставена масичка врз која што има вазна со цвеќе. Поставеноста на рацете во однос на главата гради триаголна композиција и ја потенцира „гордоста“ на старицата. Светлото на оваа фотографија е понасочено, со што се добива поголем контраст на сцената.

Во двата случаи моделите се издвоени од позадината. Благодарение на поголемото растојание модел / позадина, а можеби и користењето на портретен објектив со поголема фокусна должина, позадината е заматена, но богата со полутонови и се насетува насликаниот мотив. Оваа „сфумато“ атмосфера уште повеќе го истакнува првиот план, портретираната личност.

Точната експозиција при снимањето на фотографиите и прецизната хемиска обработка на негативите (стаклените плочи), даваат можност да се изработат фотографски копии кои што изобилуваат со безброј детали и широка градација на полутонови. Ова е показател дека Димкароски добро ги познавал фотографските процеси, како при снимањето на негативите, така и при нивна обработка и изработка на фотографиите.

Зафир Ошавков (1905-1996) е битолски фотограф кој потекнува од фотографско семејство. Неговиот татко, Васил Ошавков (1872-1942) имал фотографско студио во Дебар кое што го отворил на почетокот на 20 век, фотографскиот занает го изучил во Брајла (Романија) каде што имал роднини, а во 1920 година заедно со семејството се преселил во Битола каде што продолжил да се занимава со фотографија. На

canvas. He also used to put different objects in order to enrich the composition. Among all these photographs, we can single out the portrait / figure of his wife Ljubica Dimkaroska of 1910 where she is beautifully dressed in the style 'a la franga'. She is standing near a splendidly carved chair that is used to reach balance in the photograph and also helps in supporting the body of the model.

There are also important portraits made by using the middle-foreground context, where in addition to the composition Dimkaroski took care of the light in the photograph by using directed diffusion light. We should quote in this group the following photographs: *Portrait of Dime Dimkar*, father of the photographer, and *Portrait of an Old Woman* (Aca Janeva?). The former photograph shows a sitting model; bigger portion of the chair can be seen, while the left lower angle in the photograph shows a placed small table used to support the arms and hands of the portrait model holding a book. The book, as a prop item, on one hand, is an important element in the composition, and on the other hand, it underlines the preferences of Dime Dimkar for books (he was a contemporary and friend of Marko Cepenkov).

Likewise, the latter photograph also shows a sitting model, while a small table with a vase full of flowers is placed in the lower left angle. The position of the hand vis-à-vis the head complements a three-angle composition and so underlines 'the pride' of the old lady. The light in this photograph is more directed thus giving a higher contrast on the scene.

In both photographs, the models are separated from the background. Thanks to the bigger distance between the concrete model and the background, and maybe also due to the use of a portrait lens with higher focus length, the background is blurred, yet rich with semitones and one can sense the painted motif. Such a 'sfumato' atmosphere even more underlines the foreground, that is, the portrayed person.

The correct exposition when taking the shots and the precise chemical processing of the negatives (the glass plates) provided the opportunity to produce photographic copies that are rich with numerous details and wide gradation of the tones. This is indicator that Dimkaroski knew very well the photographic processes, both when shooting the negatives and when processing them to make photographs.

Zafir Osavkov (1905-1996) was a photographer in Bitola, originating from a family of photographers. His father, Vasil Osavkov (1872-1942), originally was owner of a photo studio in Debar, which he opened in early 20th century. The father studied the photographic artisanship in Braila (Romania) where he had some relatives. In 1920, the entire Osavkov family moved to Bitola, where the father continued to work as photographer. In the



Мирослав Бељан, Охрид, 1936, стаклена плоча, 99 x 150 мм
Miroslav Beljan, Ohrid, 1936, glass plate



Мирослав Бељан, Охрид, околу 1935, стаклена плоча, 99 x 148 мм
Miroslav Beljan, Ohrid, about 1935, glass plate

почетокот студиото било регистрирано под името „Фото ателје Васил Ошавков(иќ) и синови“, а по неговата смрт го воделе синовите Зафир и Фердинанд како „Фото ателје Браќа Ошавкови“.

Зафир Ошавков фотографскиот занает го изучил во Скопје 1928 година кај фотографот Надашкиќ. Студиото било регистрирано на негово име, а Фердинанд му помагал во работата, најчесто околу ретуширање на негативите. Кога станува збор за авторството на фотографиите не може со точност да се определи кој од тројцата фотографирал одредена фотографија. Можеби е најправилно овие фотографии да ги третираме како производ на фотографската работилница Ошавкови.

Битолското студио на Ошавкови претрпува неколку промени во поглед на ентериерот и на фотографските реквизити. Како и повеќето фотографии користеле насликано платно како позадина и повеќе столици, масички и други предмети. Во текот на работата биле променети неколку позадини, а по 1945 година насликаните платна ги замениле со едноставна сива драперија.

При копирање на одредени стаклени плочи се добива впечаток дека за време на фотографирањето не воделе сметка за композицијата во вториот план. Но, кога ќе се погледнат фотографиите изработени непосредно по снимањето од самите мајстори, се гледа дека тие посветувале големо внимание при изработката на позитивите. Кај повеќето фотографии позадината е затемнувана, „декувана“ или избелувана. На вака обработената позадина, со помош на шаблони или со светлосни и хемиски интервенции додавани се најразлични шари. Често пати знаеле да претераат со овие интервенции и „сликата“ добиена како краен резултат поседувала занамарливи фотографски карактеристики. Но, сочувани се и такви негативи кои што се блиски до најдобрите документарни портрети снимени во студио во тоа време. Една од тие фотографии е *Пеливани*, која датира од триесеттите години на 20. век. На фотографијата се двајца борачи, пеливани. (татко и син или учител и ученик?). Двете фигури се до половина голи, облечени само во боречки куси, кожени панталони. Природната поставеност на портретираните и сјајните делови на панталоните и делумно на телата доловуваат впечаток дека истите се снимени непосредно пред или по борба. Насоченото странично светло ги истакнува мускулестите тела на пеливаните. Ако се анализира навидум несредениот втор план ќе забележиме дека станува збор за грижливо наместена заднина. Поставеноста на двата предмети (столица и висок постамент со ногари) ја нарушува композицијата, но придонесува во природноста на сцената, а со тоа ја зголемува документаристичката вредност на

beginning, the photo studio was registered under the name “Photo Atelier of Vasil Osavkov (ic) and Sons”. Upon his death, the business was run by his two sons Zafir and Ferdinand, then under the name of “Photo Atelier of Brothers Osavkov”.

It should be noted that Zafir Osavkov obtained photography training in Skopje in 1928, at the studio of photographer Nadaskic. The studio was registered under his name, while Ferdinand helped him in the job, most often in retouching the negatives. When talking about the very maker of the photographs, it is very difficult to precisely define which one of the three made the picture in question. Perhaps it would be most correct to consider these photographs a product of the workshop of the Osavkov family.

The Bitola photo studio of the Osavkov family underwent several changes in context of the interior and of the photographic prop items. In the manner of their contemporary photographers, they also used a painted canvas as a background and few chairs, tables and other objects. In course of their operation, several backgrounds were changed, while in the post-WW II period, they replaced the painted background canvases with a simple hanging drapery.

In the process of copying some glass plates, there is impression that when taking pictures, they did not care very much about the composition in the background. Yet, when we take look at the pictures made by the very photographers immediately after taking them, it is evident that indeed they paid high attention on processing the positives. Most photographs have dimmed, ‘processed’, or bleached background. On such processed background, by use of various templates or by use of light and chemical interventions, all kinds of decorations were added. Very often, they used to overdo such interventions, and so the end ‘picture’ had minor or insignificant photographic features. However, even such negatives were preserved that are very close in quality to the best documentary portraits taken in studio, of those times. One of them is called *Wrestlers*, from the 1930s. The picture shows two wrestlers. (Father and son, or trainer and a student?) Both figures are half-naked, dressed only in short, leather wrestling trunks. The natural posture of the portrayed persons and the shiny parts of the trunks and partly of the bodies make the impression that these figures were photographed just before or after a wrestling bout. The directed sidelight underlines the muscular bodies of these country wrestlers. If one analysis the seemingly unsettled background, then we would notice that, it is a carefully set background. The position of the two objects (a chair and high podium with legs) disturbers the composition, yet it contributes to the naturalness of the scene, thus increasing the documentary value of the said picture. The black curtains that partly

фотографијата. Црните завеси кои делумно го прекриваат насликаното платно, фотографот ги поставил вертикално зад секоја фигура и објектот на интерес успешно го одвоил од позадината.

Мирослав Бељан (1903-1998) во Охрид доаѓа кон средината на дваесеттите години од 20 век. На почетокот соработува со струшкиот фотограф Ставре Попоски, а околу 1930 година отвора фотографски дуќан во Охрид. Бељан со фотографија започнува да се занимава во Загреб, уште пред неговото доаѓање во Македонија. Користејќи го ова искуство се обидува фотографското студио да го опреми по примерот на ателјеата во поголемите европски центри. Во начинот на композирање на фотографиите, исчекор прави со тоа што вториот план не е само дводимензионална површина, туку тој е дел од целокупниот простор во фотографијата. Во своето студио, Бељан гради вистинска просторна сценографија, а фигурите (објектите) ги издвојува со помош на светлото и со контролирање на длабочинската острина во фотографијата.

Поголем дел од вака снимените фотографии ги доработува во лабораторија, ги ретушира (доцртува) стаклените плочи, додавајќи извесни шари на позадината. Но, тоа го прави дискратно, не нарушувајќи ги основните карактеристики на фотографијата како медиум.

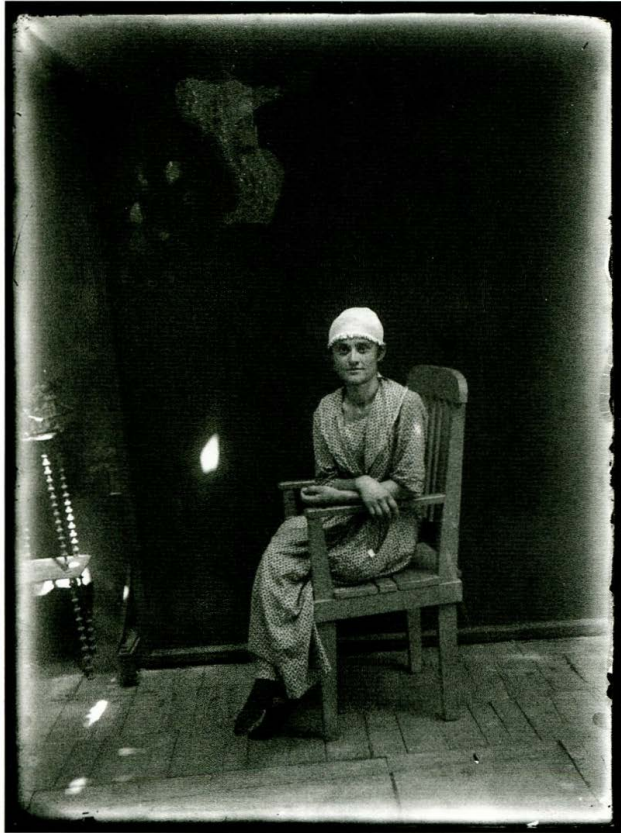
cover the painted canvas are placed by the photographer vertically behind every figure and the object of interest is successfully separated from the very background.

Miroslav Beljan (1903-1998) arrived in Ohrid, in the mid 1920s. At the outset, he worked together with photographer Stavre Poposki, of Struga. Around 1930, Beljan opened his photo studio in Ohrid. It should be noted that Beljan had initially started making photographs already in the city of Zagreb, before his definite return to Macedonia. Using such experience, he tried to equip his photo studio in the same manner as that of the studios in major European cities. Yet, in his way of composing the photographs, he made a step forward because now the background is not only a two-dimensional surface, but it is also a part of the entire space in the given photography. In his studio, Beljan constructed a genuine, life-like spatial scenography. He separated the figures (the objects) by means of the light and by the control of the in-depth contrast in the photographs.

He further processed most of the photographs taken in this manner in a laboratory; he retouched (made final drawings on) the glass plates, by putting some decorations in the background. However, he did this in a subtle manner, in order not to disturb the basic characteristic of photography as a medium.



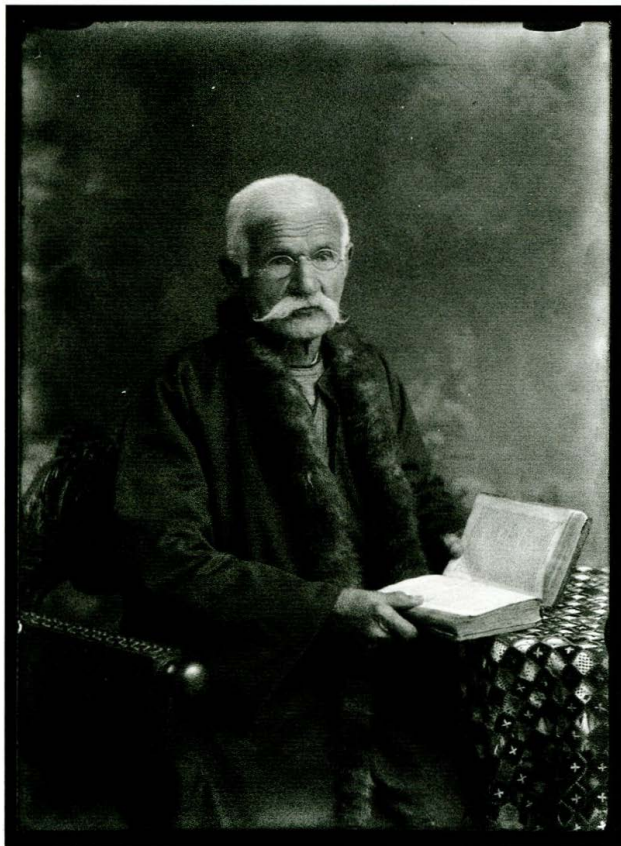
Христо Димкароски, Прилеп, пред 1920, стаклена плоча, 89 x 119 мм / Hristo Dimkaroski, Prilep, before 1920, glass plate



Христо Димкароски, Прилеп, пред 1920?, стаклена плоча, 163x120 мм
Hristo Dimkaroski, Prilep, before 1920?, glass plate



Христо Димкароски, Прилеп, околу 1915, стаклена плоча, 129 x 89 мм
Hristo Dimkaroski, Prilep, about 1915, glass plate



Христо Димкароски, Прилеп, пред 1920, стаклена плоча, 164 x 119 мм
Hristo Dimkaroski, Prilep, before 1920, glass plate



Мирослав Бељан, Охрид, околу 1935, стаклена плоча, 148 x 99 мм
Miroslav Beljan, Ohrid, about 1935, glass plate

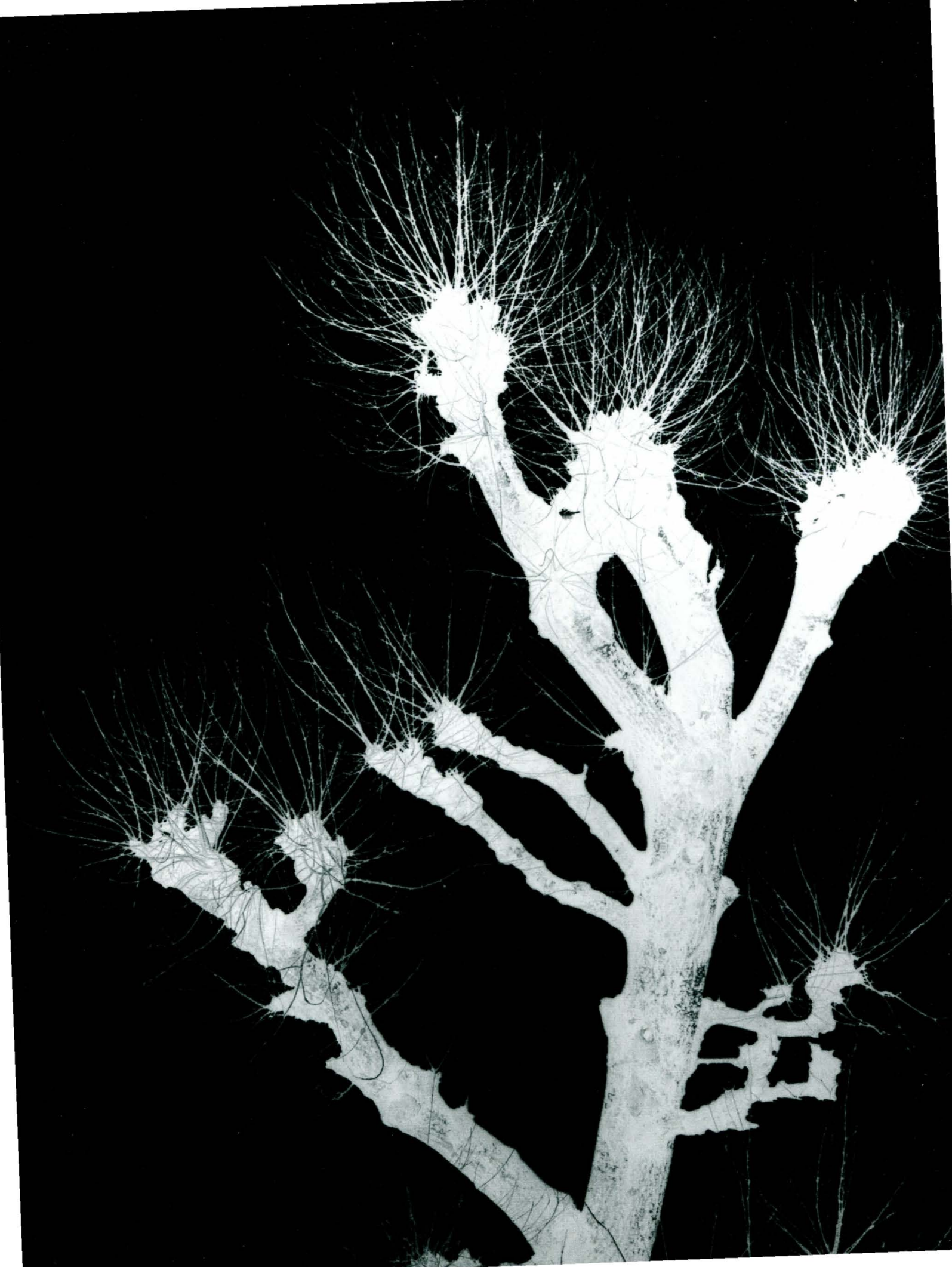
Мирослав Бељан, Охрид, околу 1935, стаклена плоча, 149 x 98 мм
Miroslav Beljan, Ohrid, about 1935, glass plate





Христо Димкароски, Прилеп, пред 1920, стаклена плоча, 99 x 150 мм
Hristo Dimkaroski, Prilep, before 1920, glass plate





Благоја Дрнков Blagoja Drnkov

Д-р Борис Петковски

Boris Petkovski

Структура на деталите

The Structure of the Details*

Благоја Дрнков е еден од оние личности во нашата култура, кои со своето творештво претставуваат пионерски, „родоначалнички“ потфати. Своето неколку децении долго дејствување го има насочено во неколку области, постигнувајќи резултати со кои ја задолжи нашата средина, поради нерутинскиот и вљубенички однос кон сè она што го има остварено. Дрнков како еден од основоположниците на фотографската и на филмската уметност во Македонија, даде видлив придонес во развојот на македонската телевизија, оформувајќи се во најголем дел од своето дејствување, како автодидакт страшно заинтересиран за максимално да ги согледа сите професионални и естетски проблеми што тие ги наложуваат пред неговото дејствување.

Така, во своите фотографии, Дрнков ја втиснал непрекинатата развојна линија на своето творештво, постојано обележано со неколку основни обликувачки принципи. Уште во текот на 30-тите години Дрнков се определи неговата фотографија да биде инструмент за откривање на Македонија: на нејзините географски, етнички, социјални и културни белези. Со страст на вљубеник во таа основна определба, Дрнков ја запозна татковината и ја откри во неброените фотографии, на начин што ја прераснува едноставната цел на визуелниот документ. Овие фотографии, создадени со убеденост дека привидно голата реалност на даден објект е полна со сложени внатрешни предизвици за оној кој умее да ги толкува, прераснуваат во лирска исповед на самиот автор. Оттука, фотографијата на Дрнков уште пред војната, дури и кога навлегува во наличјето на животната состојба на македонскиот човек во тој период, настојува да внуши дека човекот и во тегобната стварност на своето, често сиво и мачно постоење, го запазува својот

Blagoja Drnkov belongs to those representatives of our Macedonian culture whose creative work on one hand is considered to be one of the pioneering undertakings, and on the other hand, his long activities that lasted several decades have been directed towards various spheres. In this way he has achieved results which have indebted our nation because of his original and enthusiastic attitude towards his work. Drnkov is one of the founders of photography and film art in Macedonia. He has made a great contribution to the development of Macedonian television. As an artist he has been observing the professional and aesthetic problems that he has encountered in the course of his work”.

The artist Drnkov has impressed his endless developing line in his creative activity, which has constantly been marked by his basic ways of expression.

Since 1930 Drnkov has aimed his photography to be an instrument for discovering Macedonia, its geographic, ethnic, social and cultural characteristics.

As a passionate artist of his basic subject of interest, Drnkov has discovered his native land and presented it in numerous photographs that are much more than just a mere visual document. These photographs which have been created with the conviction of a seemingly bare reality of the given object are full of inner complex challenges for the one who is able to interpret them, and at the same time they become a lyrical expression of the artist himself. Thus Drnkov's photographs even before the Second World War insisted on discovering that man even in his hard reality of existence makes efforts to maintain his human integrity and gracefulness. Drnkov is capable of implying the presence of a human being even it has not been included in the photograph. In that way Drnkov tries to observe the ordinary motif of reality from a particular point of view, and at the same time to consider it a part of the general “History” of natural phenomena.

човечки интегритет и убавина. Дрнков го наметнува присуството на човекот и таму каде формално не е вклучен во мотивот на некоја фотографија. Одлика на фотографиите на Дрнков е и тоа што се тие реализирани со „класична“ фотографска процедура. Објективизмот на прикажувањето се коригира со поетско-емотивен пристап – и со висока свест на авторот за карактерот и хоризонтите на своето истражување. Во сите остварувања на Дрнков хомогеноста на резултатите се постигнува со доследната професионалност, со воедначеноста на третманот на секој проблем итн. Така, тематската разновидност не можеше да ја растрои творечката насоченост на неговите остварувања. Сепак, во некои од нив, Дрнков постигнал ефекти во третирањето на материјалните карактеристики на мотивот, со кои е остварена една модерна фактура, блиска на некои аспекти на сликарскиот енформел (фотографиите од циклусот тема *Камен, земја и дрво: Камен – 1972, Жед – 1970, Торзо – 1969*). Во овие дела е согледана и некаква антропоморфна проекција: односно нивната материјалност, се здобива со 'физиономија' и 'психологија', како резултат на посебното доживување на Дрнков, на неговото настојување баналната реалност да се согледа од специфични точки на гледање и како дел на општото движење, дел од 'историјата' на природните нешта. Во серијата *Луѓе, обичаи, градби*, постојат некои фотографии во кои го следиме истото ова настојување. Дрнков ја одбегнува експресивната драматика и најтемната социјална проблематика ја третира смирувачки: далечна му е суровоста на веристичките соопштувања и разголеноста на емоциите. Но, од друга страна, умее преку наметнување на еден карактеристичен детал да ја навести драмата на човековото постоење, да предложи носталгичен спомен на она што го носи војната или да ја предаде убавината на човековиот труд.

Извадоци од предговорот за каталогот на јубилејната изложба на Благоја Дрнков, Уметничка галерија, Скопје, 6 -17. 04 1984

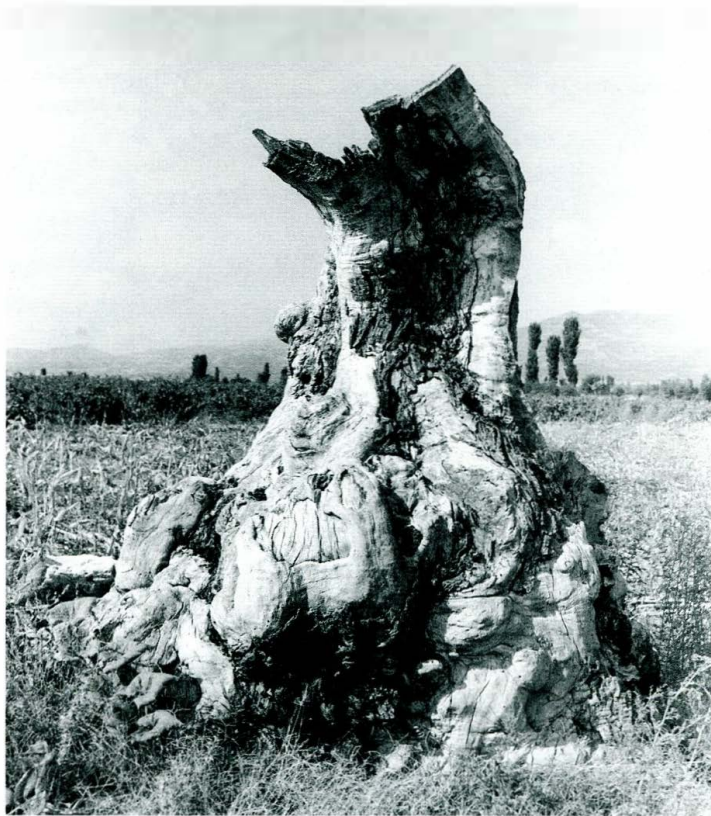
The main characteristic of Drnkov's photographs is that they have been carried out by a "classic" photographic procedure. The objectivity of his expression is emphasized both by the poetic and emotional approach and the high awareness of the artist himself with regard to the character of his research. In all his achievements Drnkov has shown outstanding professional skill. Thus, some effects have been achieved by the kind of material, or the features of the motif contributing towards a new, modern composition which is close to some aspects of the "enformel" (a group of photographs on the subject 'Stone, Earth and Wood'). In his series 'People, Customs and Buildings' there are some photographs with the same implication. Drnkov avoids expressive dramatic art. The cruelty of the realistic expression and the exposure of emotions are alien to him. He approaches even the darkest social problems in a soothing manner. On the other hand, he knows how to suggest a specific detail to announce the drama of the human existence, to point out a nostalgic recollection of the consequences of the war, or to present the beauty of his human labour".

Fragments from the Introduction in the catalogue of Blagoja Drnkov's Jubilee exhibition, Art Gallery, Skopje, 6-17. 04 1984.

** Blagoja Drnkov was born in Skopje, 1914. As a nine years old boy he learnt how to make negatives on photographic paper, using the sunlight as an element to prepare the negatives which had been placed in salt. Later on, in 1927 he learnt to develop negative plates and make photographs using artificial light. At age of 16 he bought himself his first camera Zeis Ikon 9 / 12 on plates, registering many aspects of life in Macedonia. Drnkov received numerous state awards and many special photographic prizes in the Republic of Macedonia and abroad.*



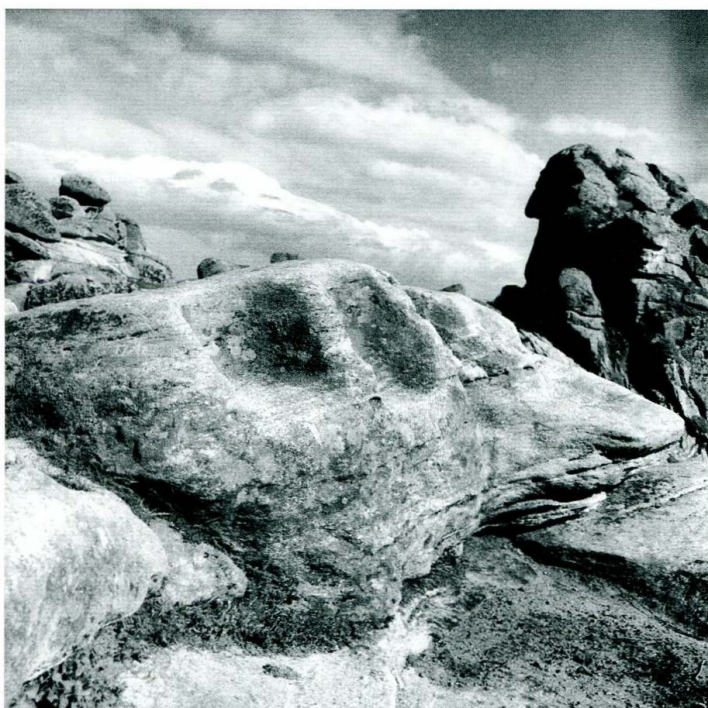
Благоја Дрнков, Жед, 1970 / Благоја Drnkov, Thirst



Благоја Дрнков, Дрво 1, 1969 / Blagoja Drnkov, Tree 1



Благоја Дрнков, Торзо, 1969 / Blagoja Drnkov, Torse



*Благоја Дрнков, Камен од Трескавец, 1975
Blagoja Drnkov, Stone from Treskavec*



*Благоја Дрнков, Камен од Салтаница, 1975
Blagoja Drnkov, Stone from Saltanica*





Живко Јаневски, Необична идила, 1962 / Zivko Janevski, Unusual Idyll, 1962

Живко Јаневски

Zivko Janevski

Валентино Димитровски

„Егзистенцијалниот исказ“ во фотографскиот опус на Живко Јаневски

Живко Јаневски (1940 – 2000) се појави на фотографската сцена на почетокот од 60-тите години од минатиот век и во текот на таа деценија се наметна како еден од позначајните автори во тогашната југословенска фотографија. Студирајќи во Белград од крајот на 50-тите години тој првично се појави на белградската фотографска сцена и набргу стана еден од нејзините најзначајни експоненти во 60-тите години. Во рамките на македонската фотографија Јаневски е претставник и водечка личност на генерацијата којашто во 60-тите години го изврши клучното модернизирање на фотографскиот јазик, дистанцирајќи се од неоромантичната пиктуралност со пејзажни и фолклористички визури, практикуван кај нас по Втората светска војна до крајот на 50-тите години. Во македонската фотографија тој ќе го донесе понагласениот авторски и субјективен пристап, наполно различен од “плакатската” и “илустративна” дикција на фотографијата од 50-тите години. Тој е клучната фигура што ќе даде значаен поттик во развојот и подемот на македонската фотографија во 70-те години.

Многу рано ќе се формира како сериозен автор, прифаќајќи го таканаречениот “егзистенцијален исказ” на life фотографијата на белградската сцена. Се вбројува како еден од најзначајните во ова фотографско движење, заедно со Џорџе Букилица, Томислав Петернек, Видоје Мојсиловиќ, Миша Станисављевиќ, Видоје Васиќ, Драгољуб Тошиќ, Славко Станоевиќ и други од белградскиот фотографски круг.

Повоената life фотографија во Европа, но и во тогашна Југославија, недвосмислено се надоврзува и е под доминантно влијание на една културна

Valentino Dimitrovski

‘The existential expression’ in the photographic opus of Zivko Janevski

Zivko Janevski (1940 – 2000) emerged into the front of the photographic scene in early 1960s. During that very decade, he imposed himself as one of the major authors in the then Yugoslav photography. During his university studies in Belgrade in the late 1950s, the initially appeared on the Belgrade photography scene and so became quickly one of its most important exponents in the 1960s. Within the Macedonian photography, Janevski is representative and leading personality of the generation that in the 1960 had implemented the key modernization of the photographic language, thus distancing itself from the neoromantic pictorialism full of landscape and folkloristic views, as practiced in our country from the post-WW II period until the late 1950s. In the Macedonian photography, he brought in the more underlined personal (i.e., of the author himself) approach, that was very different from the ‘poster-like’ and ‘illustrative’ diction of the photography in the 1950s. He was the key figure that would give important stimulus to the development and rise of the photography in the 1970.

He established himself very early as a serious author in the early 1960s, by accepting the so-called ‘existential expression’ of life photography on the Belgrade scene. He is considered to be one of the most important members of this photography movement, together with such greats as: Djordje Bukilica; Tomislav Peternek; Vidoje Mojsilovic; Misa Stanisavljevic; Vidoje Vasic; Dragoljub Tosic; Slavko Stanojevic, and others of the Belgrade photography circle.

The post-WW II life photography in Europe and also in the then Yugoslavia, undoubtedly was related and was under the dominant influence of a culture climate dictated by the dominant existential obsession, the Art Informel, and by the neorealistic art practices, the neo-

клима диктирана од тогаш доминантната егзистенцијалистичка философска опсесија, енформелните и новореалистичките уметнички практики, неореалистичките искуства, постапките на новиот француски роман и новиот бран во францускиот филм. Оваа дисперзирана визуелна и книжевна позадина беше пресудна за да се наметне неопходноста од соодветен “егзистенцијален исказ” и во медиумот на фотографијата. Независно од фактот што life-фотографијата на светската сцена егзистира од 30-тите години, специфичниот егзистенцијален манир на југословенската сцена од крајот на 50-тите години се надврзува на доминантната културна клима во повоениот период.

Фотографскиот опус на Јаневски од 60-тите години го сочинуваат најреферентните остварувања во целокупното негово творештво. Оваа вредносна констатација се темели врз утврдениот опсег на значајни фотографски остварувања, високата кохерентност во разновидните тематски и формални компоненти што ги практикува во оваа деценија и чувството за детектирање на духот и сенсот на времето во коешто создава. Сообразувањето со духот на времето е особено значајно, со оглед на фактот дека мал број автори во македонската фотографија успеваа да се доближат до актуелните движења и случувања во медиумот, во поширокиот европски културен контекст. На Јаневски тоа му успева не само заради неговиот престој во Белград каде што се соочува со life-фотографијата, туку и заради мошне раното созревање на неговиот фотографски нерв да се почувствуваат новите струења во медиумот и во актуелната културна клима. Констатацијата за Јаневски како најзначајна фигура во македонската фотографија во 60-тите години се базира на сознанието за рано профилираниот стилски и изразен рафинман во сопствената верзија на life-фотографијата, или фотографијата на животот, на животноста. Неговите подоцнежни остварувања ќе се движат во рамките на веќе кодифицираниот стилски ракопис од оваа деценија и нема да донесат збогатување на изразните средства на фотографскиот јазик.

Брзото совладување и апсолвирање на изразните компоненти на life-фотографијата од страна на Јаневски ќе резултира со негово суверено приклучување на фотографската сцена во Белград и на поширокиот тогашен југословенски простор. Со своите најавтентични “life” остварувања од 60-тите години Јаневски може целосно да се подведе под дефиницијата на овој фотографски израз. Првично, тоа е свесното ослободување од “културолошкиот” пристап кон стварноста, од посредуваното гледање на нештата и понирање во отворениот животен простор, во егзистенцијалниот жаргон на секојдневието и

realistic experiences, the procedures of the new French novel and the ‘new wave’ in the French movie. Such dispersed visual and literary background was crucial in having the necessity imposed for a corresponding ‘existential expression’ in the medium of photography as well. Regardless of the fact that life photography had existed since the 1930s, the specific existential manner of the then Yugoslav scene in the late 1950s was relating to the dominant culture climate in the post-WW II period

The photographic opus of Janevski of the 1960s is made up of the most referential works in his overall artistic production. Such evaluation conclusion is based on the established domain or range of important photographic productions, the high coherency in the diverse thematic and formal components that he practiced during this decade and the feeling of detecting the spirit and the sense of time in which he was active. His fitting into the frame of the time spirit is very important, due to the fact that only a small number of Macedonian photographers were able to reach the then current tendencies and events in this medium, in the overall European cultural context. Janevski was successful in doing this not only because of his stay in Belgrade where he could experience life photography as such, but also because of the early maturity of his photographic nerve to feel the new tendencies in the medium and in the actual culture climate. The conclusion that Janevski was the most important personality of the Macedonian photography of the 1960s is based on the knowledge about the early profiled stylish and expressed refinement in his own version of life photography, or photography of or about life, of the life force. His later productions would move within the frames of the already codified style handwriting belonging to this decade and so would not introduce further enrichment of the means of expression in the photography language.

The fast learning and completion of the expression components of life photography by Janevski resulted in his sovereign inclusion in the Belgrade photography scene and generally in then Yugoslavia. With his most authentic ‘life’ productions dating in the 1960s, Janevski could be fully related to the definition of this photographic expression. Initially, it is the deliberate deprivation of the ‘culturalogical’ approach to reality, of the brokered view of things and penetrating into the one life space, in the existential jargon of everyday and remaining on the surface of existence, freed or deprived of any layers and metaphysics. Pursuing the existential dictate of the immediate events and living deletes differences between the important and the trivial, thus exalting the everyday and the banal as important, as symbol of life. Set in this manner, it depicts the beauty of the unloaded existence that emanates a kind of humane atmosphere and message. Life photography has some degree of



Живко Јаневски, Индекс бар, 1963 / Zivko Janevski, Index Bar, 1963

задржување на површината на постоењето, ослободено од било каква слоевитост и метафизичност. Форсирањето на егзистенцијалниот диктат на непосредното случување и одвивање на животот ги брише разликите меѓу значајното и безначајното, издигнувајќи го секојдневното и баналното како значајно, како вистина на животот. Вака фингирано, тоа ја отсликува убавината на неоптовареното постоење од коешто извира хумана атмосфера и поракка. Life фотографијата има извесен етички набој. Евентуалното сведување на ефтини етички пораки кај неа е оневозможено со искрената хуманост, иако овде честопати се игра на тенката граница меѓу автентичноста и баналното морализирање. На тој начин, life-фотографијата е немо, но искрено, сведочење за автентичните моменти во непосредната секојдневна стварност. Таа е живо сведоштво за автентичноста како момент, за значајноста како инфинитезимална величина на егзистенцијата. Тој миг, тој кус исечок од стварноста е Бартовиот "пунктум" во којшто егзистенцијата молскавично се отвора пред објективот и будното око на фотографот. Следствено на ова, од life фотографот се очекува извонредна спонтаност во набљудувањето и ловење на "вистинскиот" момент, ловење на "вистината". Се очекува онеобичено кадрирање диктирано од случајноста. Изборот на мотивот е интуитивен во бараното и очекуваното појавување на "пресудниот момент" (Анри Картие Бресон). Оттаму, се подразбира темелно субјективен и авторски обоен пристап и создавање личен фотографски свет, наспроти фактот дека life фотографијата претпоставува понирање во објективната стварност. Стварноста во овој фотографски пристап е прочистена од културолошките значенски наслаги и таа е онаква каква што субјективното фотографско око на моменти ја фиксира.

Субјективниот егзистенцијален исказ на Јаневски несомнено се одвива во матрицата, во жаргонот на life фотографијата. Но, поблиското проследување на фотографскиот опус на Јаневски од 60-тите години упатува на еден парадоксален заклучок. Тоа е фактот дека автентични и кохерентни остварувања што можат целосно да се подведат под изразниот модел на life фотографијата Јаневски има малку. Но, затоа, во мноштво други фотографии постои една суптилна градација на пристапи инфицирани од овој изразен модел што истите ги прави сродни со класичните life остварувања. Тоа дава за право "егзистенцијалниот исказ" во неговиот опусот од 60-тите да биде третиран на три издвоени нивоа.

Првото ниво се класичните life фотографии во кои е остварена една специфична инсценација, при што ликовите не се свесни дека се снимани, а фотографот како да е наполно отсутен, невидлив за

ethic charge. The possible reduction to cheap ethic messages in this context is disabled by the sincere humaneness; although very often manipulation is made using the thin borderline between originality and banal moralization. Thus, life photography is a silent, yet candid testimony of the original and authentic moments in the immediate everyday reality. It is a living testimony of the authenticity as a moment, of the significance as infinitesimal quantity of existence. That very moment, that short cut of reality is the 'point' of Barthes where existence, as quickly as lighting, opens itself before the camera lens and the vigilant eye of the photographer. Consequently, the life photographer is expected to have excellent spontaneity in monitoring and capturing the 'real' moment, capturing the 'truth'. Expectation is raised of unusual framing, dictated by the randomness. The choice of the motif is intuitive in the requested and expected appearance of the 'crucial moment' (Henri Cartier-Bresson). Therefore, this implies a thoroughly subjective and personally toned approach and creating one's very own photographic world, regardless of the fact that life photography suggests sinking into objective reality. Reality in such photographic approach has been purged of the culturological semantic layers and so it is as the one captured at given moments by the subjective photographic eye.

Undoubtedly the subjective existential expression of Janevski takes place within the matrix, or 'jargon' of life photography. Yet, closer examination of the photographic opus of Janevski made in the 1960s reveals somewhat paradoxical conclusion. It is the fact that there are few authentic and coherent photographic works made by Janevski that can be placed within the expression model of life photography. On the other hand, many other photographs contain a subtle gradation of approaches that were influenced by this expression model thus making them relevant to the classical life photographs. Therefore, rightfully, the 'existential expression' in his 1960s opus can be treated in three separate levels.

The first level is made up of the classic life photographs that bear a very specific concoction. In this context, the figures are not aware that they are being photographed, yet the very photographer seems entirely absent, invisible to the persons present in the work. The 'actors' and the occurrence are captured in a single, spontaneous 'crucial' moment. Hence comes the 'truthfulness' achieved, the authenticity of the view, the occurrence that is not brokered by intervention of any kind. However, this is not sufficient for the life '*schtimmung*' in these photographs. A small story of its own, some narrative dynamism is required so that the view grown into some kind of event. There is need for motion, 'inscensation' of at least two narrative motifs, the unimposing yet visible contradiction of which plays in a specific anecdote.

присутните во композицијата. "Актерите" и случувањето се фатени во еден спонтан, "пресуден" момент. Оттаму произлегува постигнатата "вистинитост", автентичност на глетката, случувањето што не е посредувано со било каква интервенција. Но, тоа не е доволно за life-штимунгот на овие фотографии. Неопходна е одредена мала приказна, извесна наративна динамика за тоа глетката да стане некакво случување. За тоа е потребно раздвижување, "инсценација" на барем два наративни мотиви, чија ненаметлива, но видлива спротивставеност ќе заигра во една специфична анегдота, специфичен пунктум на случувањето во коешто се остварува суштината на life фотографијата. Вакви фотографии Јаневски има навистина малку. Една од нив е извонредната "Необична идила" (најверојатно од средината на 60-тите години) со војник и девојче во предниот план и двајца музичари во задниот план. Баналниот кафеански амбиент во којшто е снимена оваа фотографија е сцена за извонредно животворниот контраст меѓу наративот за војникот и девојчето и оној за двајцата музичари. Очигледната диспаратност на глетката дава извонредна живост на случувањето. Пунктумот, "пресудниот момент" е во мигновеното регистрирање на посочениот контраст. Екстериерната фотографија "Во самрак" (најверојатно од 1966.) маестрално си "поигрува" со две наративни линии: самракот во пладневниот парковски амбиент и одминатото доба на старецот на десната страна и младата љубовна двојка на левата страна. Двата мотива се обединети во една извонредна атмосфера креирана во суптилна градација на полутонови. Во амблематската фотографија со наслов "Калуѓерки" од средината на 60-тите години "немиот говор" на невидливите лица на двете калуѓерки е доволно речит за да заигра пунктумот во глетката, играта меѓу немошта и говорот, меѓу невидливоста и очигледноста. Во овие, но и во некои други life-фотографии, своевидниот егзистенцијален исказ и гестот на спонтаната животност, сепак е посредуван со еден естетски обоен пристап: сензибилитет за стилизација во фино нијансирана градација на сиви полутонови, извонредна композициона објективизација, "материјализација" на моментот и софистицирана графичка избалансираност на површините и на плановите. Втората групација или ниво на егзистенцијалниот исказ кај Јаневски е една бројна група на фотографии создадени во текот на 60-тите години што ги карактеризира видно отсуство на некое позначајно случување во кадарот, отсуство на пунктуален момент креиран од микронаративни мотиви. Човековиот лик и фигура во овие фотографии се втопени во општиот декор на глетката. Објективот е фокусиран на немо регистрирање на стварноста, на

dote, a specific punctum of occurrence producing the very essence of life photography. Indeed Janevski made only few such photographs. One of them is the excellent photograph called "Unusual Idyll" (most probably taken in mid 1960s). A soldier and a girl are in the front, while two musicians stand in the back. The banal tavern or saloon ambiance where this photograph was shot, is a scene for the exceptionally vivid contrast between the narrative about the soldier and the girl and the other one about the two musicians. The obvious disparity of the view provides excellent vividness to the happening. The punctum or the 'crucial moment' lies in the momentary snapshot of the contrast referred to. The exterior photograph called "At Dusk" (most probably taken in 1966) 'plays' in ingeniously with two narrative lines: the dusk in the late-afternoon city park ambiance, and the senior age of the old man at the right and the young love couple at the left. Both motifs are united into a single, excellent atmosphere that is created in subtle gradation of semitones. In the emblematic photograph called "Nuns" (mid 1960s), the 'mute' speech of the invisible faces of the two nuns is sufficiently eloquent to make the punctum play in the view, the game between the muteness and the speech, between the invisibility and obviousness. In these and some other life photographs, the unique existential expression and the gesture of spontaneous vividness are nevertheless brokered by approach that is aesthetically toned: sensibility for stylization in finely nuanced gradation of blue semitones, excellent composition objectivization, 'materialization' of the very moment, and a sophisticated balance of the surfaces and the settings.

The second group or level of existential expression with Janevski is represented by a numerous group of photographs produced in the 1960s that are characterized by very evident absence of any importance occurrence within the frame, lack of any punctum moment created by micro-narrative motifs. The human face and figure in these photographs are melted into the overall *décor* of the view. The camera lens focus on 'mute' snapshot of the reality, on silent detection of living in the daily commonplace. These works offer minimal existential occurrence, and so the emptiness, the vainness of reality, of existence are suggested. This is brought by the skillfully realized or captured atmosphere in the photographs: dull, gray, 'autumn' damp views in the exterior compositions and in those with narrowed interiors. In these works, the intensive life-*schtimmung* of such classics is re-formulated in silent experience and registering of the existential ambience, deprived of the joy of life. Most prominent photographs taken in this manner are: "May Rain", 1962; "After the Rain", 1965; "The First Snow", mid 1960s; several photographs called "Index Bar", 1963/1964; "Man with Cigarette", 1967; "The Friend Chuan Tse", mid 1960s; "Birthday", 1963; "The Last

тивко детектирање на животното одвивање во сивилото на секојдневието. Во овие дела се нуди минимум егзистенцијално случување и се сугерира испразнетост, бесмисленост на стварноста, постоењето. Ова се доловува со вешто остварена атмосфера во фотографиите: суморни, сиви, "есенски", влажни глетки во екстериерните композиции и во оние со стеснети ентериери. Во овие дела, интензивниот life-штимулинг од класичните остварувања во тој израз е преформулиран во немо доживување и регистрирање на егзистенцијалниот амбиент, испразнет од радоста на живеењето. Најистакнати фотографии во овој манир се: "Мајски дожд", 1962; "По дождот", 1965; "Првиот снег" од средината на 60-тите; повеќе фотографии насловени "Индекс бар", 1963/64; "Човек со цигара", 1967; "Пријателот Чуан Це", средина на 60-тите; "Роденден", 1963; "Последните гости", 1965 и други.

Третата групација на фотографии најповеќе се оддалечува од класичната life-инсценација и, речиси, се доближува до портретниот третман. Во овие фотографии, во центарот на приказот се ликови што гледаат во објективот. Не постои момент на изненадување, а ликовите што се доминантни во кадарот "фатени" се во некаков амбиент што не игра значајна улога во мотивот. Нема движење и случување во кадарот, а она што се одигрува е немиот вкочанет поглед на ликот фиксиран во момент на безизразност. Една студена, сива, тажна и меланхолична "инсценација" на погледот. Но, токму во ова отсуство на изразност извира една носталгична атмосфера на примарна едноставност, на хуманото во едноставното. Од сугерираниот пристап на мотивот и на ликот извира едноставна топлина на обичното постоење. Овој ефект извонредно е остварен во "Девојчето од градинка", 1963; "Луле, Лале и Лела, 1967; "Сликари" и "Човекот на докват" од 1968; "Студент на ликовна академија", средина на 60-тите; "Болно дете", 1968; "Татко и син", средина на 60-тите; "Љубовници", "Љубовници 2" од средината на 60-тите и други. Фотографскиот пристап на меко пластично обликување на фактурата со извонредна градација на тонови се надоврзува на богатството мотиви со блага егзистенцијална дескрипција, правејќи некои од овие фотографии да бидат вистински ремек дела во рамките на целокупниот опус на Јаневски.

Ако се сумира посоченото творештво на Јаневски од 60-тите години, се наметнува констатацијата дека, со исклучок на неколку класични, "програмки" life фотографии, останатиот негов опус од оваа деценија нуди една интимизирана, рестилизирана верзија на феноменот на life фотографијата. Оваа "омекнатата" верзија на егзистенцијалниот исказ на секојдневието се одвива надвор од схемата, од

Guests", 1965; etc.

The third group of photographs is the one that is most distant from the classical life inscenation, and almost touches the portrait treatment. In these photographs, in the very front are faces looking into the camera lens. There is no moment of surprise, and the faces, that are dominant in the frame, are 'captured' in an ambiance which has no major role in the motif. There are no movement and occurrence in the frame; the mute stiff look of the face fixed in the expressionless moment is the thing presented. A cold, gray, sad, and sorrowful 'inscenation' of the look. Yet, this very absence of expression produces a unique nostalgic atmosphere of primary simplicity, of the humaneness in the simplicity. The suggested approach to the motif and the very figure emanate simple warmth of the everyday existence. Such effect is excellently produced in "The Girl in the Garden", 1963; "Lule, Lale, and Lela", 1967; "Painter" and "The Man on the Second-Floor Porch," 1968; "Art Academy Student," mid 1960; "Sick Child," 1968; "Father and Son", mid 1960s; "Lovers" and "Lovers 2", mid 1960; etc. The photographic approach of soft plastic shaping of the structure with excellent gradation of tones is further related to the opulence of motifs with soft existential description, thus making some of these photographs to be genuine masterpieces within the entire photo opus of Janevski.

If we recap the said production of Janevski belonging to the 1960s period, then we can conclude that, with exception of few classical 'program' life photographs, the rest of his photo opus dating from this decade offers an intimated, re-stylized version of the phenomenon of life photography. Such 'softened' version of the existential expression of the everyday events takes place outside the scheme, outside the cliché of penetrating into the tissue of the thick metropolitan occurrence, outside of the intensive existential turmoil of the everyday city life. It is, according to its motifs and concepts, a softened variation of life photography. It does not intend to capture the dynamic events of reality; it does not search for the ecstatic moments of the essential speech noise; on the other hand, it aims at delayed observation of the ephemeral from the silent occurrence of the everyday life. The approach used by Janevski towards reality, is softly expressively brokered, with underlining of the intimacy, i.e., a humane transformation of its 'wrinkles'. Generally speaking, Janevski belongs to the conceptual matrix of life photography and to its sinking into the universe of the everyday life. Yet, the intimate tone and the nostalgic sensibility in this opus made in the 1960s, excels his photographic language into a unique and specific astray or deviation from the classic model of life photography.

Translated by Darko Putilov

клишето на пробивање во ткивото на густите велградски случувања, од интензивната егзистенцијална врвлица на секојдневието. Таа е, мотивски и концептуално, смирена варијанта на life фотографијата. Тука не се ловат толку динамичните случувања во стварноста, не се трага по екстатичните моменти на егзистенцијалниот џагор, туку се врши одложено опсервирање на минливото од тивкото одвивање на секојдневието. Пристапот на Јаневски кон стварноста е нежно, благо експресивно

посредуван со нагласување на интимната, хумана трансформација на нејзините набори. Јаневски генерално припаѓа на концептуалната матрица на life фотографијата и на нејзиното понирање во универзумот на секојдневието. Но, интимистичката обоеност и носталгичниот сензибилитет во неговиот опус од 60-тите години го издвојува неговиот фотографски јазик во самосвојно и специфично отклонување од класичниот модел на life фотографијата.

Живко Јаневски, Човекот на докшат, 1967(?) / Zivko Janevski, The Man on the Second-floor Porch, 1967 (?)





Живко Јаневски, Во времето на самракот, 1966(?)
Zivko Janevski, At Dusk, 1966(?)



Живко Јаневски, Првиот снег, 1967
Zivko Janevski, The First Snow, 1967



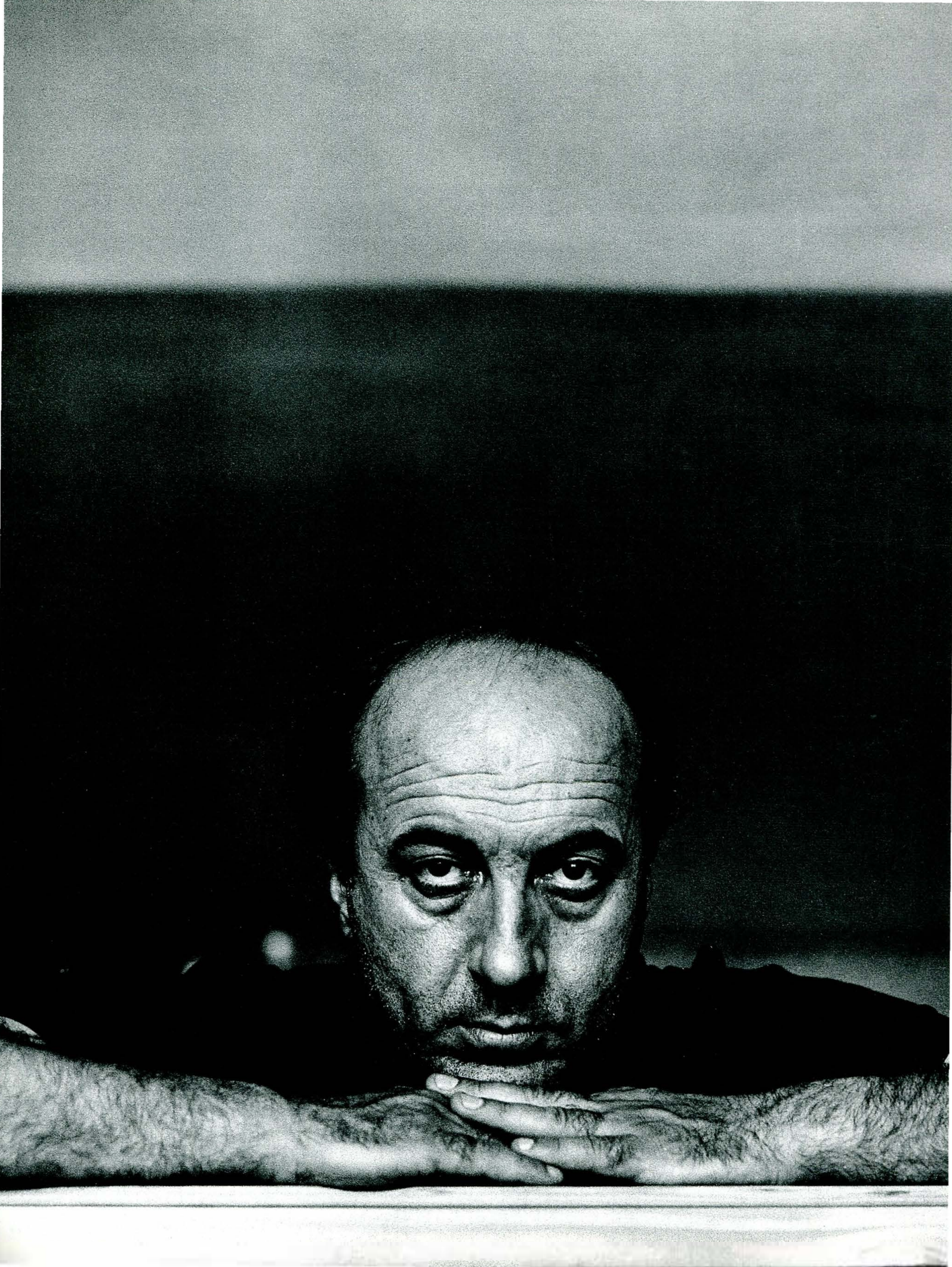
Живко Јаневски, Љубовници, 1962
Zivko Janevski, Lovers, 1962



Живко Јаневски, Девојчето од градинка, 1963
Zivko Janevski, The Girl from the Kindergarten, 1963



Живко Јаневски, Нетрпелива публика, 1962 / Zivko Janevski, Impatient Public, 1962



Марин Димески

Marin Dimeski

Марика Бочварова

Marika Bocvarova

Психологија во портретите на ликовните уметници

Psychology of the Portraits of Artists

Циклусот на педесеттина црно-бели портети од Марин Димески (р. 1948), на луѓе од културата, уметноста и политиката во Македонија за кои се говори во овој текст е настанат главно во периодот меѓу 1975.-1990. Текстуалната елаборација е главно концентрирана врз портретите на уметници од ликовната сфера (сликари, графичари, скулптори и фотографи) меѓу кои се: Ристо Калчевски, Родољуб Анастасов, Петар Мазев, Глигор Чемерски, Танас Луловски, Рубенс Корубин, Слободан Филовски, Димитар Манев, Димитар Малиданов, Димче Николов, Димо Тодоровски, Јордан Грабуловски, Петар Хаџи Бошков, Стефан Маневски, Драган Попоски-Дада, Бранко Конески, Анета Светиева, Благоја Дрнков, Виктор Ачимовиќ, Неделко Василев.

Овој циклус парцијално е презентирани на самостојните изложби во Скопје (Музеј на град Скопје, 1978. и Уметничка галерија, 1990.). Во селекцијата одбрана за толкување и репродуцирање се дефинирани две фази на неговото портретно творештво:

Во период од седумдесеттите тој интензивно се занимава и вообликува еден документаристички концепт за реалноста. Во него проектира многу насочени лични опсервации и расположенија блиски и паралелни со тогаш актуелниот "црн бран". Станува збор за збир на дела што, во поголем број случаи, во основа се темелат врз некое драмско доживување на стварноста, односно јазичниот модел за светот во кој се бивствува и се презентира, се обликува со избор на моменти и мотиви кои поседуваат одредена егзистенцијална "фрленост во светот", односно моделот кој се практикува постојано нуди мотиви кои се дел од некоја напната, надворешна приказна која треба да се состави. Оваа линија се протега како во чинот на снимањето, така и во процесот на копирањето на фотографиите. Во текот на осмата деценија, сè уште,

The cycle of about fifty black-and-white portraits of Marin Dimeski (b. 1948), of people active in the field of culture, arts, and politics in Macedonia, treated in this text was produced mainly in the 1975-1990 period. Yet the textual elaboration mostly focuses on portraits of visual artists (painters, graphic artists, sculptors, and photographers), including: Risto Kalcevski, Rodoljub Anastasov, Petar Mazev, Gligor Cemerski, Tanas Lulovski, Rubens Korubin, Slobodan Filovski, Dimitar Manev, Dimitar Malidanov, Dimce Nikolov, Dimo Todorovski, Jordan Grabulovski, Petar Hadzi Boskov, Stefan Manevski, Dragan Poposki - Dada, Branko Koneski, Aneta Svetieva, Blagoja Drnkov, Viktor Acimovic, Nedelko Vasilev.

It is noted that this photography cycle was presented at the individual exhibitions held in Skopje (Museum of the City of Skopje, 1978; and the Art Gallery, 1990). The selection chosen for interpretation and reproducing defines two phases of the portrait production of Marin Dimeski as photographer. Dimeski, starting from the early 1970s, intensively was preoccupied with and was formatting a kind of documentary concept of reality. He used to project many directed personal observations and moods that were very close and contemporaneous with the then so-called 'black wave'. This concerns a collection of works that in most cases are based on some dramatic experience of reality; in other words, the language model regarding the world where one lives in and that is presented is formatted by selection of moments and motifs that have a kind of existential 'ejection into the world'. This is to say that the model that is practiced constantly offers motifs being part of some tension, an external story to be made. This line can be noticed both during the moment of taking a photograph and during the process of coping photographs. In works produced in the 1980s, one can still notice traditions in context of photographic copy; in other words, the relations between the dark and light areas in a given work are formatted into a unique 'dramatic' model –

се видливи традициите кон фотографската копија, поточно односите на светло- темните површини во делото се изработуваат во соевиден "драмски" модел - тие постојано настојуваат да создадат, односно да ја подржат раскажувачката, наративната основа на глетката. Во таа смисла ваквиот концепт создава еден навистина ретко виден балансиран однос на тонови и контрасти во фотографираниот лик на скулпторот Димо Тодоровски, чиј портрет во процесот на работа репрезентира некој особен авторски импулс, којшто во моментот што го гледаме е во акција. Во слична состојба, со променети односи, е и портретот на фотографот Василев, но и оној на сликарот Анастасов.

Периодот на втората половина на осумдесеттите е време кога претходите авторски стратегии навлегуваат во фаза на стивнување и преиспитување. Портретите реализирани во оваа низа на години се темелат врз концептот на дозволување на моделите да бидат свесни дека се наоѓаат пред фотографски апарат, односно се фотографира нивниот изглед и однесување во амбиентот на фотографското студио. Постапката која се применува најповеќе подразбира осветлување кое целосно ќе го презентира ликот на моделот што во основа подразбира отсуство на сенки и целосна концентрација врз односот со личноста која е пред објективот. Остварената глетка е речиси минималистичка: бела позадина пред која се наоѓа моделот. Единствено нешто што авторот го сугерира е фотографираниите личности во стерилниот амбиент на ателјето да доаѓаат во својата секојдневна облека. Врз овој концепт главно е создадена изложбата од 1990. која се занимаваше токму со портретот на различни познати личности од културата. Во овој избор пример за ваквата постапка е портретот на скулпторот Хаџи Бошков, донекаде и портретот на фотографот Ачимовиќ. Интересно е дека во портретот на вториот нема студиско осветлување, но овој фотогеничен лик е облечен онака како што тој зимски ден дошол во неговата канцеларија и свесно позира на фотографот. Осветлувањето е странично, чувствителниот однос во неговото балансирање резултира со нагласената внимателност кон живоста на погледот. Во оваа фотографија на некој особен начин се преплетуваат фазите од споменатите периоди. Портретите на Димески се постојано во контекст на неговото фотографско творештво. Тие се елемент од една поопсежна целина. Примерите што беа наведени ја имаат целта да бидат мал вовед во сегментот – портрет.

Во природата на фотографскиот медиум вообичаено примарно е да се одговори на потребите кои се во функција на документарното, меѓу кое е и бележењето на јавни, односно популарни личности, познати физиономии. Во оваа прилика најчесто се

these relations constantly try to create or support the narrative basis of the appearance. In that regard, such concept is able to produce an exceptionally balanced relationship of tones and contrasts in the photographed figure of sculptor Dimo Todorovski. The portrait of this sculptor showing him at work presents a kind of special author's impulse that is in action at the moment of being seen. The portrait of photographer Vasilev and that of painter Anastasov show similar situation, yet with somewhat altered relations.

The period of the late 1980s was the time when the previous author's strategies entered phase of reexamining and of less tensions. Portraits made during this time period are based on the principle to allow models to be aware that they are photographed, that is to say, their looks and conduct are photographed in the milieu of a photo studio. The procedure applied mostly implies lighting that would fully present the figure of the photographed model. This basically means absence of shadows and full concentration on the relation with the person standing before the camera. The realized view is almost minimalist: the very white background surrounding the model. The only thing suggested by the author is to have the models, photographed in the sterile milieu of the photo studio, arrive dressed in their everyday casual clothes. This is basically the concept or principle used in producing the 1990 exhibition that dealt with personal portraits of well-known people in the field of culture. In this selection, an example of such procedure is the portrait of sculptor Hadzi Boskov, and the portrait of photographer Acimovic, to some extent. It is interesting to note that the portrait of the latter does not include studio lighting; yet this photogenic figure is dressed in the same manner as he arrived that cold winter day in his office and, on the photograph, he poses intentionally to the photographer. Here the lighting is lateral; the sensitive relation in its balancing results in the underlined attention to the vividness of the look. On this photograph, the phases from the said different periods mingle in a unique way. One should note that portraits produced by photographer Dimeski are constantly in context of his photographic opus. They are an element of a wider, more inclusive whole. The examples cited have the objective to be a short introduction in the segment – the portrait as such.

The very nature of the photographic medium primarily requires responding to the needs that serve the role of the documentary. This includes inter alia registering public or popular figures or well-known physiognomies. In this context, most frequent use is made of the uniqueness of the representational-presenting character of the photographic picture aimed at the informative function; yet the realization of manner of communicativeness with it is also imposed secondarily.

The personal ambitions of Dimeski as author, motivated by this objective documenting and communicativeness, indeed do not ignore the underlining of the technological features of the photography that go simultaneously with insistence on the very creative act. The specifics of this medium make defining somewhat difficult, i.e., the recognizability of the



Марин Димески, Фотографот Неделко Василев, 1975 / Marin Dimeski, Nedelko Vasilev, photographer, 1975



Марин Димески, Скулпторот Стефан Маневски, 1984 / Marin Dimeski, The Sculptor Stefan Manevski. 1984

користи особеноста на репрезентативно-претставувачкиот карактер на фотографската слика која е насочена кон информативната функција, но како секундарно се наметнува и остварувањето на начините на комуникативноста со неа.

Авторските амбиции на Димески, мотивирани од ова објективно документирање и комуникативност, секако не го игнорираат потенцирањето на технолошките својства на фотографијата кои паралелно одат со инсистирањето на креативниот чин. Спецификите на овој медиум го отежнуваат дефинирањето, односно препознатливоста на авторските индивидуалности, но во конкретниот случај кај него фотографијата ја брише анонимноста поради фактот што неговата концепција е фокусирана на откривање на сосема специфични физиономии на луѓе чии активности се слични или идентични, притоа запазувајќи ги сопствените знаковни и јазични системи. Неговиот пристап не го одбегнува бележењето на индивидуалните карактери на портретот, конструирајќи во тие моменти и своевидна "хроника" на нивната животна опсесија. Оваа фотографска практика, која може да се сфати и како еден вид на професија е солучија којашто служи да се достигне оној престиж, којшто има, пред сè, културни конотации. Оттаму неговото ниво на стандарди е постигнување на визуелниот естетизам, којшто во овој случај, кога се преферира занаетското, може да западне во замка која во втор план ги отфрла концепциските и проблемските сегменти. Оригиналност на Димески почива на суштинската објективност, но драматичноста на неговите фотографии се заснова врз наговиот визуализиран став кој нè води кон активирање и формирање на свеста во која е содржана есенцијата на нашите чувства. Тој не сака да ги одбегне фотографските конвенции, но ја нема интенцијата на создавање картотека на идентитети, иако сличностите се очевидни бидејќи се предизвикани од желбата да се постигне еднаков впечаток. Шаблонот на позирањето - да се биде убав, шарматен итн. го одбегнува, со цел понатаму овие портрети длабоко да се врежат како сеќавања, а потоа преку презентирањето во било каков облик да предизвикаат евоцирање, во крајна истанца да се класифицираат како фотографии кои ќе ја преземат функцијата на сведоштва.

Димески настојувајќи да го иницира двојството на верни слики, всушност ја преферира замислата тие да ја добијат димензијата на огледало на неговите "привиденија". Ако се погледнат неговите портрети може да се добие погрешен впечаток дека тие се миговни, всушност тие го одразуваат запреното движење, забележаното внатрешно битие кое, претпоставуваме, е вознемирено пред да се трансформира во маска. Но, ова внатрешно битие истовремено е она на моделот и она на фотографот. Значи, сугестивноста на неговите фотографии е базирана на "онтологијата" на моделот,

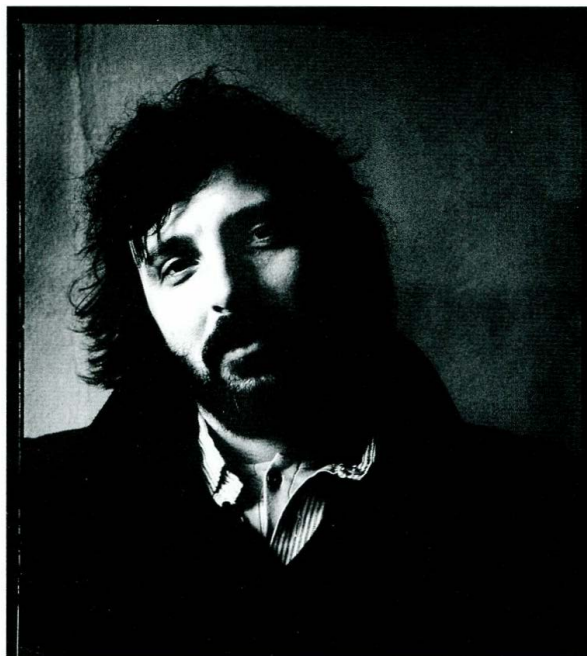
author's individualities. Yet in the specific case of photographer Dimeski, it seems that the photography deletes anonymity due to the very fact that his concentration is focused in discovery of rather specific physiognomies of persons the activities of whom are similar or even identical, thereby preserving own sign and language systems. His approach used does not avoid noting of individual features of the portrait, often constructing in those moments a kind of 'chronicle' of their life obsession. Such photographic practice, which also could be understood as a kind of profession, is a solution that is used to accomplish that prestige having above all cultural connotations. Therefore, his level of standards is to reach the visual aestheticism which, in this case of preferring the artisanship, could plunge in a pitfall that ejects in the background the conceptual and problematic segments. The originality shown by Dimeski is based on the essential objectivity; yet the dramatics of his photographs is founded on his visualized attitude that leads us towards activating and forming the awareness containing our very feelings. It is noted that photographer Dimeski does not want to avoid by all means the photographic conventionalities, yet he does not have the intention to create a card file of identities, although similarities are evident because they are caused by the very desire to have equal or same impression. Dimeski avoids the cliché in posing – to be beautiful, charming, handsome, etc. – in order to have these portraits afterwards as part of our deep memory. Then their presentation in any kind of form would stimulate evoking, ultimately to be classified as photographs that will assume the function of testimony.

Dimeski, in his efforts to initiate the duality of true pictures, actually prefers the notion that these photographs assume the dimension of a mirror for his 'visions' or 'mirages'. If we take look at his portraits, perhaps a wrong impression could be obtained that the portraits are ephemeral or incidental or instant-like; actually, they express the movement that has stopped, the noted internal being, which, we suppose, is disturbed before transforming into an external mask. However, that internal being is at the same time that of the model and that of his photographer. Therefore, the suggestiveness of his photographs is based on the 'ontology' of the model photographed, further upgraded with the arguments of the objective (technical) and subjective (personal, or author's) factors. Because of the above, the model is not on his own in the picture. Dimeski usually makes beforehand talks with the model to be photographed in order to avoid the existing momentary expression, that underlined drastic authenticity of the usual, commonplace figure. In this manner, Dimeski obtains the desired moment of the conceived 'idealization' of the realistic portrait. During the very act of taking the picture, he is inclined towards defining of components intended to enter data into our visual memory as elements that we cannot see by ourselves perhaps. They are imposed as direct and feedback suggestions. They are fact; they have function; yet they end up like fiction. Ultimately, all concludes and relates to one of the thesis on photography: that photography is a physical picture or image rich with psychological features.

надоградено со аргументите на објективниот-техничкиот и субјективниот-авторски фактор. Поради тоа моделот не е препуштен на самиот себе. Тој претходно разговара со него за да се одбегне постоечката миговна експресија, онаа нагласена драстична вистинитост на обичниот лик, добивајќи го на тој начин саканиот момент на замислената “идеализација” на реалниот портрет. При самиот чин на снимањето тежнее кон дефинирање на компонети со кои има намера во нашата визуелна меморија да внесе податоци како елементи кои ние самите можеби и немаме прилика да ги видиме. Тие се наметнуваат како директни и повратни сугестии. Тие се факт, имаат функција, завршуваат како фикција. На крајот сè се сведува и соодветствува на една од тезите во теоријата околу фотографијата, дека таа е физичка слика богата со психички својства.

За да ја заобиколи буквалната аналогност со стварноста, Димески дискретно посегнува кон интимниот свет на моделот. Всушност, се обидува да ја пронајде можната природа на своите модели, на своите “пријатели”. Тоа е само дел од процесот којшто одговара на барањата на чистиот портретен зафат. Отстапување од ограничувачките норми во контактите му овозможува попрецизно да го опише моделот избегнувајќи го студенилото со намера да внесе доза на декомпозиција, со што портретите стануваат возбудливи, впечатливи. Емотивното и чулното во глетката на моменти губат од својот интензитет, бидејќи како доминатно се наметнува чувството дека таа е наместена, режирана преку претходно скицираното сценарио. Тој, сепак оваа аранжирана ситуација ја обработува со специфичен софистициран вкус, профилирајќи ги оние ментални компоненти на снимката кои поттикнуваат реакции што доволно го допираат емоционалното доживување на портретирањето. Постапката во која фотографијата е средство на прикажување на однапред смислен концепт резултира со програмирање на слоеви со тенденција на гледачот да му отвори одредена сфера на асоцијации, истовремено овој вид постапка покажува дека тој е далеку од манирите на “успешните” портретски ателиери. Затоа Димески својата енергија ја концентрира на обликување на фотографскиот одраз кој треба да не потсети на правилата превземени од класичното сликарство. Потврда за тоа наоѓаме и во инсценираниот дијалог, меѓу него и одбраниот субјект, со намера да се артикулира суштината на ситуацијата и начинот како да не погоди, што секако е резултанта на изразот на внатрешните расположенија, паралелно и на изразот на визуелните доживувања.

Во изборот на кадарот и соодветната атмосфера веднаш се открива авторската поетика на Димески, особено неговиот сугестивен предлог на забележување на “психограмот” на “портретирањето”. Идејата автентичниот одраз на реалниот лик да се



Марин Димески, Сликарот Рубенс Корубун, 1982
Marin Dimeski, The Painter Rubens Korubin, 1982

In order to avoid or eliminate the literal analogousness with reality, Dimeski reaches discreetly the inner, intimate realm of the model photographed. Actually, he tries to discover the possible nature of his models, or of his ‘friends’. This is just a part of the process that responds to the requirements of the clean portrait attempt. Deviating from the restrictive norms in his contacts enables him to have more exact description of the model, avoiding the coldness with intention to bring in a dose of decomposition. Thus, his portraits become exciting, impressive. The emotional and sensation elements in the appearance at moments lose their intensity, because of the prevailing feeling that the appearance is pre-set, staged by means of a beforehand determined scenario. Nevertheless, Dimeski processes such prearranged situation in a specific sophisticated manner or taste, profiling those mental components in the picture that stimulate reactions which sufficiently touch the emotional experience of the model photographed. The procedure where a photograph is means of showing a prearranged concept results in layer programming with tendency that some sphere of associations are opened to the viewer; at the same time, this kind of procedure shows that it is far away from the manners of ‘successful’ studio portraitists. Therefore, Dimeski focuses his energy on formatting the photographic reflection which should remind us on the rules and norms used in classical painting. We find further confirmation of this also in the staged dialogue, between him and the subject so selected, with the intention to articulate the essence and the manner how to strike us. This in turn is the outcome of the expression of the inner moods, and at the same time also of the expression of the visual expressions.

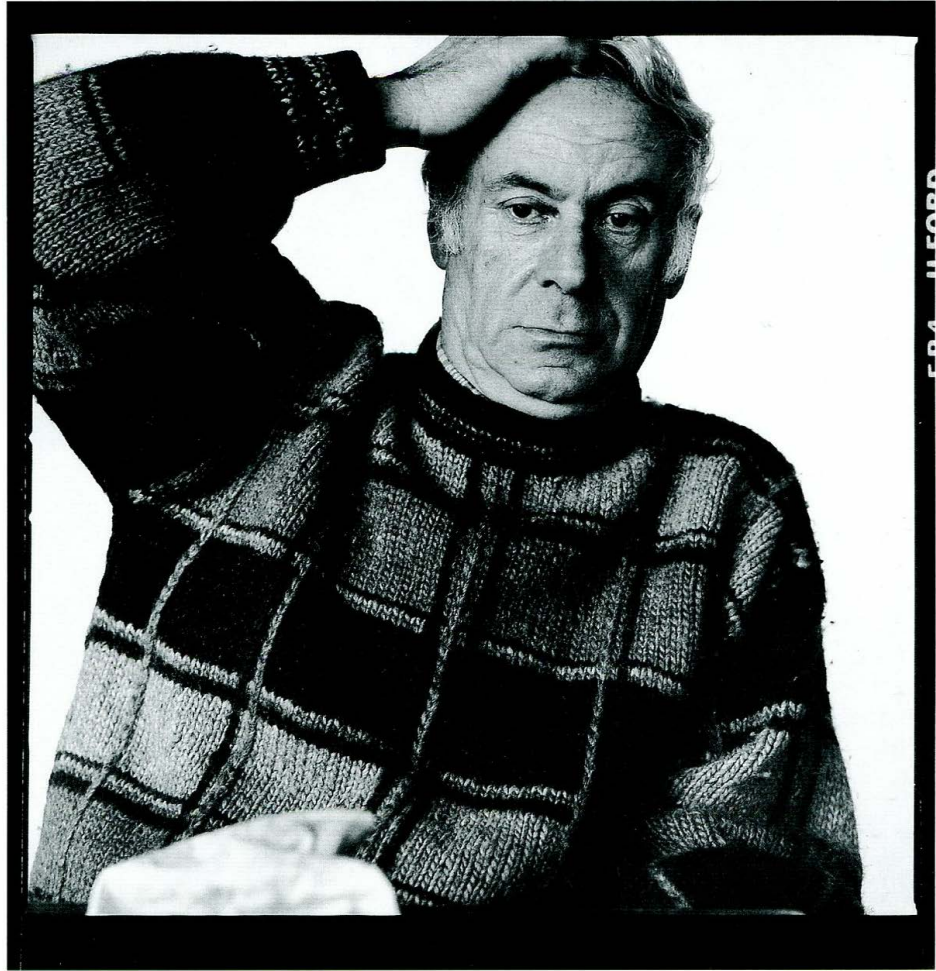
The selection of the frame and the proper atmosphere immediately reveal the personal poetics of Dimeski as

исфилтрира низ неговото субјективно гледање е етапа во постигнувањето на одреден "стилизиран веризам", што значи истакнување на моментите преку гест на рацете, минимална гримаса или дискретно движење, за да се одбегне познатата вообичаеност, а преку нив нагласката се става на клучните особини и карактеристики на снимената личност. Психолошката анализа продолжува и во чинот на поставувањето на ликот во просторот во атмосфера на амбиент со посебен штимунг. Ликовите се "сместени" зад некој слој, во зебележливи изолации, во сопствени простори, простори исполнети со внатрешен набој својствен на нивните преокупации, а понекогаш се појавуваат "предмети" што можат да се трансформираат во знаци кои нè упатуваат на читање на нивниот статус или професија. Димески во овој случај на прикажување на нивното ателје или нивното опкружување се покажува како мајстор на студискиот

author, especially his suggestive proposal of noting the 'psychograph' of the 'portrayed'. The idea to filter out the authentic expression of the realistic figure through his subjective appearance denotes a stage of kind of 'stylized verism'. This implies articulations of the moments by hand and arm gestures, minimal grimace or rather discreet movement in order to avoid the already known usualness. In such context, the key traits and characteristics of the person photographed are thus underlined. The psychological analyses also continue in positioning of the model in space, but in an atmosphere of a milieu with a specific mood. The figures are 'placed' behind some kind of a layer, in noticeable isolations, in their own spaces, spaces that are filled with inner charge characteristic of their preoccupations; sometimes even some 'objects' appear that can be transformed into signs guiding us to read their status or profession. In such context of showing their (i.e., of the models) studio or immediate surrounding, Dimeski evidently becomes the master of the



Марин Димески, Сликарот Петар Мазев, 1978 / *Marin Dimeski, The Painter Petar Mazev, 1978*



Марин Димески, Скулпторот Петар Хаџи Бошков, 1988 / Marin Dimeski, The Sculptor Petar Hadzi Boskov, 1988

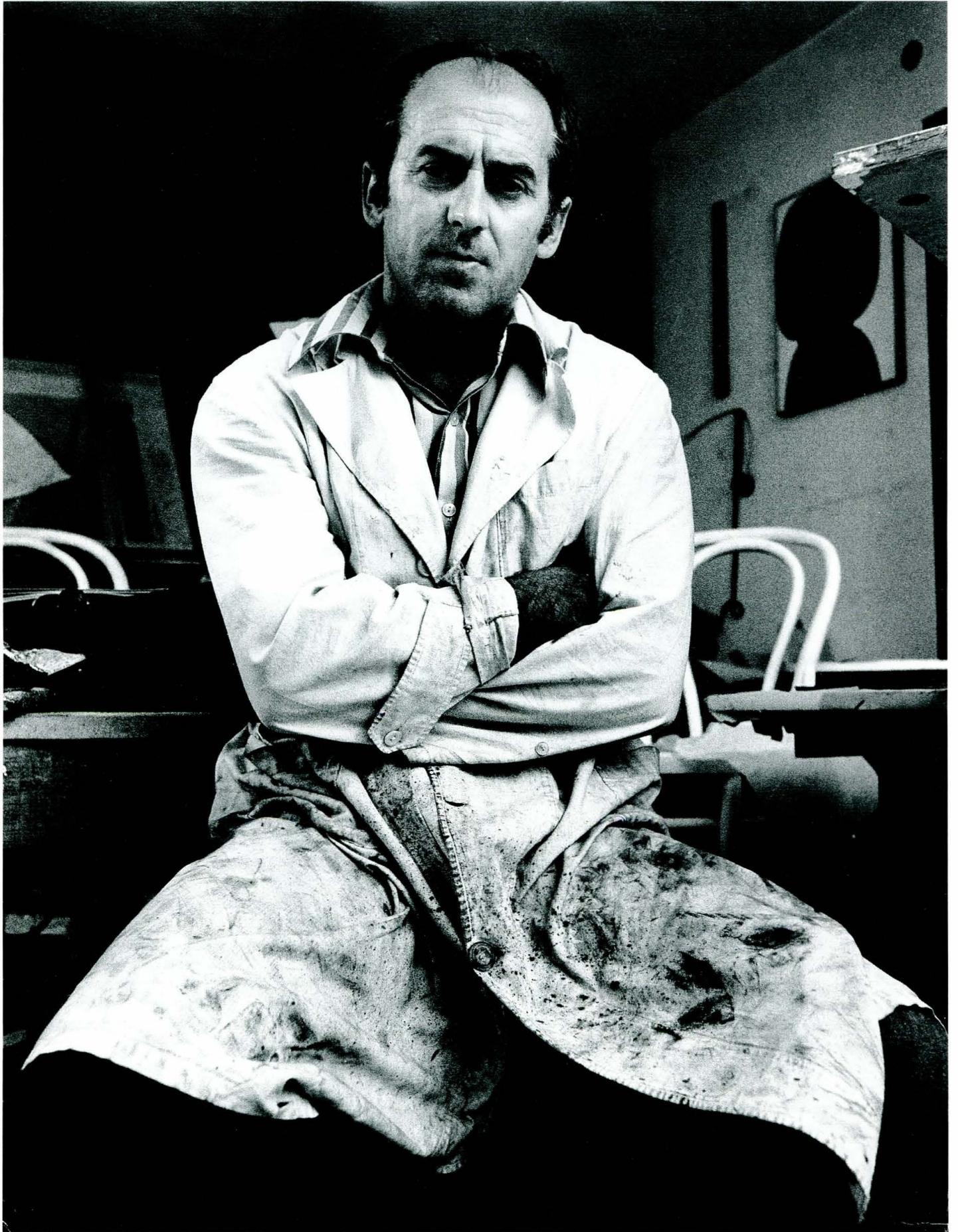
мизанцен. Сепак акцентот го поместува на создавање на ефект на неконвенционална поза на уметникот, иако како првичен впечаток се наметнува дека тој е во положба на мирување. Речиси редовно портретот е поставен во центарот на форматираната фотографска копија, најчесто врамена со црна раб којшто во еден ваков контекст се смета како креативна интервенција во функција на формалното акцентирање внатре во сликата.

За Димески е најбитно да се истакне наговата естетика на затемнување, фактор во предизвикувањето на драматичноста на овие фотографски остварувања. Суштината ја пронаоѓаме во принципите на транспонирање на ефектите со ликовни конотации кои кај него настапуваат со потенциран оптички дијапазон на светлосното обликување. Воспоставената хиерархија на естетските вредности на овој медиум како да претставуваат закон за него, иако постојано се обидува да опстои на препознатливоста, во смисла на опседнатост со конкретната работа со мотивот. Воочувањето на конкретната ситуација е иницијалниот момент во кој се замаглува наративноста во корист на реторичките потенцијали на фотографската слика која и кај него има третман на преносник на реалното гледање.

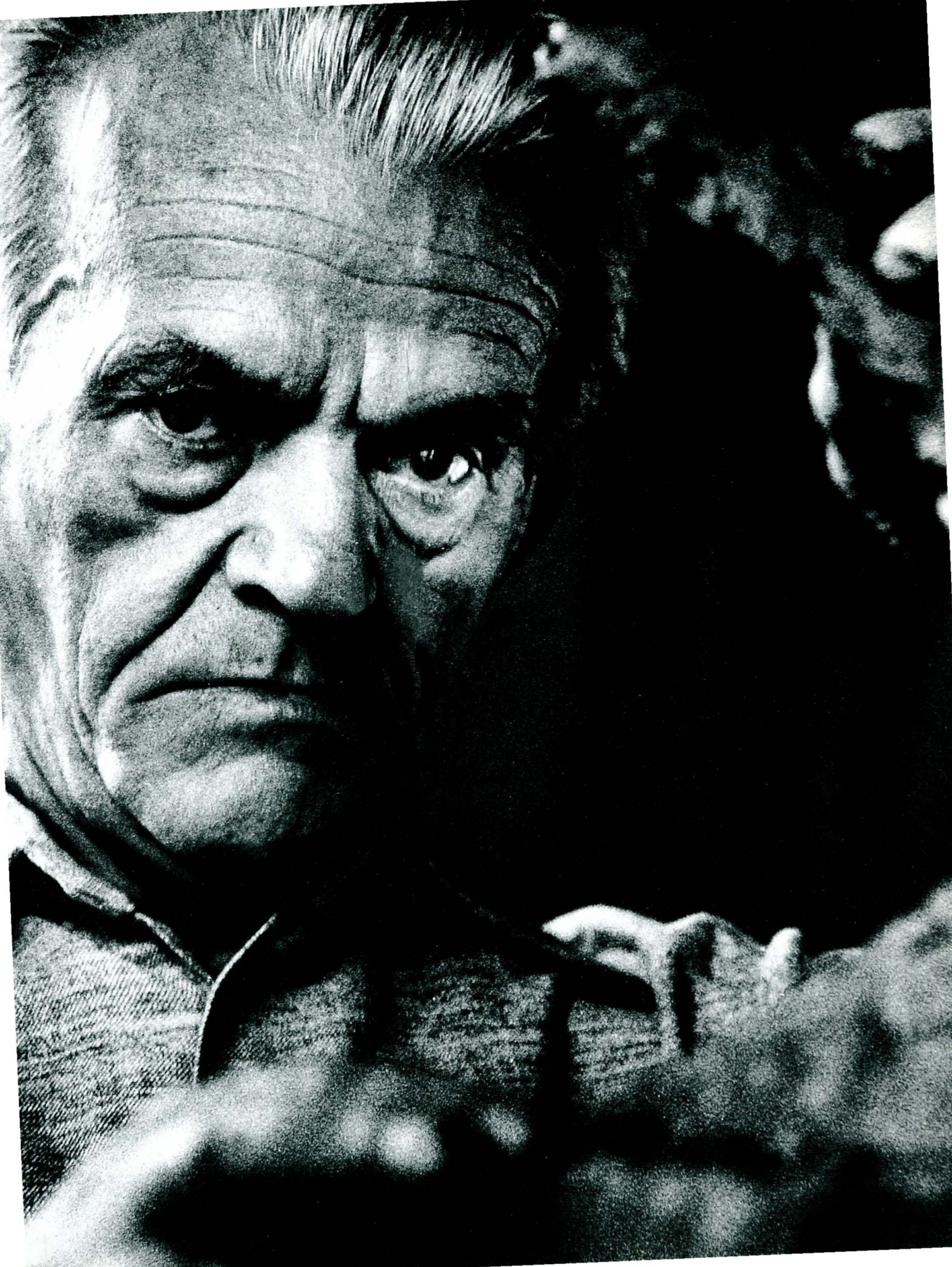
studio mise en scène. Still he places the accent on creating an effect of unconventional pose of the artist photographed, although the initial impression is that the model is in rest. It is customary for Dimeski to position the portrait in the very center of the formatted photographic copy, very often framed with black edge that is considered in such context a creative intervention in order to support the formal accent inside the picture.

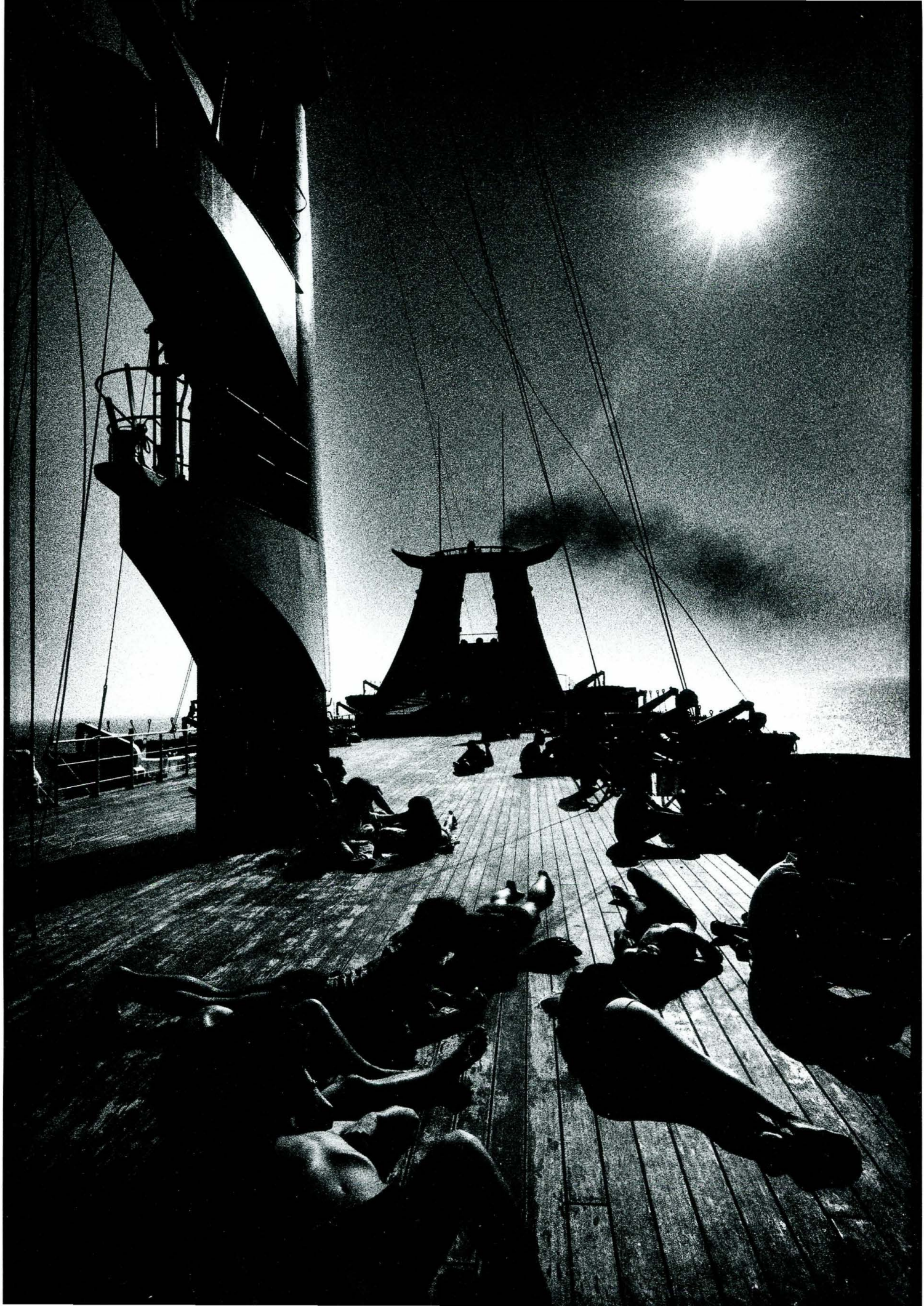
For Dimeski, it is most important to underscore his aesthetics of obscuring or cutting off of light, a very factor in causing the dramatics in these photographic products. We find the essence in the principles of transposing the effects with artistic connotations that are presented in his works by underlined optical diapason of the shaping of light. The established hierarchy of the aesthetic values of this medium seems to be a rule for him, although he constantly tries to persist in the field of recognizability, in context of being obsessed with the concrete work with the motif. Recognizing the concrete situation is the very initial moment that obscures the narration in favor of the rhetoric potentials of the photographic image that, in the opus of Dimeski as well, is given the treatment of being a conveyer of the realistic seeing.

Translated by Darko Putlov



Марин Димески, Скулпторот Драган Попоски - Дада, 1978 / Marin Dimeski, The Sculptor Dragan Poposki – Dada, 1978





Иво Велјанов Ivo Veljanov

Лазо Плаевски

Lazo Plavevski

Постои ли таму некаков поглед Или -
“Има ли фотограф зад апаратот!” *

Is There a Look Present Or -
“Is There a Photographer behind the Camera!?” *

“Уметничкото дело е да се гледа. Теориите на погледот се обидуваат да ги обработат последиците од гледањето” пишува Маргарет Олин во текстот *Поглед*¹. Текстот за изложбата *Пат во Рајот* на Иво Велјанов (р. 1954) е со намера реалноста на споменатите последици во контекстот на овој проект да ги остави за некои други времиња и обиди, но сепак со мала надеж дека е можно формирање на некоја претпоставена платформа врз која паралелно ќе егзистираат рецепцијата, последиците од неа и авторот - сите едновременно загледани во делото. Разгледувањето на серијата фотографии од споменатата изложба предизвикува одредена вознемиреност, поттикната од впечатокот дека степостојано под влијание на некој ефект. Во опкружување од фотографии на личности кои, на изложбата, постојано ве *гледаат* пожелно е да се подсоберат впечатоците за да се размисли за проблемот: што се случува кога ликот од фотографијата гледа во објективот позади кој нема никој, или - со кого тој го разменува својот поглед?

Одредено ниво на работни претпоставки и концепти во проектот на Велјанов упатуваат кон можноста неговата изложба на фотографии *Пат во Рајот* да ја гледаме и да ја толкуваме во синхронија (или како отстапување од неа) со поставките и идеите кои ги образложува Маргарет Олин во веќе споменатиот текст. Можноста се навестува ако со ништо друго тогаш со грубата споредба меѓу насловот на текстот (*Поглед*) и бројните фотографии од изложбата во кои концептно е присутен и постојано активен токму тој елемент на комуникацијата. Освен тоа, употребените идеи и методи на текстот кој го користиме се градени врз следот на идеите објавени во двата текста од Мајкл Фрид и Лора Малви во 1968., односно 1975. и врз делови од ставовите на францускиот психоаналитичар Жак Лакан. Состојбите кои овие теоретичари ги опишуваат, односно нивните идеи кои димензионираат одредени проблеми, хронолошки се блиски со периодот кога фотографиите на Велјанов ја добиваат концептната форма презентирани на изложбата, односно дел од идеите кои подоцна ќе бидат споменати мора на некој начин, на некој несвесен начин да го допреле

“A work of art is to be looked at. Theories of looking try to process consequences that come out of looking”, writes Margaret Olin in her text *Pogled* (“Look”)¹. The text on the exhibition called *Road to Heaven* of photographer Ivo Veljanov (b. 1954) is intended to leave the reality of the mentioned consequences, in context of this project, for some other times and attempts, yet with little hope that it would be possible to establish a supposed platform involving at the same time the reception, its consequences and the artists himself – all simultaneously looking at the work of art. Looking at a series of photographs of this exhibition causes a kind of disturbance enticed by the impression that you are constantly under the influence of some effect. In surrounding of photographs of persons who, at the exhibit, constantly *are watching you*, it is helpful to straighten out the impressions in order to think about the problem: what happens when the person in the picture watches the camera that has no one behind it, or – what is the person that exchanges looks with him?

A certain level of working presumptions and concepts in the project of Veljanov indicate the possibility for us to see and interpret his exhibit of photographs *Road to Heaven* in synchrony (or as digression from it) with the ideas and looks that are elaborated by Margaret Olin in her aforementioned text. Such possibility is noted, if not by the rough comparison between the title of the text (*Look*) and the numerous photographs of this exhibition where this communication element is present and is constantly active. Furthermore, the ideas and methods in the text we use are based on the sequence of the ideas found in the two texts by Michael Frid and Laura Mulvey published in 1968 and 1975, and on some parts of the ideas presented by the French psychoanalyst Jacques Lacan. The situations described by these theoreticians, that is, their ideas that frame certain issues, are chronologically close to the period when the photographs made by Veljanov were given their conceptual form as presented at the exhibition; in other words, some of the ideas that would be later mentioned must have reached Veljanov unintentionally in shaping the model of his artist's concept as applied from mid 1970s to early 1980s.

Велјанов во формирањето на моделот на неговиот авторски концепт, применуван од средината на седумдесеттите до раните осумдесетти години.

Но, пред да се навлезе во паралелните исчитувања и споредби потребен е мал опис на изложениот проект.

Тој презентира 130 црно - бели фотографии снимени во периодот 1975 - 1980. Главната тема на оваа изложба е Патувањето, големиот мотив на генерациите кои својот идентитет го создаваа во седумдесеттите. *Пат во Рајот* по својот концепт настојува да биде материјал во кој ќе се проектираат и како уметнички квалитет ќе се означат остварувањата, настојувањата, желбите, можностите и вредносните модели пројавени во еден период на раскин со воспоставените цеховски навики на средината, а кои потем, со текот на времето, се тивко згаснати и заборавени.

Во состојба кога се наоѓаме во период на напуштање на хемиските основи на фотографијата и нејзиното базично префрлување кон дигиталниот запис, во можност сме да контактираме со дела кои својата креативна логика ја структурираат во еден исклучителен иновативен напор темелен на лабораториската обработка на делото. Фотографиите на Велјанов се целосно опседнати од благородноста на зрнестата структура на емулзијата од филмот и врз основа на оваа fascinacija се градат сите останати елементи од фотографската глетка. Во каталогот се наоѓа податокот дека фотографиите се снимани со Nikon + Nikkor, f: 4/20 mm. f: 2.5/1005 mm, со честа употреба на филтер R 25 (црвен), на филмови HP 5 + Три X и развивани во Microphen + HC 110 во техника push processing. Тоа донекаде значи дека (освен мали исклучоци) сите фотографии се снимени со релативно *јак* широкоаголен објектив на кој постојано се наоѓа црвен филтер (што дополнително влијае врз контрастниот ефект, или ефектот на намалена тонска градација) и дека процесот на снимање и развивање на филмот е изведен со претходна намера за постигнување на, веќе споменатата, зрнеста *фактура*. Ваквиот процес, во времето кога се снимани фотографиите не беше непознат, но Велјанов во него сакаше да *оди* што поекстремно: *зрното* да биде зрно, контраста да биде целосна (црното да биде вистински црно, а белото - бело), светлината да биде коса, небото *сифт* црно ... аголот на снимање што понагласен. Вообичаено ваквите екстреми применети во хемискиот процес и во оптиката не ветуваат формирање на некој пластичен концепт кој би ни бил интересен за разгледување четвртина век по неговото создавање. Велјанов нив ги комбинира со релативно *питоми* мотиви во кои споменатите технички особености на проектот добиваат мерка на добро балансиран однос меѓу вообичаените, *банални* мотиви и нивното онеобичување, односно - создаваат одредени елементи за стил. Тој конечно се вообликува во процесот на копирањето на фотографијата. Особеноста за сите фотографии од *Пат во Рајот* е работната претпоставка дека тие својата конечна форма, односно реализираната глетка ја добиваат, или ја формираат во процесот на копирање. Негативот кој се наоѓа во апаратот за зголемување е *носач* на одреден збир на информации во вид на *зрнеста структура* чиј распоред, нагласување или елиминирање, интензитет и динамика, авторот треба да го одреди.

Визијата на фотографот е можноста, со лабораториската

However, before we start with the parallel reading and comparison, it is necessary to make brief description of the presented project.

Veljanov presents 130 black-and-white photographs taken in the 1975-1980 period. The main topic of the exhibition is Traveling, the great motif of the generations who defined their identity in the 1970s. According to its concept, *Road to Heaven* tries to be a material that would project and signify, as art quality, the realizations, intentions, desires, possibilities and value model registered in a period of separation with the professional habits established in the environment, habits that later silently disappeared and were forgotten with time.

In period of time when photography is being deprived of its chemical basis and when it is essentially being transferred to the digital print, we have the opportunity to make contact with works of art that structure their logic by means of a very innovating attempt based on laboratory processing of the work. The photographs produced by Veljanov are entirely 'possessed' by the nobleness of the grain-like structure of the film emulsion and all other elements of the photographic look area based on this fascination. The catalogue says that these photographs were taken with Nikon + Nikkor, f: 4/20 mm., f: 2.5/1005 mm., with frequent use of filter R 25 (red), with films HP 5 + Tri X and were processed in Microphen + HC 110, in push-processing technique. This somewhat means that (except for few ones) all photographs were taken with relatively *powerful* wide-angle lens that had constantly a red filter (which additionally influences the contrast effect, or the effect of smaller tone gradation) and that the procedure of taking and processing the film was made with the previous intent of the already said *facture*. Such process was not unknown in the period when these photographs were shot, yet Veljanov wanted to penetrate this process in very extreme way: the grain to be grain, the contrast to be full (black to be really black, and white to be really white), the light to be curved, the sky to be *really* dark, and the angle of shooting to be very accented. Usually such extremes applied in the chemical process and the optics do not promise formation of some plastic concept that we would be interested to consider after 25 years since its creation. Veljanov combines them with relatively *tame* motifs where the said technical features of the project acquire the measure of a well balanced relationship between the ordinary, *banal* motifs and their bending, that is, they produce some style elements. The style is finally shaped in the process of copying the photograph. The very feature of all photographs in the exhibition *Road to Heaven* is the working presumption that these photographs acquire or form their final shape, i.e., realized look in the copying process. The negative that is found in the camera for increasing is *carrier* of set of information in form of *grain structure* whose distribution, accent or elimination, intensity and dynamism should be defined by the author.

The vision of the photographer is the opportunity by means of lab processing of the prints to create a unique 'grammar' of information contained in the negative, i.e., to articulate that set of inert points towards its place in the system that would acquire their own place in the system, their own meaning in the formed look in the score of solutions and practices realized on the copying moment, conceived and practiced as creation. Such attitude or relationship towards the medium, an attitude that implies the formation of looks which are the result of pre-

обработка на копиите, да се создаде своевидна граматика на информациите кои ги содржи негативот, односно да се артикулира тој збир на инертни точки кои своето место во системот, своето значење во формираната глетка конечно ќе го добијат во количникот на решенија и практики реализирани во моментот на копирањето, конципирано и практикувано како креација. Овој однос кон медиумот, однос кој подразбира формирање на глетки кои се резултат на претходно донесени концептни решенија кои се протегаат преку целиот процес на реализација (објектив, филтер, експонирање, бленда, осетливост на филмот и негово развивање ...), а кои се финализираат во чинот на копирање се чини дека е трајната фасцинација на авторот. Конечните дела се глетки од светот на Иво Велјанов, или од светот на Цици, како што го именуваат пријателите.

Не само што реалниот свет не е идентичен со баналните мотиви на Велјанов, туку ни негативот кој се употребува не е во потполност идентично обратен со фотографијата. Кога авторот ќе процени дека некој дел од фотографијата треба да биде затемнет, а негативот тоа никако не му го овозможува, тој знае него да го извади од маската за копирање и да доосветлува, односно да ја доработува фотографијата без негатив.

Можно е дека тежиштето на целиот ваков тврдо концепт кој ќе повторам, конечно се вообликува во лабораториската обработка на фотографијата е осмислен најповеќе поради ослободувањето од што е можно повеќе конвенции во фазата на фотографирање. Во тој чин скоро сè е игра. Сликањето е момент на разонода, растоварување од тековните случувања и бегство од конвенциите на рамништето на студиумот. За Велјанов е многу пожелно поместувањето од практикуваниот метод на кадраот и кадрирањето. Во период кога несвесно се појавува сопственото незадоволство од позицијата на моделите на кадрирање кои се исцрпени, чувството дека сè што се фотографира е веќе на некој начин снимено, обработено во некој друг студиум кој повеќе не остварува, не испорачува нови вредности, во тој момент реакцијата на фотографот е во насока на ослободување од реалната контрола на глетката во моментот на притисокот врз чкрапалото. Велјанов многу често фотографира со автоклипс или апаратот го дава на својата партнерка за таа да го снима она што тој сака да го оствари или, во најголем број случаи, го завртува апаратот во раката и го насочува кон себе. Во сите овие практики во мигот на чкрапањето - тој нема конкретна контрола врз кадарот. Зад апаратот нема никој. Остварената глетка има тенденција на премавнување, надминување на конвенциите на студиумот.

Елементот кој на ваквата практика треба да ѝ овозможи некаков јазичен контекст е играта. Таа се случува во форма на неврзано играње со скапа апаратура која се користи за неврзаните игри во форма на радост во сликањето - ајде да се сликаме, но и во различни изведби, своевидни перформанси на општите места од сферата на фотографии за долго сеќавање или е комбинација на наведените модели со состојбите во кои се нашол младиот пар. Лично ми се највозбудливи моментите кога тие се фотографираат во ситуации и простори чии детали овозможуваат некоја реконструкција на просторот и состојбата во која се наоѓаат: *Наутро во Атина* од 1977. (штотуку

viously established conceptual solutions found through the entire realization process (lens, filter, exposition, shutter, sensitivity of the film and its processing) and are finalized in the very act of copying, seems to be the permanent fascination of this photographer. The final works are looks of the realm, or *the world of Ivo Veljanov*, or *of the world of Cici*, as friends call him.

The real world is not identical with *the banal motifs* used by Veljanov; likewise, the negative used is not entirely oppositely identical with the photograph in question. When the photographer assesses that some part of the photographs needs to be obscured or dimmed, and the negative does not allow this, *he knows* to take it out of the copying mask and *to give more light*, i.e., to further process the photograph without the negative.

It is possible that the inclination of the entire concept, so *rigid*, which, let me repeat, is finally shaped in the lab processing of the photograph, is conceived mostly due to the notion of using as many conventions as possible in the stage of photographing. Almost everything is a game in such act. Taking picture is a moment of pleasure, forgetting the current events and escape from the conventions at *level of the study* Veljanov likes to drift away from the applied method of the frame and framing. In the period when there is own dissatisfaction with the position of the models of framing that are now depleted, the feeling that everything that is being photographed has been already shot in some way, elaborated in some other study that does not work anymore, *that does not deliver new values*, then in such moment the reaction of the photographer tends to get rid of the real control of the look at the instance of pushing the button. Very often Veljanov takes pictures with *the button for taking pictures of own self*, or he often gives the camera to his female partner to shoot what he has intended to realize. Most often, he turns the camera around and aims at himself. In all these moments when the button is being pushed, he has not control over the frame. There is nobody behind the camera. The realized look tends to eliminate or overcome the conventions of the study

The element that would give such practice a language context is the very game. It happens in a form of unrelated playing games with a very expensive camera that is used for these unrelated games in form of a *joy in taking pictures – let's take pictures of ourselves*, used also for different events, unique performances at general places in the sphere of *photographs for long memory*, or it is a combination of the said models with the situations in which the young couple have found themselves. Personally I find those moments most exciting when the couple take picture of themselves in conditioned and at venues whose details permit some kind of reconstruction of the venue and the conditions they are in: *Morning in Athens*, 1977 (two young naked people just got out of bed and drinking coffee with their first morning cigarette; the hotel room which has only the minimum elements for accommodation; plastic bottle of water, small *gas burner* with metal cup on it, coffee jar, ash-tray; white bed sheets, floor made out of floor tiles, slippers; uncovered wires for the two chandeliers, Veljanov remembers that morning was also depressively hot), or, in the same room, *Athens*, 1977 (washing, perhaps, the underwear in the sink, action that is usual in such situation), then *'Fortuna' Boarding House in Valencia*, 1978 (the cited *gas burner* which seems to have been carried by the couple always during their trips; plastic coffee cups, sun creams; bed placed illogically before the

разбудени млади голи луѓе кои пијат кафе и ја палат првата цигара; хотелска соба која ги има само неопходните елементи за престој; пластично шише вода, мал примус на гас со метално лонче врз него, тегла за кафе, пепелник; бели чаршафи, под од плочки, влечки; несокриени кабли за двата лустера ..., Велјанов се присетува дека тоа било и депресивно жешко утро) или, во истата соба, *Атина*, 1977. (перење на, веројатно, долна облека во лавабо ... акт кој е во вообичаена ситуација), потоа *Пансион Фортуна*, *Валенсија* од 1978. (споменатиот примус на гас кој изгледа постојано го носеле на патувањата, пластични чаши за кафе, кремове за сончање; кревет нелогично сместен пред двокрилна врата; лавабо чиј одвод истекува во кофа; прострена крпа на малиот балкон и голо женско тело во вообичаена ситуација) итн. Не е неважно за да не се спомене дека ликовите со кои се сретнуваме во серијата *Пат во Рајот* се природно фотогенични и постојано расположени за сликање. Проектот би бил добар и со ликови без овие особености, но кој знае дали и каква би била, серијата ако овој елемент би бил поинаков. Нивните погледи во објективот, во нас, ја поседуваат моќта за непречена комуникација.

Ова е веројатно „згоден“ момент да се вратам кон споменатиот текст на Олин.

Неговото внесување во овој текст, односно назначувањето на габаритот на идеите и ставовите кои се наоѓаат во него е со цел повеќе да се презентира позадината во која концептот на проектот *Пат во Рајот* почнува да се остварува, отколку со него конкретно да се одредуваат неговите елементи. Одредени проблеми, ставови и светогледи, или отстапувањето од нив, на индиректен начин, но сепак доволно блиско можат да ја одредат силуетата на интересите на генерацијата на која Велјанов „припаѓа од кои, веројатно произлегува и концептот за овој проект. Бидејќи образложенијата и разработката на терминот *Поглед*, што е целта на текстот, подразбираат одреден збир, односно след на согледувања, ставови и идеи, ќе презентирам повеќе места од него со надеж дека тие ќе ни помогнат во димензионирањето на нашиот *поглед* кон фотографиите од *Пат во Рајот*:

“Употребата на терминот *поглед* е ... индикативна за најновите обиди формалните расправи за уметноста да се отргнат од преградката на лингвистичката теорија, тие да се насочат на она што е визуелно во самото дело, а при тоа сепак да се обработат пошироките прашања на општествената комуникација со која лингвистичката теорија, применета на уметноста, отвора дискурс.

Терминот *поглед* е корисен за обединување на формалната и општествената теорија бидејќи е двосмислен, за разлика од терминот *оптичност*. Мора да постои некој кој гледа, а можеби постои и некој кој ќе го возврати погледот. За да ја артикулирам оваа разлика ќе разгледам специфичен пример со помош на оптичноста и погледот. За пример ја земам фотографијата *Жената на аргатот* (...) од збирката на Вокер Еванс и Џејмс Ејџи (...) Гледана на современ начин, Евансовата фотографија ги открива грубостите на силуетата кои ги создаваат директното осветлување и длабинскиот фокус на камерата со голем формат. Да користел позадушено светло и поптиток фокус, Еванс можел да создаде впечаток на халуцинаторна зама-

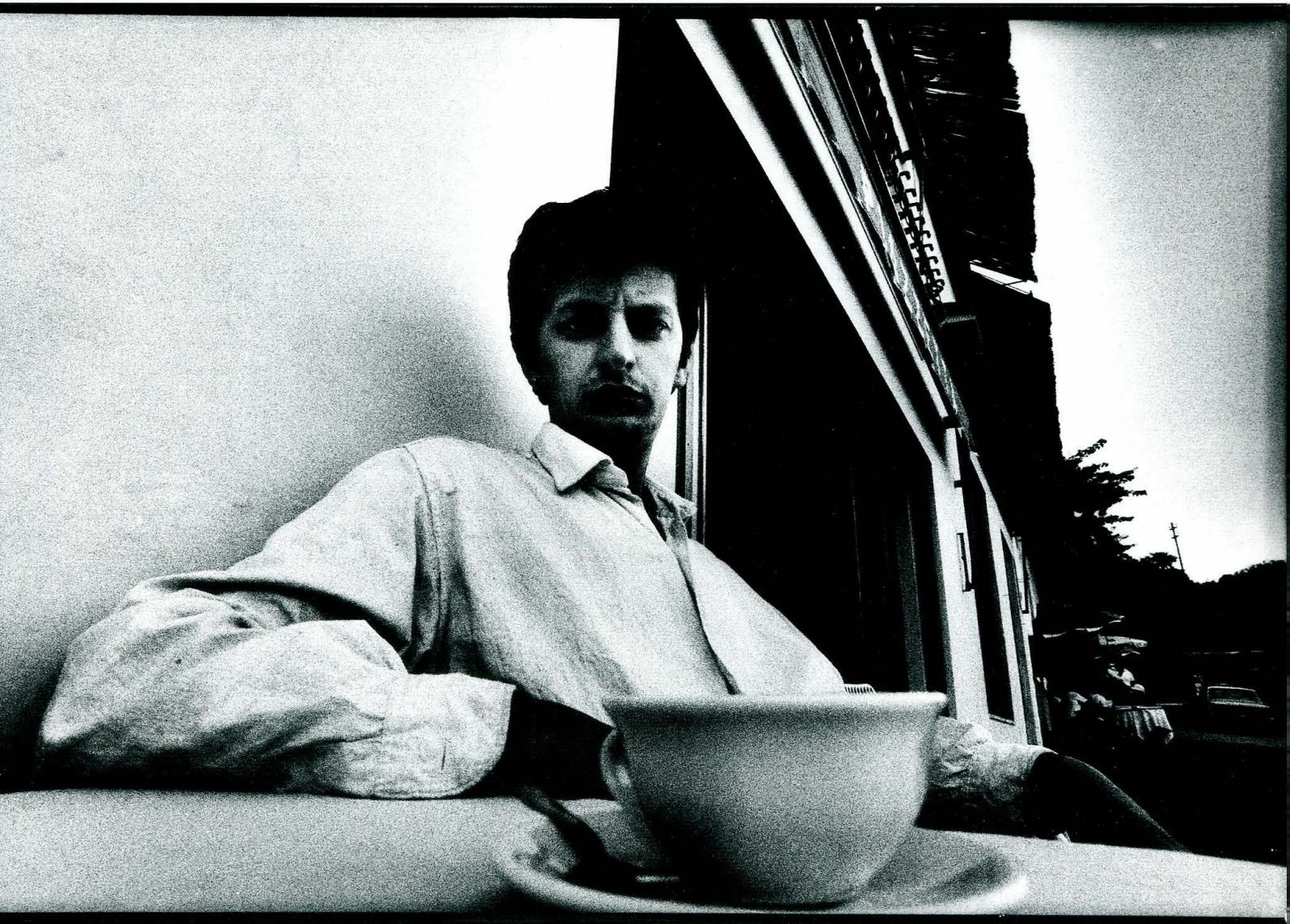
two-part door; a sink that drips in a bucket; a cloth hanging on the terrace and a naked female body in the customary position), etc. It should be noted that the persons shown in the serial *Road to Heaven* are naturally photogenic and are always willing to be photographed. The project would have been good even with persons who do not have such characteristics, yet who know what the serial would look like if this element had been different. Their looking in the camera lens, towards us, has the power of constant communication.

This is perhaps a good moment to go back to the said text by Olin. Using that text in context of this one, i.e., defining the frame of the ideas and the looks found in the text by Olin has the intention to present the background where the concept of the project *Road to Heaven* starts to be realized, rather than to specifically define its elements. Certain issues, positions and look points, or the deviation from them, indirectly yet sufficiently closely, can define the nuance of the interests of the generation of Veljanov, that have probably originated the concept of this project as well. Because the explanations and the elaboration of the term *Look*, which is the objective of the text, imply certain set or sequence of looks and ideas, I shall present several parts from this text with the hope that such quotes would help us in defining our look of the photographs exhibited in *Road to Heaven*:

“The use of the term *look*” is indicative to the latest attempts to have the formal art debates through out of the framework of the linguistic theory; to direct them to what is visual in the very work, and yet in that context to have elaboration of the social communications by which the linguistic theory, as plied on art, opens a discourse.

The term *look* is used in uniting the formal and social theory because it is ambiguous as opposed to the term *opticality*. There must be someone watching, and maybe even there is someone who will exchange that looking. In order to articulate this difference, I shall analyze a specific example with the help of opticality and look. I shall take as example the photograph called *Alabama Tenant Farmer's Wife* (...) of the collection of Walker Evans and James Agee (...). Seen in modern manner, the photograph by Evans reveals the rough elements of the silhouette that are produced by the direct light and the in-depth focus of the camera with huge format. Had he used a more subtle light and shallower focus, Evans could have produced the impression of a hallucinatory dimming. The fact that he did not use such procedure indicates his commitment to the principle of reality in producing documentary photography, which is contrary to the spirituality of the statement of his optical expression. This analysis tells us something about the style of the picture and about the concept of the documentary photograph of the 1930s, yet it does not take in consideration some data that could astonish us at first sight something we would detect even before taking a close look. It is the question that when taking look at the picture, we see a woman. It is also important that the woman in the picture is also looking at us. The term *look* warns us of the fact that the work of art, like some persons, can observe us or be observed by us. Looks can be exchanged inside the work of art. What is the very object of the look of that Alabama tenant farmer's wife, and why? Why do we look at her?”

Further in his text, Olin elaborates certain thematic units, opened by the term *look*, through the differences of the views



Иво Вељанов, Капри - Марина Пикола / Ivo Veljanov, Capri – Marina Piccola, 1977

гленост. Тоа што не се решил за таква постапка, ни го навестува неговото вложување во принципот на реалноста при правењето документарни фотографии, кој е спротивставен на духовноста на изразот на неговата оптичка експресија. Оваа анализа нешто ни говори за стилот на сликата и за концептите во документарната фотографија од триесеттите години, но таа испушта од вид некои податоци кои би можеле, на прв поглед, да не вчудоневидат, нешто што би го воочиле дури и пред да се задлабочиме во набљудувањето. Се работи за тоа дека кога ќе погледнеме во сликата, ние пред себе гледаме жена. Битно е и тоа што жената од фотографијата гледа во нас. Терминот *поглед* не предупредува на фактот дека и уметничкото дело, како и некои личности, може да набљудува или да биде набљудувано. Погледите можат да се разменуваат внатре во уметничкото дело. Кој е објектот на погледот на жената на аргатот, и зошто? Зошто ние гледаме во неа?''.

of two authors: Michael Frid, that is to say, his text *Art and Embodiment* of 1968. and Laura Mulvey through her text: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* of 1975.

“(...) Michael Frid was the first one to readapt the old discourse on opticality towards issues of watching. In those times, he criticized the then modern minimalist sculptures as *literalistic*, comparing their relationship to the viewer with the modernist painting, which he characterized as *important, ambitious, or high*. Literalistic art was preoccupied with the circumstances of the meeting between the viewer and the work of art. The work would be opposed to the viewer thus making him responsible for the effect of the work; in this context, the act of watching and the situation of being watched become them of the work. However, this dependence on the viewer in respect of the effects gave the work non-authenticity that resembled drama acting before an audience in a theater. (...) She understood *the position of the look* as the essential feature the cinematogra-

Во продолжение на текстот, Олин одредени проблемски целини отворени со терминот *поглед* ги разгледува преку разликите меѓу ставовите на два автора: Мајкл Фрид, односно текстот *Уметност и предметување* од 1968. и Лора Малви преку есејот *Визуелното задоволство и наративната кинематографија* од 1975. : "(...) Мајкл Фрид прв го приспособил стариот дискурс за оптичност кон прашањата на набљудувањето. Тој ги критикувал тогаш модерните *минимални* скулптури како *буквални*, споредувајќи го нивниот однос кон набљудувачот со модернистичкото сликарство, кое го карактеризирал како *битно, амбициозно или високо*. Буквалната уметност се занимавала со околноста на средбата на набљудувачот со делото. Делото би било спротивставено на набљудувачот, тоа би го правело одговорно за ефектот на делото, при што како тема на делото станувал чинот на набљудување и состојбата во која се бидува набљудуван. Но, оваа зависност од набљудувачот во поглед на ефектите на делото му давала неавтентичност која потсетувала на глума пред публиката во театар. (...) Мелвиева *позицијата на погледот* го разбирала како клучна особина на кинематографијата". Во натамошниот след Олин ги извлекува основните тежишта на овој текст (во почетокот одреден како дел од *феминистичката филмска критика*) акцентирајќи дека ако "женското тело го третираме како објект, со тоа укажуваме како ги третираме објектите во дваесеттиот век - како роба, како објекти кои се поседуваат. Споредувањата стануваат разбирливи ако концептот на фетиш се прошири и така во себе ги вклучи не само сексуалниот фетишизам, туку и фетишизмот на стоката. ... Кога еднаш ќе се претворат во стока, фетишите се *мистифицираат* - нивниот статус на стока е прекриен со реторика која ги третира како квазирелигиозни објекти". Натаму Олин го споменува воведувањето на концептот на шев ("suture"), кој Малвиева го презема од Лакан, поради тоа што "Овој поим се однесува на начинот со кој публиката станува несвесна за конструираниот квалитет на погледот. ... Шевот може да се раскине ако еден од протагонистите признае дека ја видел камерата, со што публиката станува свесна за импликациите на сопствениот поглед и за манипулациите со погледот од страна на камерата". Понатаму во текстот следи одредено заокружување - "Иако системите на вредности кои ги репрезентираат Фрид и Малвиева можат да дејствуваат спротивставено, во поглед на теоријата на шевот постојат извесни точки во кои нивните толкувања се допираат. Фрид му забележува на театарот не поради набљудувачот (модернистичката уметност исто така има набљудувач) туку поради неговата неавтентичност. Буквалната уметност се судира со набљудувачот, но, како и илузионистичкиот театар, не успева да го признае фактот дека таа во потполност зависи од гледачот. Механизмот е сличен како кај - шевот. Според Фрид, обидот да се обработи проблемот на театарноста во самиот театар се потпира врз стратегиите (чиј пионер бил Бертолд Брехт) кои ја признавале присутноста на публиката или ја откривале конструираниот природа на делото". После мала низа на примери за ризичните зони во кои " ... состојбата да се биде набљудуван ..." е "... опасност за битието..." Олин, следејќи го доцниот Лакан, забележува дека "Субјектот кој гледа е презаситен од отсуството или недостатокот, што е,

phy." In the next sequence, Olin draws out the basic principles of this text (at the very beginning construed as *the feminist movie critique*), underlining that if "we treat the female body as an object, by this we show how we treat the objects in the 20th century – as goods, as object of possession. Comparisons become understandable if the concept of fetish is expanded and so includes not only the sexual fetishism, but also the fetishism of goods... One the fetishes are transformed into goods, they are *mystified* – their status of goods is disguised by rhetoric that treats them as quasi-religious objects". Later, Olin makes mention of the introduction of the concept of suture, that Mulvey has undertaken from Lacan, because "this term refers to the manner in which the public become unaware of the fabricated quality of the look... "The suture can be torn if one of the protagonists admits that he has seen the camera, whereby the public become aware of the implications of own look and of the manipulations of the look of the camera". Further down the text, there is certain completion: "Although the value systems represented by Frid and Mulvey can act opposing, in context of the theory of suture there are still some common elements where their respective interpretations meet. Frid objects to the theater not because of the viewer (modernist art has viewers as well) but in context of its lack of authenticity. Literalistic art encounters the viewer, but like the illusionist theater, it does not manage to admit the fact that it fully depends on the viewer. The mechanism is similar like the one with – the suture. According to Frid, the attempt to address the issue of the theatricalism in the theater itself was based on the strategies (pioneered by Bertolt Brecht) that recognized the presence of the public or otherwise revealed the fabricated nature of the work. "After a brief serial of zones of risk where... the condition to be watched... is" ... "threat to the being", Olin, following the older Lacan, notes that "the subject that watches is overly saturated with the absence or the defect, which is ultimately a human state". Regardless of its genuine motivation, the look... "corresponds with the wish – the wish for realization of own whole through the other". Therefore, "the subject – transformed – into – object sees itself as others see it; it internalizes the look. Thus, when a woman sees herself as men do, when minority groups see themselves as the majority does, then a bad image is created about oneself and the feeling about own capacities is lost".

At the end of the text, Olin again makes mention of the photograph by Walker Evans: "(...) our look does not meet her face in profile, rather we see her in the eyes. She also is watching us and we can directly meet her look... The return look does not represent an isolated element in art history, although the look of most of them is not returned as it is done on this photograph... In order to understand *Alabama Tenant Farmer's Wife*, it would be necessary to introduce a counter discourse that provides the look a positive role in the human relations".

This intent states that regardless of the real situation and the contradictions that appearing in context of *relationship among people as relationship of power*, some "theoreticians are in favor of some kind of dialogue, where the total, hegemonic look is replaced by a look of equality... What is proposed here is not losing the look, but a common look. Instead of underlining the power of looking when the person looked upon is transformed in an object, this idea suggest responsibility towards the person



Иво Велънов, Атина ■ Иво Вејангов Athens, 1977

на крај од краиштата, човечка состојба". Независно од неговите вистински побуди погледот "... кореспондира со желбата - желбата за остварување на сопствената целосност низ другиот". Поради тоа: "Субјектот - пренасочен - во - објект себе се гледа како што го набљудуваат другите - тој го интернализира погледот. На тој начин, кога жената себе се гледа како што ја гледаат мажите, кога малцинските групи себе се гледаат како што ги гледа мнозинството, се создава лоша слика за самиот себе и се губи чувството за сопствените можности".

При крај од текстот Олин повторно се навраќа на фотографијата на Вокер Еванс - "(...) нашиот поглед не се сретнува со нејзиното лице од профил, туку ја гледаме во очи. Таа, исто така, гледа во нас и ние директно го сретнуваме нејзиниот поглед. (...) возвратениот поглед не е ништо изолирано во историјата на уметноста, иако погледот на најголем број од нив не се возвраќа како на оваа фотографија. (...) За да ја разбереме Жената на аргатот, неопходно е да се воведат контрадискурс кој на погледот му придава позитивна улога во човечките релации".

Во оваа намера се истакнува дека неврзано со реалната состојба и контрадикциите кои се појавуваат кога е во прашање релацијата меѓу луѓето како релација на моќ одреден број "теоретичари застапуваат некоја форма на дијалог, во кој тоталниот, хегемонистички поглед се заменува со взаемниот поглед на еднаквост. (...) Она што овде се предлага не е симнување на погледот, туку заеднички поглед. Наместо да се нагласува моќта на гледањето, кога оној кој бидува гледан се претвора во објект, оваа идеја сугерира одговорност кон личноста која го возвраќа погледот. Лицето, по филозофот Емануел Левинас, открива заповед: не убивај! Очите на аргатовата жена би требало да не натераат да воспоставиме релација. Замолени сме да го одбиеме учеството во убивањето на оваа жена - било од негрижа или рамнодушност, или со подржување на репресивните политички или економски системи. Замолени сме да ѝ бидеме партнер, да ѝ понудиме почитување, што буквално значи да ѝ го возвратиме погледот. Нејзиниот поглед би требало да ѝ даде сила. Слична е стратегијата во многу фотографски документи во кои се застапува општествената правда. Интерактивните дела, биле тие уметнички или информативни, се темелат на слична премиса дека импутите од двете страни меѓусебно се подржуваат. (...) Било да го оцениме позитивно или негативно, токму чувството на човечката присутност - кое е живо колку и нашето сопствено - е она што ја сочинува средбата која теориски ја разгледуваме како поглед. Прикажувањето на очите кои гледаат надвор од сликата е само еден од начините да се постигне таквата присутност. За современиот набљудувач на сликата на аргатовата жена, присуството кое се чувствува (ако го има) најверојатно е моќното присуство на Вокер Еванс, чиј сензибилитет ги проникнува оваа и другите слики од книгата. Ако е поделен некој поглед, тоа било меѓу Еванс и жената од фотографијата. Можеби таа му дозволила да го сними нејзиниот поглед затоа што му верувала. Можеби тој ја злоупотребил нејзината доверба, а можеби и не".

"Слична е стратегијата во многу фотографски документи во кои се застапува општествената правда" пишува Олин. Цела една генерација на фотографи од дваесеттите и

returning the look. The person, according to philosopher Emmanuel Lévinas, reveals a command: do not kill. The very eyes of the wife of the Alabama tenant farmer should make us establish a relationship. We have been asked to reject participating in the murder of this woman – either due to lack of care or interest, or by supporting the repressive political or economic systems. We have been asked to become her partner, to offer her a *respect*, which literally means to return the look. Her look should give her strength. Similar strategy is seen in many photographic documents, which advocate social justice. Interactive works, either artistic or informative, are based on similar premise that inputs by both sides support mutually... regardless of our positive or negative evaluation, exactly the sense of human presence - that is alive as our own one – is what makes up the encounter which we theoretically analyze as look. The presentation of the eyes that look or watch outside the picture, is just one of the ways to have such presence. For the contemporary viewer of the picture showing the wife of the day laborer, the presence felt (if any) most probably is the strong presence of Walker Evans, whose sensibility penetrates this and other pictures in the book. If a look is shared, it was between Evans and the women in the photograph. Maybe she let him take a picture of her look because she believed him. Maybe he misused her trust, and maybe not."

"Similar strategy is found in many photographic documents which advocate social justice", writes Olin. An entire generation of photographers of the 1920 and the 1930s has exercised huge influence on the photographers in the clubs, especially in the 1960s and early 1970s. All of them, in constructing their own expression strategies, had included the influence of this, already historic period of photography? Nevertheless, what has blocked *the emanation of values* based on concepts of *social justice* (especially the 1970s), or, why major talents of certain period (that possess that linguistic code) stop producing exciting works of art in that sequence, or why they leave it. Finally, there is the very question: why does Veljanov turn the camera lens towards himself?

Such questions (most often) do not have any answer. We can only numerate certain elements that could but do not have to include certain relationship with the phenomena that happened in some bygone period of time. Ultimately, every elementary determination is reduced to a certain metaphor about something – which is a contradiction by itself. However, this should not prevent us from citing certain possible relationships. So, let us repeat the question: why talented artists cease, in certain period of time, producing works in language codes that otherwise are close to them?

As introduction, let me mention an impression on photography stated in the early 20th century, a period that is considered to have an innocent relationship to the new medium. Approximately, it can be assumed that such parable implies some relationship towards photography that has those elements, which the future relevant plastic models would structure upon. Such parable is probably the expression of collection of window to the worlds that experience photography as independent, unmotivated register of what takes place as light fact (in the realm of the visible). In a serial of reflexes relating to the parable on separation of the human body from its phenomena (incited by the then development of the telephony), Marcel Proust² provides description of the position where his charac-

триесеттите години имаа големо влијание врз фотографите во клубовите особено во шеесеттите и на почетокот од седумдесеттите години од минатиот век. Сите тие во градењето на своите изразни стратегии ги имаа влијанијата од овој, веќе историски, период во фотографијата. Но, што е она што го спречи *испорачувањето на вредности* засновано врз концептите на *општествената правда* (особено во седумдесеттите) или зошто релевантните таленти од одреден период (кои го поседуваат тој јазичен код) престануваат со создавањето на возбудливи дела во тој след или него го напуштаат. На крај прашањето - зошто Велјанов го завртува објективот на својот апарат кон себе? Ваквите прашања (најчесто) немаат одговор. Може само да се набројуваат одредени елементи кои можат, но и не мораат да содржат одредена релација со феномените кои се одвивале во некој минат временски период. На крај од краиштата секое елементарно одредување се сведува на одредена метафора за нешто - што само по себе е контрадиција. Но, тоа и не мора да биде причина да не се наведат некои можни релации. Значи, да го повториме прашањето - зошто талентираниите автори во одреден период престануваат да создаваат дела во јазични кодови кои, инаку, им се блиски?

Само како вовед, ќе споменам еден впечаток за фотографијата искажан во почетокот на минатиот век, период кога сè уште можеме да сметаме на *невиниот однос* кон новиот медиум. Апроксимативно може да се претпостави дека една ваквата парабола навестува одредена релацијата кон фотографијата која ги содржи оние елементи врз кои ќе се структурираат идните релевантни пластични модели. Таа е веројатно одраз на збир светогледи кои фотографијата ќе ја доживуваат како независен, немотивиран регистратор на она што се случува како светлосен факт (во светот на видливото). Во еден след на рефлексии поврзан со параболата за раздвоеноста на човечкото тело од неговите феномени (поттикнува од тогашниот развој на телефонијата) Марсел Пруст² ја опишува позицијата во која се наоѓа неговиот лик: "(...) беше тука само сведокот, набљудувачот, со шешир и патна наметка, туѓинец кој не ѝ припаѓа на куќата, фотограф кој доаѓа да ги сними местата кои повеќе нема да се видат". "... туѓинец кој не ѝ припаѓа на куќата, фотограф кој доаѓа да ги сними местата кои повеќе нема да се видат" - дали е тоа некоја прифатлива рефлексивна за фотографот, човекот кој е постојано туѓинец затоа што мора да открива неповторливи глетки во кои субјективните впечатоци за нив нема да имаат никакво влијание. Апаратот е механика, оптиката и хемијата се науки, значи - фотографијата е регистратор на феномени врз кои таа нема надворешно влијание. Погледот во овој концепт е поглед однадвор.

Рефлексивната на Пруст ја димензионира фотографијата како безинтересен регистратор на оптичката стварност, односно *туѓинец* кој е незаинтересиран и немоќен во светот што го регистрира да проектира било што што е поврзано со одреден субјект кој е во релација со глетката. Тоа е светоглед кој понатаму ќе ги формира принципите за нејзината рецепција и јазичните можности во нејзината креација. Светогледите кои структурираат пластични модели со време почнуваат да ја губат првичната побуда, а нивните модели ги исцрпуваат можностите. Ова е условна

тер find himself in; "... only the witness, the observer was here, with hat and coat, a stranger that did not belong to the house, a photographer who comes to take picture of the places that will not be seen anymore" ... "a stranger that does not belong to the house, a photographer who comes to take picture of the places that will not be seen anymore" – is this some kind of acceptable reflection of the photographer, the human being who is constantly a stranger because he has to discover unrepeatable sights and views where subjective impressions about them would not have any influence. The camera represents mechanics; optics and chemistry are sciences, it means that – photography is register of phenomena upon which it has no external influence. Looking in this concept is looking from the outside.

The reflection of Proust dimensions photography as disinterested register of optical reality, i.e., as a *stranger* that is not interested and powerless in the world it registers, to project anything, which relates to certain subject in correlation with the view. It is window to the world that would further establish the principles of its reception and language opportunities. The windows to the world that structure plastic models start losing with time the initial motivation, while their models deplete the opportunities. This is a conditional conclusion whose construction should provide room to the dilemma why a concrete generation of photographers stops delivering a specific type of values customary with its predecessors. There is impression that the distinction between a photograph that sees the world from the outside, disinterested, and the photographs in the project *Road to Heaven*, i.e., of the practices that are time-wise and distance-wise close to them, is greater than the changes that we can relate to change of style, direction, technology, sensuality, or representation.

In the case of Veljanov, it could be a possible reflex of the 1968 *spirit*, knowledge that some visual messages, engagements, are basically language constructions that have lost with time their unintentional innocence present in the commitment they have incited. It is assumption that this feeling for *the lost heaven* of the sincere motivation in discovery of the world contributes to the formation of the idea to annul the view that exists independently of the photographer. Usually this is done with *looking into the camera lens*, with the awareness of the person that taking picture is in progress, i.e., that the observer of the photograph is watching a work that is not merely *innocently* cut-off from reality. The intention of this concept is to focus the attention to the position that considers everything relating to the artifact a kind of construction; in other words, after such knowledge, we can enjoy in relaxed manner in the created situation in front of the camera lens and (afterwards, in the act of reception) in front of the very photograph.

It is possible as outcome of the assumption of the disinterested nature in the photograph to have appearance of the intention for the photograph to be deliberately subjective, personal, in many cases – insufficiently communicative for all those that are outside the story context. This model is very hard to produce individual acts that can condensate in themselves clear language contents, forms, or messages. The model is constantly in pursuit of a context that will dimension the works; in principle, this is realized by means of a series of photographs. The series is important; it conceives, or gives common sense, to the individual achievements.



Иво Велјанов, Наутро во Атина / Ivo Veljanov, A Morning in Athens, 1977

констатација чија конструкција треба само да понуди простор за недоумицата зошто одредена генерација на фотографии престанува да испорачува одреден вид на вредности вообичаени кај нејзините претходници. Впечаток е дека дистинкцијата меѓу фотографијата која светот го гледа од надвор, *незаинтересирана*, и фотографиите од проектот *Пат во Рајот* односно од низата на практики кои ним временски и јазично им се блиски е многу поголема од промените кои можеме да ги поврземе со промена на стил, правец, технологија, сензибилитет или репрезентација. Во случајот на Велјанов тоа е некој можен рефлекс од духот од '68-та, некое сознание дека одредени визуелни пораки, ангажмани, се во основа јазични конструкции кои со текот на времето ја изгубиле својата несвесна невиност присутна во заложбите кои ги побудувале. Претпоставка е дека ова чувство за *загубениот рај* на искрените побуди во откривањето на светот придонесува во формирањето на идејата за поништување на глетката која постои независно од фотографот. Вообичаено тоа се изведува со *поглед во објективот*, со свеста на личноста дека фотографирањето се одвива, дека тоа е во тек, односно дека набљудувачот на фотографијата гледа дело кое не е само *невино* отсечено од стварноста.

The subjective approach also requires a subjective reception – it is preferred to have in the series some unexpected moment, some *'piercing'*, some element that will guide the observer towards his own motivations and expectations, a kind of punctum that will show them in time of their absence. Valentino Dimitrovski wrote the following in the catalogue for the exhibition by Veljanov:³

“And the initial and striking component uniting and elaborating all elements in the visual and narrative code of the picture is an internal punctual center of the expression. The punctual center in the sign layers of photography are defined by Roland Barthes as unique deviation and a strike by the unexpected into the serial of the expected. The punctuality in the picture, according to Barthes, fundamentally *'pierces'*, shifts, and strikes into the root, as opposed to the layers of the usual exchange of meanings that is characteristic, according to him, for the center of the study. The meaning of the study is always coded, while that of the punctual is not. The punctual carries inside restlessness and excitement in the game between the visual and the sign impulses of the narration. This gives appropriate reason to every photograph and differentiates it from the banal photographic registration. In this photographic opus by Veljanov, the points of the punctual intersection, in somewhat



Иво Вељанов, Барселона / Ivo Veljanov, Barcelona, 1978

Намерата на овој концепт е да го насочи вниманието кон позицијата која смета дека сè што е поврзано со артефактот е некаков вид на конструкција односно, дека после таквото сознание можеме опуштено да уживаме во создадените состојби пред објективот и (отпосле, во чинот на рецепцијата) пред самата фотографија.

Можно е дека како последица од претпоставката за безинтересната природа на фотографијата се појавува намерата таа да биде намерно субјективна, лична, во многу случаи недоволно комуникативна за сите оние кои се надвор од контекстот на приказката. Овој модел тешко произведува единечни дела кои можат во себе да кондензираат јасни јазични содржини, форми или пораки. Моделот е постојано во потрага по контекст кој ќе ги димензионира делата, а него, во принцип, го остварува со серија фотографии. Важна е серијата, таа ги осмислува, или им дава смисла, на поединечните остварувања.

Субјективниот приод бара и субјективна рецепција - во низата е пожелен некој неочекуван момент, некое боцнување, некој елемент кој набљудувачот ќе го упати кон сопствените мотиви и очекувања, некој пунктум кој нив ќе ги

different manner, are present and coded in the visual narration. The punctual in his works can be indicated, although we are speaking about small volumes. In the photographs showing the author, alone or with his girlfriend, the punctual accents mostly originate from the fixed look of the author towards the camera lens, or, from the focusing of the game, the captured moment when the author and his girlfriend play, with false spontaneity, the views, the small stories of Traveling. In the rest of the photographs in this opus, the punctum should be looked for in the always different lucid coding of the signs that exalt the statement, *the narration* from the prosaic, the ordinary. The games with the trivial clichés, and also the sincere intimate relaxation in front of the camera lens, represent focuses from which an appropriate punctum originates and shines, a punctum that models the sign statements. A minimal motion, *action* (for example, the kiss in the composition, with diagonally placed composition of the train in a railway station somewhere in Spain), or certain accents of light (for example, the accent of light on the hen in the photograph with the coast landscape somewhere in Greece), can, also, serve as uniting punctum in the picture".

без фотограф зад апаратот е позиција на автор кој сопственото дело го гледа отпосле: откако патувањето ќе биде завршено, откако филмовите ќе се развијат, откако работните фотографии ќе се ископираат. Тој фотографиите ги гледа со целосна изненаденост од непредвидливите треперења на играта кои глетката ја префрлуваат во полето на невиниот поглед. Накратко - и покрај сите калкулации кои концептно ги предвидуваат можните резултати, моментот на *изненаден автор* или автор кој запрашано првпат гледа во нешто што самиот го создал е важен дел во целината на играта *Пат во Рајот*. Таа го поставува фотографот во позиција на рецептор, набљудувач на сопствените дела. Но, повторно се појавува проблемот со кого овие ликови го разменуваат погледот? Во случајот со *Жената на аргатот* таа го разменува погледот со Вокер Еванс, но што се случува со погледот од *Пат во Рајот*.

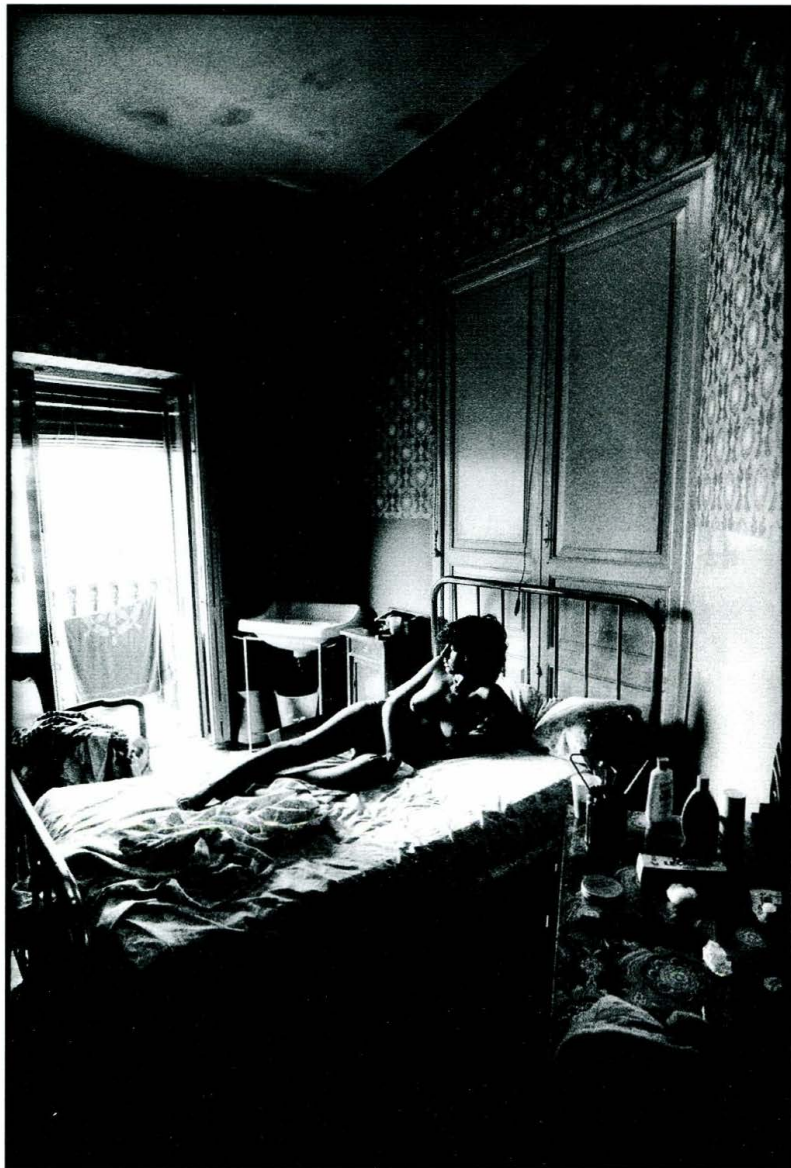
Можно е дека се воспоставуваат одредени силуети на некоја можна нова платформа на рецепцијата врз која заедно се наоѓаат и авторот и набљудувачот. Првиот е отворен кон многуте можности кои независно од него се мултиплицираат по динамика на желбата на вториот, а набљудувачот ... набљудувачот е постојано во напор да ги пополни празните места во системот ... на пример празното место зад фотографскиот апарат. Бидејќи и онака сè се прекршува во точката каде што тој се наоѓа, набљудувачот ќе треба да почне да учи да гледа - понекогаш како му сугерира авторот, понекогаш ослободен од сите обврски - но постојано ќе мора да биде во играта. Празното место зад апаратот и не мора да биде авторско место. Од позицијата на набљудувачот тоа е можност за размена, во овој случај - размена на погледи. Во играта моделирана од Велјанов е избегнато моќното присуство на авторот или, за да не се остане во некоја премногу нефлексибилна позиција - присутноста на авторот е во фаза на избегнување на сопствената сеопфатност.

Во полето каде се мешаат метафората и метонимијата одредени случки, одредени глетки, некои претстави, можат да бидат акумулација на многу други, слични или блиски доживувања. Фотографиите од *Пат во Рајот* се нивните застапници.

Во позиција кога се гледа назазад, во носталгичната позиција на авторот на овој текст, кој преку овој проект се присетува на времето кога тие се создадени, споменатата констатација му се наметнува како прифатливо решение за реалноста на менталната претстава која се појавила после завршувањето на гледањето на изложбата: - *Бевме толку млади, толку убави ... толку талентирани.*

**(впечатоци и размислувања поттикнати од изложбата на Иво Велјанов Пат во Рајот, Музеј на град Скопје, јуни 2004.)*

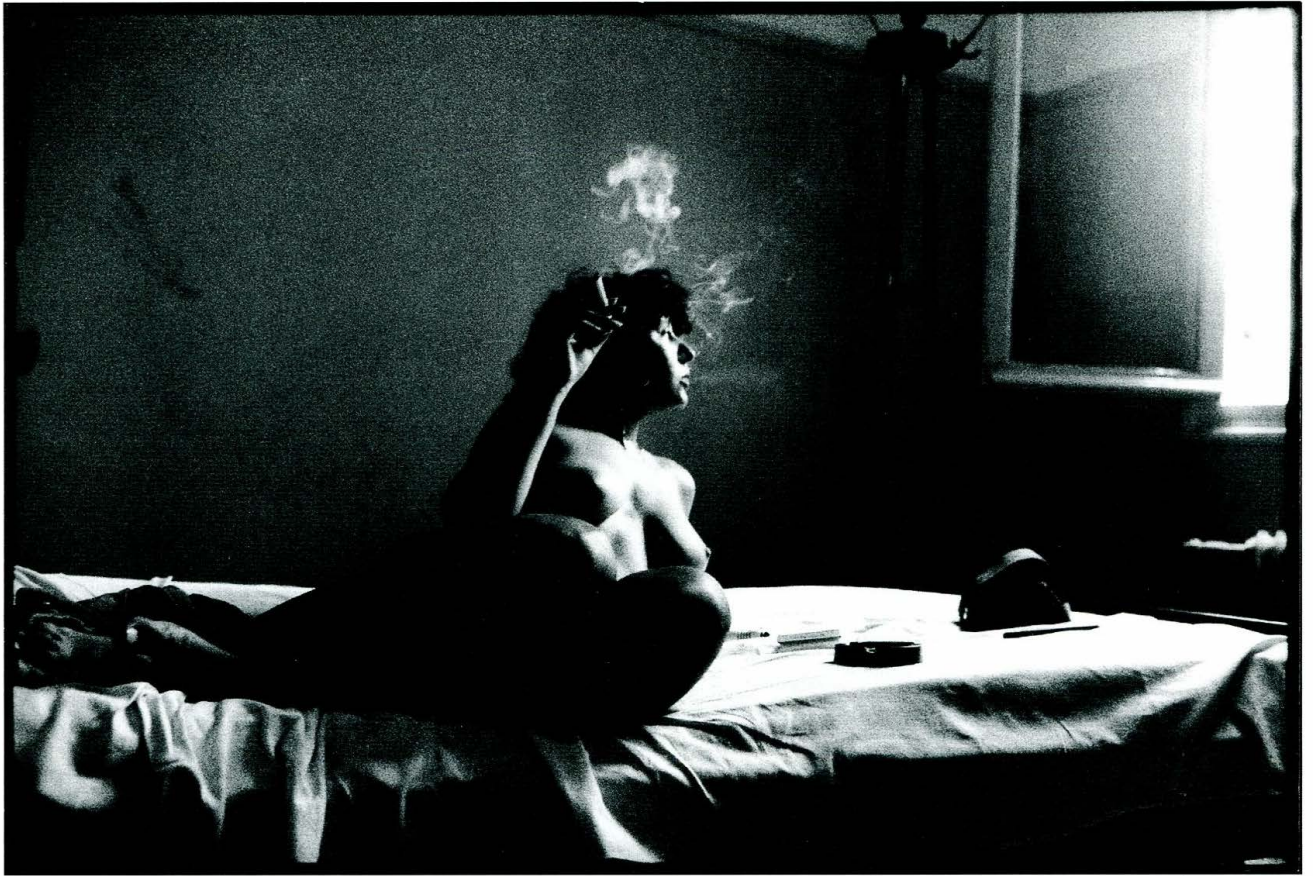
1. Маргарет Олин (Margaret Olin), Поглед; во: Критички термини историје уметности, Приредили Роберт С. Нелсон (Robert S. Nelson) и Ричард Шиф (Richard Shiff), Светови, Нови Сад, 2004.
2. Валентино Димитровски, Пат во Рајот, во: Иво Велјанов, Пат во Рајот, Музеј на град Скопје, Скопје, 2004., стр. 8
3. Marcel Proust, U traganju za izgubljenim vremenom, Vojvotkinja de Guermantes I, Mladost-Zora, Zagreb, 1972., стр. 125



Иво Велјанов, Пансион Фортуна, Валенсија
Ivo Veljanov, Boarding-house Fortuna, Valencia, 1978

**(Impressions and thoughts inspired by the exhibition of Ivo Veljanov "Road to Heaven", Skopje City Museum, June 2004)*

1. Margaret Olin, Pogled; In: *Kriticki Termini Istorije Umetnosti*, Priredili Robert. S. Nelson i Ricard Sif, Svetovi, Novi Sad, 2004.
2. Valentino Dimitrovski, Pat vo rajot; In: *Ivo Veljanov, Pat vo rajot*, Muzej na grad Skopje, 2004, p. 8.
3. Marcel Proust, *U traganju za izgubljenim vremenom*, Vojvotkinja De Guermantes I, Mladost-Zora, Zagreb, 1972, p. 125.



Иво Вељанов, Атина / Ivo Veljanov, Athens, 1977



Иво Вељанов, Андалузија (бакнеж) / Ivo Veljanov, Andalucia (kiss), 1978



Иво Вељанов, Плака / Ivo Veļjanov, Placa, 1977



Иво Вељанов, Кос - Кокоска / Ivo Veļjanov, Cos - Chicken, 1978

700

700

СИ ЈУ СИ МИ

Роберт Јанкулоски, Си ју си ми, 1998-2001, интерактивна инсталација
Robert Jankuloski, See You See Me, 1998-2001, interactive installation

Роберт Јанкулоски

Robert Jankuloski

Соња Абаџиева

In & Out of Photo Проширување на медиумот

*"If I had not been born at this time and place,
I would not have been able to use this form of expression..."*
Cindy Sherman¹

Интензивната и експанзивната употреба на фотографијата во македонскиот ликовен простор во деведесеттите години на 20. век, може да се смета за нејзина ренесанса. Бројот на младите уметници², кои повремено или перменантно ја вклучуваат во својот дискурс, значително придонесува за нејзиниот голем come back во Македонија, суштински вклопена на светско рамниште во овој медиум, уште при крајот на 19. век.

За разлика од многумина ликовни уметници кои се занимаваат со фотографија, Роберт Јанкулоски има професионален бекграунд и како академски образован мајстор на фотографскиот занает, константно практикува коректен однос кон овој медиум. Овој факт е многу значаен во елаборацијата на неговите уметнички исчекори од вообичаената фотографија³, во смисла на нејзина комплексна експлоатација во проширени ликовни форми.⁴

Неколку модалитети на јазикот кај овој автор бараат посебно толкување и се однесуваат на екстензијата на медиумот, приклучувајќи се главно кон пост-модернистичката кауза⁵:

- Де-конструкцијата во методологијата на исказот: фрагментот како основна градбена единица во ре-конструкцијата на претставата;
- Цитирање и рециклирање на фотографската емпирија, користење на фотографијата како суровина за нови дела.

Јанкулоски дебитира на ликовната сцена во 1992. со познатата идеја на фотографите, дека овој медиум може да го прикаже со нови технолошки зафати она

Sonja Abadziewa

In & out of Photo Extending the Medium

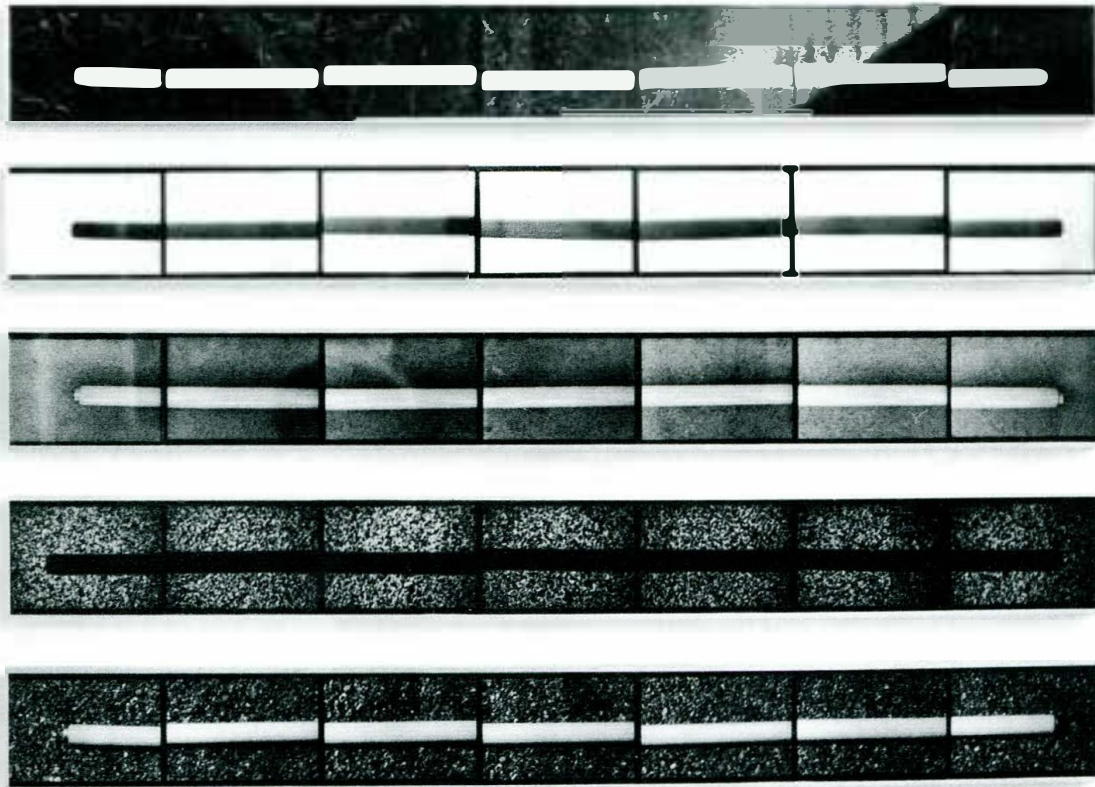
*"If I had not been born at this time and place,
I would not have been able to use this form of expression..."*
Cindy Sherman¹

The intensive and expansive use of photography on the Macedonian art scene of the 1990s can be considered its renaissance. The number of young artists², who occasionally or constantly include it in their discourse, has significantly contributed to the great comeback of photography in Macedonia, part of the global photography already in the late 19th century.

In contrast to many artists who are involved in photography, Robert Jankuloski has a professional background, and as academically educated master of the photography profession, he constantly maintains a rather appropriate attitude towards this medium. This fact is very important in course of elaboration of his artistic divergence from the usual photography³ in context of its complex exploitation in expanded art forms.⁴ Several modalities of the language used by this photo artist require special interpretation and relate to the extension of the medium, leaning mostly to the post-modernist cause.⁵

- De-construction in methodology of expression: fragment as the basic construction unit in re-construction of presentation;
- Citing and recycling of photographic experience, use of photography as raw material for new works.

Robert Jankuloski made his art debut in 1992, using the known idea of photographers that this medium can show by means of new technical attempts what, for instance, in the field of painting, matter implies a picture of structures and fractures. The non-referential attitude of his photographs is focused on small 'clippings' of reality in nature (micro 'tissues' of stone), which by



Роберт Јанкулоски, Вибрации, 1995,ц/б фотографии
 Robert Jankuloski, Vibrations, 1995, b/w photographs

што, на пример во сликарството со материја е означено како слика на структури и фактури. Нерезеренцијалната стојност на овие негови фотографии се усредоточува врз мали исечоци од реалноста во природата (микро 'ткивата' на каменот), кои во црно-бела техника уште понастојчиво ја нагласуваат илузијата на овековечување парче од вистината. Вистината тука е само изговор за појава на апстрактни глетки.

Фото-колажите во делото *Вибрации* (1995) ја реализираат контра-тезата на меморискиот и трајниот карактер на фотографијата. Строежот на претставата е резултат на преклопени проекции на електронските медиуми и фотографијата (систем на сендвич поставување на негативите).

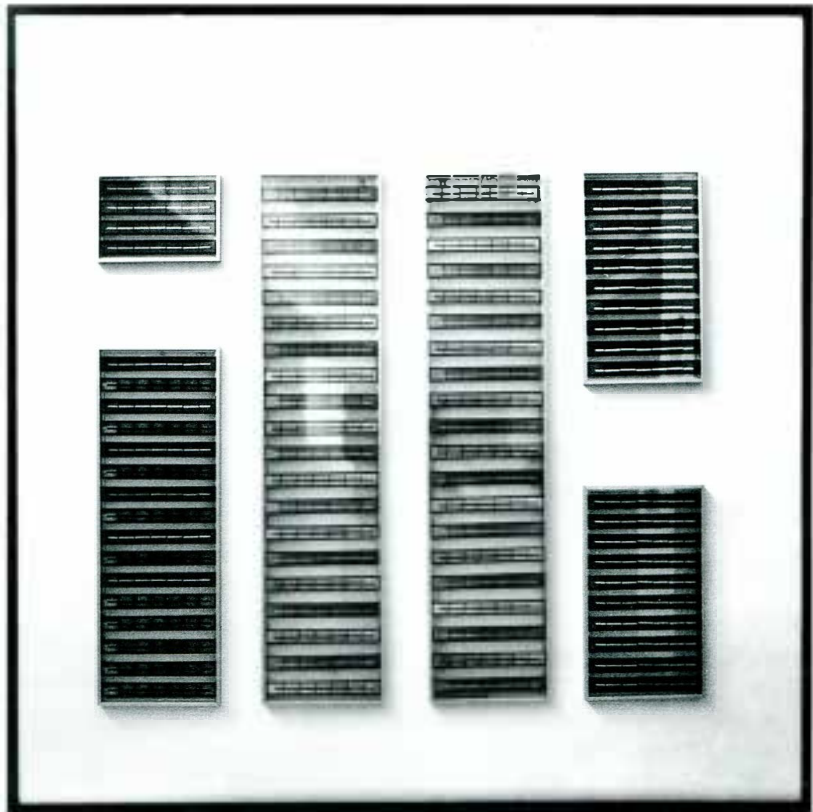
Ритмот на повторувањето на хоризонталните фрагменти (потоа композирани во вертикални низови) реферира едновремено на Мондријановиот геометризам и на хронофотографиите. Овој метод на деконструкција на претставите (отпосле ре-компонирани во компактна целина) се појавува во форма на објект и во делото *Тело / информација* (1995). Разложноста на човечкото тело на три делови (глава, нога, рака), сместено во три одделни кутии,

use of the black-and-white technique even more persistently underline the illusion of making a small piece of truth eternal. Truth here is only a pretext for appearance of abstract views.

His photo collages in the work called *Vibrations* (1995) depict the counter-thesis of the memory and lasting character of photography. The structure of the presentation is rather result of folded projections of the electronic media and photography (a.k.a. system of 'sandwich' positioning of negatives).

The rhythm in repetition of the horizontal fragments (afterwards composed into vertical series) refers at the same time to both the Mondrian's geometrism and to the chrono-photographs. Such method of deconstruction of images (afterwards re-composed into a compact whole) also appears in form of an object in his work called *Body / Information* (1995). The deconstruction of the human body into three parts (head, leg, arm), placed in three separate boxes, is again composed in the final stage as integral object (placing the boxes each on top of the other). Such object is not sufficient to renew the human figure, yet it is adequate to suggest the illusion of possibility to make re-construction. Jankuloski also utilizes similar type of 'playfulness' in

Роберт Јанкулоски, Вибрации, 1995,ц/б фотографии
Robert Jankuloski, Vibrations, 1995, b/w photographs



во финалната фаза повторно се составува во интегрален објект (ставање на кутиите една врз друга), кој не е доволен за возобновување на човечката фигура, но е доволен да ја сугерира илузијата на можноста за ре-конструкција. Сличен тип на досетки применува и во објектите *Илузии* (1996), претставени на Манифеста 1 во Ротердам. Во прикажувањето на де-индивидуализираното човечко тело разложено на фрагменти “фотографската снимка е третирана како контакт-копија на негативот”⁶. Фрагментот од профил или биста (трипати повторуван во варијанти и сложен во три објекти), експериментира со светлината, структурите и воопшто со можностите на медиумот. Фотографиите, препуштени на заведливоста на истражувањето, губат од онтолошкиот квалитет, но компензираат со новото ликовно значење. Занајтската точност овде се подредува на уметничката вистина.

До овој момент Јанкулоски ги сместува овие објекти врз ѕид или во простор како монолити. Но, во проектите *Нечие око гледа во вас* (1996) и во *Без наслов* (1997) аналитичката постапка ескалира во просторна ‘расфрланост’ на фрагментите (очи во првиот, односно портрети на скулпторот Ибрахим Беди во вториот случај). Просторната распределеност на слајдовите или фотографиите, до крај ја раскажува приказната за можната делливост на фрагментите и нивната експанзија и екстензија. Јанкулоски

his art items called *Illusions* (1996), which were originally shown at the Maniefsta 1 exhibition in Rotterdam, the Netherlands. In presenting the de-individualized human body de-composed into fragments, the photographic image is treated as contact-copy of the negative”.⁶

The fragment of profile or bust (trice repeated in variations and placed in three objects) experiments with light, structures, and generally with the possibilities of this medium. These photographs, let loose to the curiosity of the research, are deprived of their ontological quality, yet they compensate with the new artistic meaning. The professional exactness is here subordinated to the artistic truth.

Until that moment, Jankuloski used to place these objects on a wall or in space like some kind of monoliths. However, in his projects called *Someone's Eye is Watching You* (1996) and *No Title* (1997), the analytic procedure escalates to spatial ‘extension’ of the fragments (eyes in the former, that is, portraits of sculptor Ibrahim Bedi in the latter). The spatial allocation of the slides or of the photographs tells the story of the possible separability of the fragments and their expansion and extension. At the same time, Jankuloski shows also the ability of such deconstructionist methodology still to be able to allow reading of anthropological elements in the microstructures. The decomposition method in the street / gallery project called *See You*,



Роберт Јанкулоски, Илузии, 1996, фото-објект / Robert Jankuloski, Illusions, 1996, photo object

истовремено укажува и на способноста на таа де-конструктивистичка методологија, сè уште, да го овозможува читањето на антрополошкото во микро-структурите. Разградувачкото проседе кулминира во улично/галерискиот проект во процес *See You See Me* (1998 – 2001). Тој се спроведува на повеќе нивоа, имајќи ги како мотив паралелно автореференциелните и социо-етичките компоненти. Деградирањето на фотографираниот автопортрет на банално рамниште (печатење на плакат) е акт на де-конструкција на примарниот медиум (фотографијата), кој транзитира во авто-деструктивен, бидејќи самиот носач на портретот (авторот) се претвора во средство за манипулација (интерактивност). Плакатите со ликот на Јанкулоски, оставени на милост и немилост на (не)случајните минувачи и посетители (кинети, чкртани, гмечени, туткани, газени...) значенски ги изместуваат правилата на релациите: индивидуално-колективно, етичко-неетичко, првостепено-второстепено, модерно-постмодерно итн. На прашањето како да се возобнови сликата-претставата расчленета на дихотомии: субјект -заедница односно оригинал (фотографија) – супститут (плакат), Јанкуловски одговара со постапка суштински иманентна на фотографскиот медиум – со **документарноста** (снимање на целиот процес со фото и кино-камера, упатување на писмен апел до гледачите, изработка на анкетни ливчиња, печатење на публикација за целокупниот настан). Заклучокот од оваа комплексна (интер)акција и воопшто од досега споменатите дела на авторот, се сублимира во идејата за постепена анимација на фото-техниките и на де-конструктивистичките постапки, со премин во жива динамика, движење, што Браќата Манак го преточија на филмска лента, а Јанкулоски во интер-текстуална и интер-активна творба.

See Me (1998-2001) reaches its peak point as a process. It is realized in several layers, having as motifs at the same time both self-referential and socio-ethical components. The degradation of the photographed self-portrait to a banal level (printing of poster) is an act of de-construction of the primary medium (photography), which transits into self-destructive one, because the implementer of the portrait (i.e., the author) is transformed in a means of manipulation (i.e., interactivity). The poster with the image of Jankuloski, left to the disposal of the (non)incidental bystanders and visitors (torn, scribbled, pushed, folded, kicked...) change meaningfully the rules in the relationship: individual-collective, ethnic-unethical, primary-secondary, modern-postmodern, etc. A question is raised: how to renew the picture-image broken down into dichotomies: subject-community, that is, original (photograph) – substitute (poster). Jankuloski responds by a procedure that is basically immanent to the photographic medium: **documentary** (shooting the entire process by photo and movie camera; sending written appeal to the viewers; preparation of questionnaires; printing of publication about the entire event). The conclusion of this complex (inter)action, and, generally, of the works by this author cited thus far, is sublimated into the idea about gradual animation of the photo techniques and of the de-constructivist procedures, by making shift to live dynamics; a motion that Brothers Manaki transposed on the film sheet while Jankuloski transposed it into an inter-textual and inter-active work. The curiosity of Jankuloski for the phenomenological or for the formal elements in art, especially underlined in his works *Vibrations*, *Body / Information*, and *Illusions*, can be construed as: "transition from the semiotics of the heterogeneous to a semiotics of subjectification".⁷ Later on, his own personal view as author "makes connection with the existing external forces"⁸

Љубопитството на Јанкулоски за феноменолошкото или формалното во уметноста, особено нагласено во делата *Вибрации*, *Тело / информација* и во *Илузии*, може да се разбере како “транзиција од семиотиката на хетерогеното во семиотиката на субјектификацијата”⁷. Подоцна, во објектот *Ciao Diane* (1997), фото-проектите *Да ги зачуваме спомените* (2000) и *12 сребрени војници* (2001), авторското гледање “стапува во врска со постоечките надворешни сили”⁸. Употребената фото-емпирија не е само омаж, свесна инспирација од некој или нешто, туку е градежен материјал за ново дело. Објектот *Ciao Diane*⁹, посветен или создаден во чест на фотографката Дајана Арбус, рециклира на авторски начин една од нејзините познати фотографии на хендикепирани лица од маргините на животот. Веќе деформираните фигури на портретираните, ‘скоцкани’ во коцка (фотографија со волумен), сугерираат другост: хипер-натурализмот на оригиналот, претрпува надреалистичка трансформација. Преработката на познатото, исчекорува од стандардите преку авторовата смисла за досетка.

Во фото-проектот *Да ги зачуваме спомените*¹⁰ Јанкулоски цитира фрагменти (столчиња, маси, предмети, екстремитети...) од фотографиите на Зафир Ошавков. Отсуството на лицата од личностите фотографирани во ателје, го анигилира класичниот код и ја инвертира вистинската смисла на оригиналните снимки: првостепеното се заменува со второстепеното. Со ‘fine disregard’ (Кирк Варнедое) или со мала инверзија се постигнува ефект на апсурд.

Директно позајмување се случува и во фото-проектот *12 сребрени војници*¹¹. Јанкулоски ги поставува

in context of his object *Ciao Diane* (1997) and of the photo projects called *Let's Keep Memories* (2000), and *Twelve Silver Soldiers* (2001). The utilized photo experience is not just an homage, intentional inspiration by someone or something; rather, it is also a construction material for a new work of art. The object *Ciao Diane*,⁹ dedicated or created in honor of woman photographer Diane Arbus, recycles in his own way one of her famous photographs of handicapped children living on the margins of life. The already deformed figures of the portrayed people, ‘cubed’ into a cube (photography with volume), suggest otherness: the hyper-naturalism of the original undergoes a surrealist transformation. The processing of the known deviates from the standards by means of the wittiness of the artist.

In his photo project called *Let's Keep Memories*,¹⁰ Jankuloski quotes fragments (chairs, tables, various items, extremities...) out of the photographs made by the late photographer Zafir Osavkov. The absence of faces of the persons photographed in photo studios annuls the classical code and inverts the genuine context of the original shots: the primary becomes the secondary. With “fine disregard” (Kirk Varnedoe), or with small inversion, the effect of the absurd is obtained.

Direct borrowing is also made in the photo project *Twelve Silver Soldiers*¹¹. Jankuloski places his photographs of soldiers in parallel with the photographs borrowed directly from other authors.¹²

The respect for the primary features of photography is implied in the borrowed postures: the stiff pose and frozen facial expression; the documentary axiology (the authenticity); the white-and-black technique. The semantic identification of the portrayed people, through



Роберт Јанкулоски, *Тело / Информација*, 1995, фото-објект / Robert Jankuloski, *Body / Information*, 1995, photo object

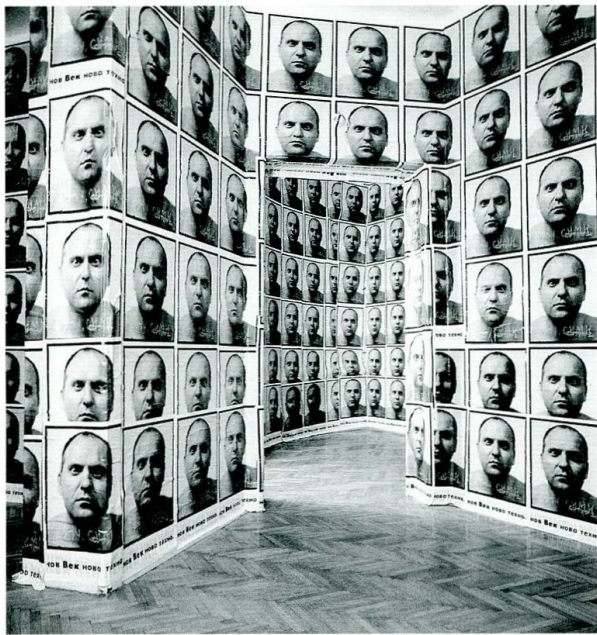


Роберт Јанкулоски, 12 сребрени војници, 2001, ц/б фотографии / Robert Jankuloski, 12 Silver Soldiers, 2001, b/w photographs

своите фотографии на војници паралелно на фотографиите превземени директно од други автори¹². Почитувањето на примарните особености на фотографијата се чита во превземените пози: вкочанетиот став и замрзнатите изрази на лицето; документарната аксиологија (веродостојноста); црно-белата техника. Семантичката идентификација на портретираните преку огненото оружје како универзална означеност, е користена само како конструктивен материјал за друго дело. Оваа констатирана типизација на војниците, и покрај минималните различности (во униформата, амблемите, оружјето) му дозволува на авторот да ги изедначи сопствените, со снимките овековечени од различни фотографии. Времињата и просторите, автономното и хетерономното, во овој проект се згуснуваат во една точка, поништувајќи се меѓусебно како дистингвирани ентитети. Заеднички именител на *12 сребрени војници* (фотографски излеани со сребрен бромид) е создавањето прототип на воинот како попречувач на слободата. Замислата, како и перфекцијата на занаетското мајсторство се естетска реакција на политичките и моралните неправди низ историјата. Замената на индивидуалното лице (на водачот, императорот...) со униформираната претстава на воините кои ја одржуваат во кондиција нивната хегемонистичка пасија и кауза, е конотација на неиндивидуалното. Одлуката да се изедначат различностите е гест на автономно гледање на поставената авторова теза.

the firearms, as universal meaning is utilized only as constructive material for something else. Such established typifying of the soldiers, in spite of the minimal differences (as seen in the uniforms, the insignia, the arms), allows the author to equalize his own photographs with those shot by various photographers. Times and places, the autonomous and the heterogeneous, are compressed in a single point in this project, annulling themselves as differentiated entities. The common denominator of *Twelve Silver Soldiers* (photographically molded with silver bromide) is creating a prototype of the warrior as suppressor of freedom. The elaboration, together with the perfection of the professional mastery, represents an aesthetic reaction to the political and moral injustice throughout history. The replacement of the individual figure (of the leader, the emperor...) with the uniformed presentation of the soldiers, who maintain good condition of their hegemonic passion and cause, is connotation of the non-individuality. The decision to equalize the differences is gesture of the autonomous view of the set thesis by the author. Quoting of models belonging to the classical photo legacy also implies involvement of the physiognomy aspect.¹³

The self-portrait presentation in *See You, See Me* shares the subjective self-analyses with the self-caricaturing of several famous artists (the expression of surprise with Rembrandt, the mood of a clown with Frans Hals, the look of a madman with van Gogh, the theater grotesqueness with Cindy Sherman, or the



Роберт Јанкулоски, Си ју си ми, 1998-2001, интерактивна инсталација
Robert Jankuloski, See You See Me, 1998-2001, interactive installation

Цитирањето на модели од класичната фото-заоставнина го подразбира и вклучувањето на физиогномскиот аспект¹³. Автопортретскиот приказ во *See You See Me* ги споделува субјективните себепознати анализи со авто-карикурањето на редица познати уметници (забудениот израз кај Рембрандт, клоновското расположение кај Франс Халс, налудничавиот поглед кај Ван Гог, театралната гротескност кај Синди Шерман или актерските егзибиции на Јасумаса Моримура). На тенденциозната дисторзија на сопствениот лик / лице, авторот му додава и елементи на патономија: “оживувачки знаци на страст”. Користењето на двете категории (физиогномијата и патономијата) се користат како контра-теза на стандарното инсистирање при фотографирањето: претставувањето не онакви какви што сме, туку какви што сакаме да изгледаме. Тоа особено се однесува на јавните личности за време на изборите. На нивните лажни ликови, во уличниот дел од проектот *See You See Me*, авторот им ја спротиставува сопствената ‘откачена’ варијанта, што некои од анкетираниите граѓани ја дефинираа како ‘чуден дечко’, ‘технација’, ‘будала’, некој на кој ‘му фали нешто’, кој не е за политика’... Предизвикувачката игра со ваквиот негов изглед доби од различни луѓе различни означувања и вреднувања, затоа што им овозможи да го читаат од внатре и него и општеството. Еден од тие градски фланери заклучува дека ‘нешто ново се случува во секој поглед’. Коментарите ескалираат во многу подраматични опсервации: “ова е ка’о фотографија на затвореник... Ова е парадоксално нешто... Човеков е



Роберт Јанкулоски, Си ју си ми, 1998-2001, интерактивна инсталација
Robert Jankuloski, See You See Me, 1998-2001, interactive installation

actor exhibitions of Yasumasa Morimura). Here Jankuloski adds elements of patognomy to the tendentious distortion of his own face / figure: ‘animating signs of passion’. Utilization of both categories (the physiognomy and the patognomy) is done as counter-thesis of the usual insisting in photography: presenting people not as they are, but as they would like to be. This is especially true of public personalities during elections. The author opposes, to their hypocritical faces, in the street part of the project *See You, See Me*, his own ‘nutty’ variation. Some of the polled people defined this as: ‘weirdo’, ‘the techno guy’, ‘fool’, someone who ‘has a defect’, someone ‘who is not for politics’... The intriguing playing games with such his looks was given different connotation and meaning by different people, because he enabled them to read from within both him and society. One of such city *fl,neurs* (i.e., -walkers) concluded: iSomething new is happening in every way. Further comments gave observation that is more dramatic: “This is like a photo of a prisoner... This is something paradoxical. This man, in a way, is captured by society, he is very scared. The system pushes him.”¹⁴

By involving the banal reality and allowing interaction, Jankuloski transfers photography from the phenomenon of the closed, the studio, to the phenomenon of the community: he enriches photography with social dimension. The wittiness, playfulness and socializing in this complex work, connected with the everyday life, incorporate the magic of the unusual.

The careful crossing of photography with other disciplines as done by Jankuloski does not raise the rating

онака заробен од општеството, многу е исплашен. Го притиска него системот¹⁴. Со вклучувањето во баналната реалност и со овозможувањето на интер-активноста, Јанкулоски, од феномен на затворено-то, ателјерското, ја трансферира фотографијата во феномен на заедницата: ја збогатува со социјална димензија. Досетката, играта и поопштествувањето во ова комплексно дело поврзано со секојдневието, ја вградуваат магијата на онеобиченото.

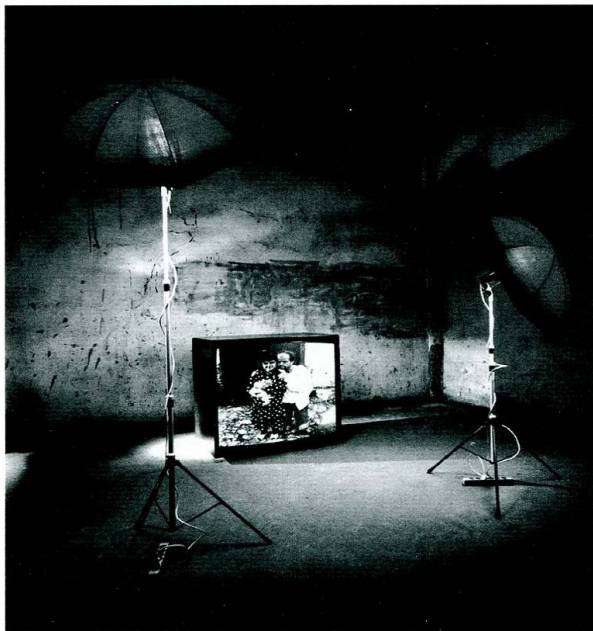
Внимателното вкрстување на фотографијата на Јанкуловски со другите дисциплини, не означува покачување рејтингот на овој медиум (тоа не му е ни целта), но запазувајќи го професионалниот респект кон него, тој успева интертекстуално да го обмисли, анулирајќи ги границите меѓу уметничките и воопшто хуманитарните дисциплини и техниките. Учеството на фотографијата во неговите проекти е видливо, но не е визуелно и вредносно доминантно, целејќи кон толератна рамнотеженост и читливост на интегралната форма на финалниот ликовен продукт.

of this medium (he has no such intent whatsoever); yet in preserving the professional respect for this medium, Jankuloski manages to elaborate it in inter-textual manner, thus eliminating the borders among the art and generally the humanitarian disciplines and techniques. The participation of photography in his projects is apparent, yet not in visual and value-dominating manner, aiming thus towards tolerant balance and readability of the integral form of the final artistic outcome.

Translated by Darko Putilov

1. Cindy Sherman, in: Noriko Fuku, *A Woman of Parts*, Art in America, June 1997, p. 80
2. Тука мислам, пред сè, на уметниците Елизабета Аврамовска, Жанета Вангели, Томе Аџиевски и Нада Прља.
3. Кога апсолвирањето занает не претставува повеќе предизвик, тој добива анахронична конотација и токму затоа ваквата постапка на Јанкулоски станува логична. Сигурноста во одредена област е состојба на надмоќност. Таа му ги одврзува рацете на авторот, но потоа бара супституција, нов предизвик. Експериментите и желбата за други ликовни простори ќе бидат неговото ново поле за творечки размислувања.
4. Предмет на моето толкување е дејноста на Роберт Јанкулоски од 1992. (кога се одржува неговата прва самостојна изложба во ЈАТ галеријата на МСУ, Скопје), до 2001.
5. Во текстот се осврнувам на фотографските аспекти во проектите на Јанкулоски, без да навлегувам подлабоко во нивните концепти како посебни ентитети.
6. Види: Nebojsa Vilic, *Robert Jankuloski* (предговор за каталог), Manifesta 1, Rotterdam, 1996.
7. Види: Gilles Deleuse & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Athlone Press, London, 1988, p.170
8. Ibidem.
9. Ова дело е излагано на заедничката изложба на Роберт Јанкулоски и Нада Прља: *Out of Photo 2*, Културен центар Мала станица, Скопје, 19-26. 12 1997. Двете изложби *Out of photo*, беа конципирани од д-р Небојша Вилиќ на точката на синхронизацијата меѓу одржувањето на контактот со класичната фотографија и на нејзиното поништување.
10. Фотографска изложба посветена македонскиот фотограф Зафир Ошавков (1905 – 1996), прикажана во *Степен галеријата* на културната локација *Место*, Скопје, 20.12 2000.
11. *2 сребрени војници* прв пат се излагани на изложбата *Цитати*, Музеј на современата уметност, Скопје, 25. 10 – 10. 11 2001
12. Користени се фотографиите на Јонче Поп Стефанија (1915 – 1983), Зафир Ошавков (1905 – 1996), Милтон Манаки (1882 – 1964), Бесфорд Имами (1975), Мирослав Бељан (1903-1998) и Евстахије Јолески (? – 1937).
13. Според John Casper Lavater. In: *Facets*, Art Forum, XI, 1988, footnote 15: "Physiognomy is the science of knowledge of the correspondence between the external and internal man, the visible superficies and the invisible contents".
14. Цитатите се превземени од: Роберт Јанкулоски, *See You See Me* (каталог), Македонски центар за фотографија, Скопје, 2001

1. Cindy Sherman, in: Noriko Fuku, *A Woman of Parts*, Art in America, June, 1997, p. 80.
2. In this context, I mostly include such artists as: Elizabeta Avramovska, éaneta Vangelii, Tome Adüievski, and Nada Prlja.
3. When the already learned profession does not mean challenge anymore, it obtains anachronous connotation and hence such procedure used by Jankuloski becomes logical. Being certain in a specific field denotes situation of superiority. This unties the hands of the artist, yet afterwards it requires substitution, a new challenge. Experiments and a desire for other artistic fields would be his new frame for artistic elaborations.
4. The subject of my analysis is art production by Robert Jankuloski starting from 1992 (when he staged his first individual exhibition at the 'JAT Gallery' of the Museum of Contemporary Art in Skopje) until 2001.
5. In this text, I am treating the photographic aspects in the projects of Jankuloski, without going in detail about their concepts as separate entities.
6. See: Nebojsa Vilic, *Robert Jankuloski* (foreword in the catalogue), Manifesta 1, Rotterdam, 1996.
7. See: Gilles Deleuse & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Athlone Press, London, 1988. p.170
8. Ibidem.
9. This work was shown at the joint exhibition of Robert Jankuloski and Nada Prlja: *Out of Photo 2*, at the iMala Stanica Culture Center, Skopje, 19-26 December, 1997. Dr. Nebojsa Vilic conceived both exhibitions called *Out of Photo*, in context of the point of synchrony between keeping contact with the classical photography and its abolishment.
10. A photo exhibition dedicated to Macedonian photograph Zafir Ošavkov (1905-1996), shown at the 'Stepen' Gallery, as part of the 'Mesto' Culture Point, Skopje, 20 December 2000.
11. *Twelve Silver Soldiers* was shown for the first time at the exhibition *Quotations*, Museum of Contemporary Art, Skopje, 25 October – 10 November 2001.
12. Photographs made by Jonce Stefanija (1915-1983), Zafir Osavkov (1905-1996), Milton Manaki (1882-1964), Besford Imami (1975), Miroslav Beljan (1903-1998), and Evstahije Joleski (? – 1937).
13. According to John Casper Lavater. In: *Facets*, Art Forum, XI, 1988, footnote 15: iPhysiognomy is the science of knowledge of the correspondence between the external and the internal man, the visible superficies and the invisible contentsi.
14. Quotes have been borrowed from: Robert Jankuloski, *See You, See Me* (ex. cat.), Macedonian Photography Center, Skopje, 2001.



Роберт Јанкулоски, Ciao Diane, 1997, фото-објект
 Robert Jankuloski, Ciao Diane, 1997, photo object



Роберт Јанкулоски, Нам Џун Пајк, 1996, гумитипии
 Robert Jankuloski, Nam Jun Paik, 1996, gum bichromate



Роберт Јанкулоски, Без наслов 1997, слајд-инсталација
 Robert Jankuloski, Untitled, 1997, slide-installation



Роберт Јанкулоски, Нечие око гледа во вас, 1996, фото-објект
 Robert Jankuloski, Some Wye is Watching You, 1996, photo object



Фото случка / Photo Event

Лазо Плавеvски

Lazo Plavevski

Три фотографии на Александар Кондев

Three photographs by Aleksandar Kondev

Во клубските простории на Фото клубот "Вардар" во средината на седумдесеттите години постојано кружеше шегата (во различни варијации) дека, дека ако Александар Кондев (р. 1950) почне да ги брише своите негативи пред да ги копира, Скопје ќе биде многу понечисто. Зафрканците од ваков вид најчесто прецизно го погодуваат проблемот со кој одредена група се соочува - копиите кои ги работеше овој талентиран фотограф постојано ги носеа трагите од недоволно чистите негативи. Згора на сè, не го го мрзеше нив да ги ретушира. Се сеќавам дека кога во клубот ќе донесеше некоја добра фотографија, а тоа се однесува и на овие три фотографии кои ги одбравме за репродуцирање во *Големото стакло*, постојано тоа му го забележувавме! Ваквите ситуации тешко се бранат, но Кондев беше упорен во тоа дека навистина не го интересира дали фотографиите му се *чисти* или не. Тој беше неформален тип.

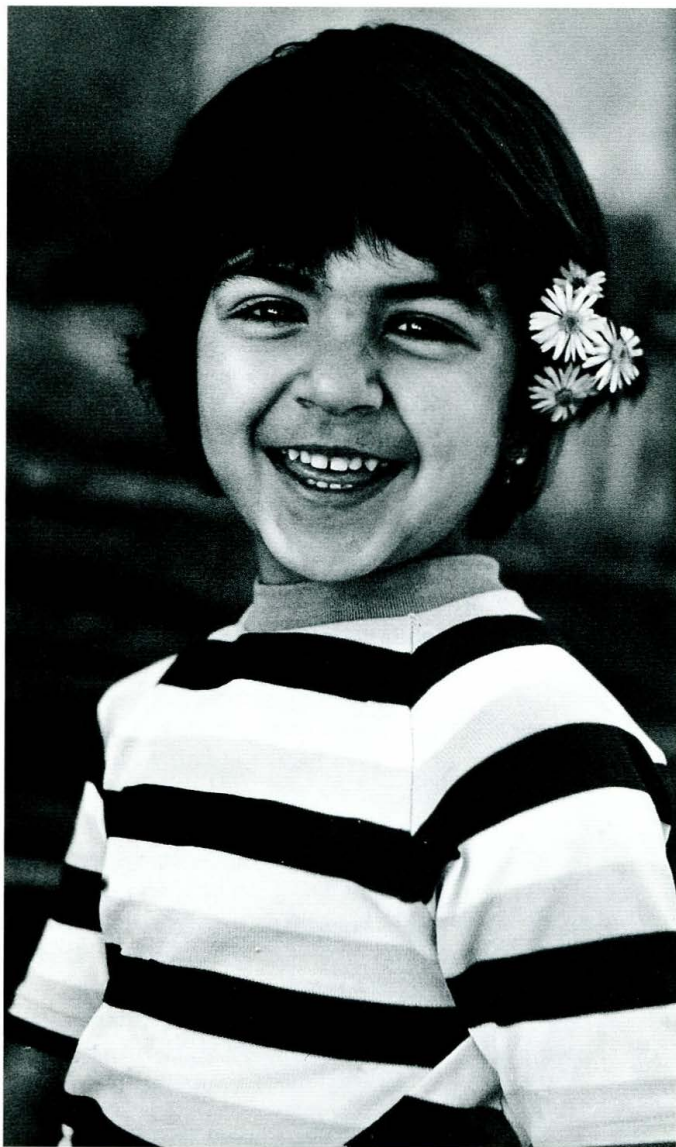
Зошто се присетувам на оваа ефемерна случка од пред 30 години?

Работејќи на еден друг проект близок на овој тематски блок на *Големото стакло*, после долго време, скоро по три децении, повторно ги видов овие три детски портрети. Ако сеќавањето не ме лаже, Кондев ги донесе фотографиите во клубот речиси истата недела кога ги снимил. Тие тогаш беа "тазе", штотуку излезени од фото-лабораторијата и пленеа со својата непосредност, но не постоеше доволна дистанца за да се специфицира нивната вредност. Во моето сеќавање тие останаа како најдобрите фотографии на авторот, но меморијата знае многу често да биде несигурна, а средбите со некои артефакти кои имаат сличен предзнак често е многу депресивно непријатна. За среќа не беше така - времето овој пат работело во нивна полза. Три сјајни фотографии чија вредност е во непосредноста на малите модели кои пред фотографскиот апарат ја

In the mid 1970's, there was a joke often going on (in different versions) within the club premises of the Skopje "Vardar" Photo Club that if Aleksandar Kondev (b. 1950) were to start cleaning his negatives before copying them, then Skopje would have been a dirtier place to live in. Jokes of this kind very often address precisely the problem that a particular group of photographers faces: the copies produced by this talented photographer always had some leftover traces of the insufficiently clean negatives. Furthermore, he was not so lazy as to retouch them later. I remember when he used to bring in a good photograph to the club (this also refers to the three photographs we chose to be shown in the "Large Glass" magazine), we always had objections concerning this habit of his! Indeed such situation is hard to defend; nevertheless, Kondev was a stubborn photographer persisting in the fact that he was not at all concerned if his photographs had been *clean* or not. He was rather an informal guy.

Why do I remind myself of this ephemeral event dating 30 years ago?

Working on another project similar to this thematic block of the "Large Glass" magazine, I had the chance to again see these three child portraits after a long time - almost after 30 years. If I remember correctly, Kondev brought in the photographs to the club in the same week when he shot them. They were then 'fresh', just coming out of the photo lab and seized viewers with their directness; yet, there was no adequate time distance in order to specify their value. These photographs remained in my memory as the best ever photographs made by this author; however, we cannot always rely on our memory. Facing some artifacts that have similar connotation is often unpleasant. Fortunately, this was not the case; time had worked to their benefit. Three excellent photographs the value of which lies in the directness of the child models that show before the camera their life joy, so inherent with them. At the moment



Александар Кондев, Насмевка, 1973 / Aleksandar Kondev, Smile, 1973

манифестираат животната радост која им е својствена. Во моментот кога после долг период повторно ги видов се *фатив* самиот себе дека прво што направив е да проверам колку се *нечисти*, да го видам *стариот* Кондев. Ја споменувам оваа случка за да направам некоја парабола која може да нè приближи до моментот на задоволството кое се чувствува кога се гледаат фотографиите. Децата постојано се сликани, нивните ликови и погледи се дел од општата визуелна култура. Веќе подолг период тие се и своевиден симбол на потрошувачкото општество. Со нивните ликови сè може да се продаде, сè може да се рекламира. Да се сликаат деца во сериозни уметнички потфати секогаш било особено тешко и ризично затоа што кичот, или барем лесната допадливост, демнеат од сите страни. Особено ако се фотографираат среќни, весели деца. Прашањето кое во ова позиција ми се наметнува е како, или зошто,

when I saw them again after long time, I 'caught' myself that the first thing I would do is check how *dirty* these photographs are, that is, visit that *old* Kondev.

I want to mention this event in order to make some parable that could bring us even closer to the moment of satisfaction felt when seeing the pictures. Children are constantly photographed; their figures and expressions have become part of the general visual culture. Children have become for some time a unique symbol of the consumer society as well. Their figures or faces can sell or advertise anything. It has been always difficult and risky to take pictures of children in serious, artistic attempts, because kitsch, or at least superficial cuteness, is found in all sides. Especially if happy and joyful children are photographed. The question I raise here is how, or why Aleksandar Kondev was so successful in approaching the group of children so preoccupied by their pastime. Before the arrival of the photographer, the children were anyway in *their own world*; yet the photographs show the children are aware they are photographed and in spite of that, they go on with their child play. Usually with children, disruption or pause in their on-going activities of the moment results in unavoidable *artificiality* of the situation given. However, it did not happen this time. Kondev had, in some way, to approach them as someone being very close or familiar with the children, being one of them, or *their own peer*, as if the children were taking pictures of themselves. As mentioned, he used to be an informal *guy* who did not care for conventions; it was this that enabled him to approach the children in so innocent and *invisible manner* and even start playing with them. Photo camera was always his own 'toy' to play with.

In some strange way, these photographs possess the element that makes them insufficiently compatible with the then tendencies of the club photography, thus hinting the structure of some future solutions to appear some years later. The photographer in these pictures is not an invisible registrant of life situations happening around him. He starts becoming an active element in the occasion that is photographed; subjectiveness in this period demonstrates unpredictable dimensions in its realization. That rare event of some 30 years ago enabled a small serial of photographs which still capture viewers with their unusual originality. Children have continued to play their games anyway; however, I still have not come across pictures that would show child play so sincerely and vividly as these photographs by Kondev do.

Nevertheless, let me end my story: what did I see when I routinely checked if there were any white traces of the hairs and the dust of the negative on the emulsion surface of the photographs? I do not how or why, yet these copies were *clean*! These are the only *clean* copies made by Kondev in that period of time, a fact I cannot explain to myself.

Translated by Darko Putilov

Александар Кондев успеал да ѝ се приближи на малата дружба заборавена во играњето. Тие во секој случај пред наминувањето на фотографот биле во *својот свет*, но на фотографиите тие се свесни дека се фотографираат и во тој чин и понатаму ја продолжиле својата игра. Вообичаено кај децата прекините на тековните активности резултираат со несовладлива *наместеност* на ситуацијата. Овојпат тоа не се случило. Кондев морал, на некој начин, да им пријде како некој многу близок, како некој *свој*, како некој од нив, како тие сами себе да се фотографираат. Веќе споменав, тој беше неформален *тип* кој не се грижеше за конвенции - токму тоа му овозможило толку невино и *невидливо* да им пријде и да се заигра со овие деца. Неговата играчка секогаш бил фотографскиот апарат.

На некој чуден начин овие фотографии го поседуваат елементот кој ги прави недоволно компатибилни со тековната логика на клубската фотографија од тој период и ја навестува структурата на некои идни решенија

кои ќе се појават некоја година подоцна. Фотографот во нив не е невидлив регистратор на животните ситуации кои се случуваат пред него. Тој почнува да станува активен елемент во случката која ја фотографира - субјективноста во овој период манифестира непредвидливи димензии во нејзиното остварување.

Таа ретка случка од пред три децении овозможила една мала серија фотографии кои сè уште пленат со својата несекојдневност. Децата продолжија да си играат, но сè уште немам видено дела кои нивната занесеност толку искрено ќе ни ја пренесат како овие фотографии на Александар Кондев.

Но, не ја завршив приказката: што видов кога инстинктивно погледнав дали по површината на емулзијата на фотографиите има бели траги од влакната и прашината во негативот? Не знам како, но овие копии беа *чисти*! Тоа се единствените *чисти* копии на Кондев од тој период, што сам на себе не можам да си го објаснам.

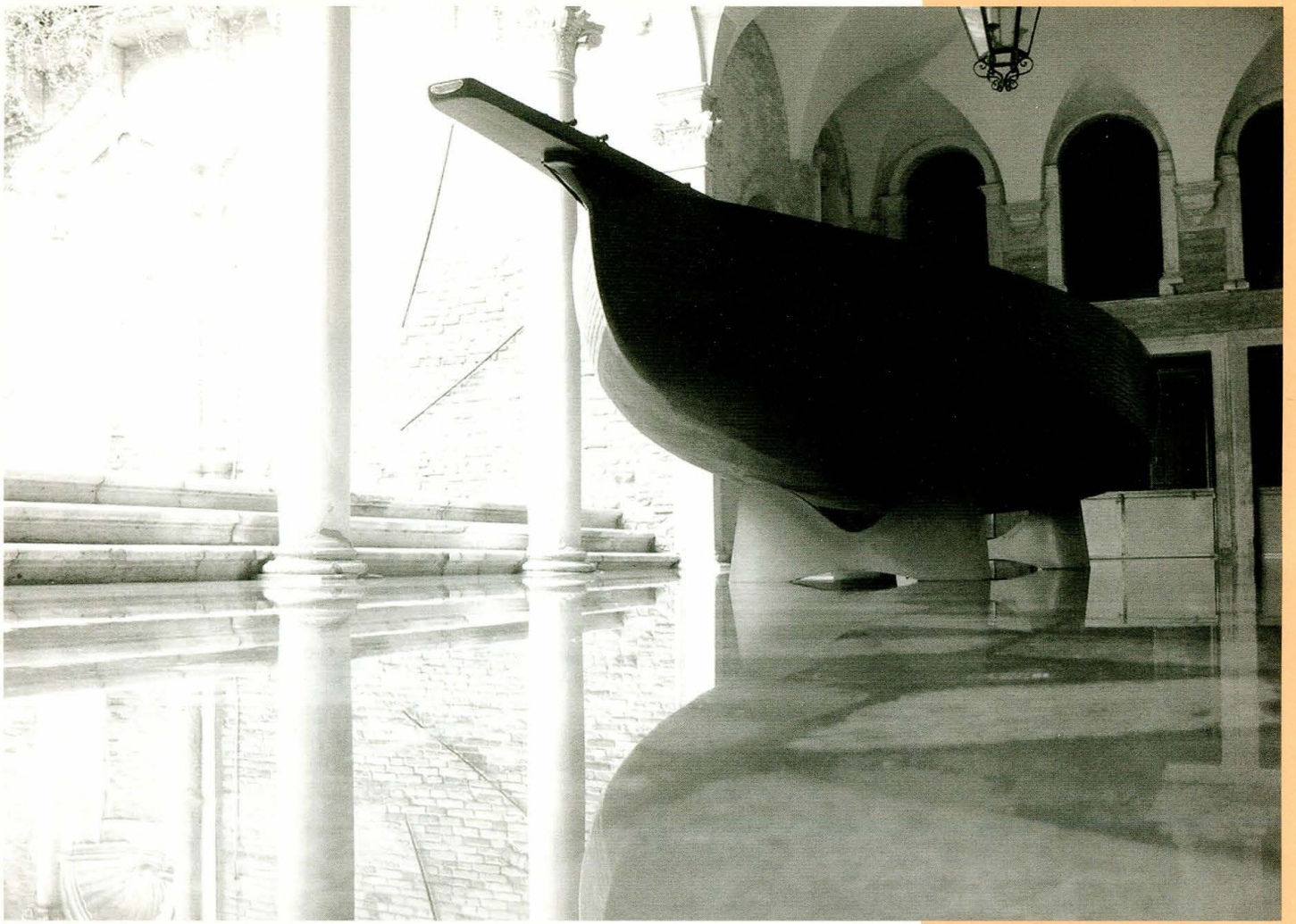


Александар Кондев, Игра, 1973 / Aleksandar Kondev, Game, 1973

51. биенале во Венеција / 51st Venice Biennial

Македонски павилјон во Палацо Сорси: *Антони Мазневски*: Бродот на Моцарт, 2005
Macedonian Pavillion in Palazzo Zorzi, *Antoni Maznevski*: Mozart's Boat







*Руна Ислам, Биди првиот што гледа што гледаш како што гледаш, 2004, краток филм /
Runa Islam, Be The First To See What You See As You See It, 2004, short film*

51. Биенале во Венеција

51st Venice Biennial

Марија Бочварова / Marija Bocvarova

Изложбите на Марија де Корал и Роза Мартинез / The Exhibitions of Maria de Corral and Roza Martinez

Венециското биенале отсекогаш претставува простор со некој непрегледен хоризонт на дела за кои никогаш не сте сигурни дали сте ги виделе во целина или се тоа само остатоци од некој процес, потоа дали сте ги виделе сите, колку сте ги апсорбирале, го препознаваме ли нивниот контекст или не, во кој контекст се ставени на изложбата, а која би била нивната независна содржина... односно врзано од тоа и колку претходно да го познавате нивниот обем или значење и по пат на селекција да се движите низ тој лавиринт на уметност, дури и да имате доволно време (кое секогаш било проблем) *секогаш, секогаш* се појавува проклетството на инфлација на претставите и сè што е поврзано со нив. Тоа е Венеција – постојано 'слаба' кон спектаклите, но постојано во рамнотежа на таа жица за еквилибрање меѓу релевантното и спектакуларното, никогаш стабилна, но постојано жива. Ова веројатно се случи и годинава, иако падот беше многу извесен. Биеналето во рамнотежа го одржуваат силните кураторски концепти, вакви или онакви, тие нудат линија на проток меѓу делата. Овој пат донекаде и тој сегмент беше ставен во втор план. Оттаму текстот го водам во насока само на она што кураторите замислија да го постигнат.

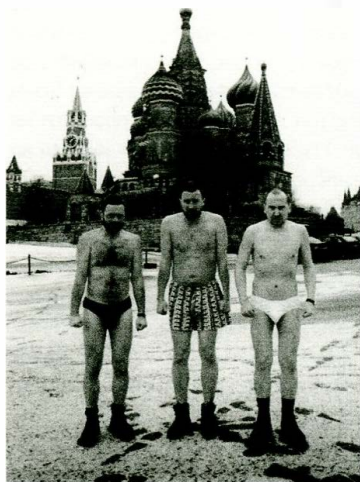
Главните пунктови на 51. Биенале во Венеција, за прв пат во неговата историја, им беа доделени на две жени, обете од Шпанија. Тоа се Марија де Корал и Роза Мартинез, кои во моментот се движат во круговите на елитните куратори во светот. Тие беа одбрани поради специфичниот нов пристап и поради новиот однос кон сензибилитетот во третманот на постарата, но и на рецентната актуелна уметност во светот. Всушност, во нивните истражувања на овие уметнички трендови она што ги поврзува е постигнувањето едно компактно гледање на блиското минато и на она што е блиску до иднината. Затоа организаторите на Биеналето се решија за еден таков концепт, бидејќи според нивните ставови Биеналето не поставува лимити, едноставно се одредија да се фокусираат и на случувањата во иднината.

Изложбата во Италијанскиот павилјон во целина беше осмислен од страна на Марија де Корал. Тргувајќи од идејата да не ги затвори дискусиите околу сегашната уметност, го иницираше насловот *Искусството на уметноста*. Просторот беше исполнет со дела кои имаа тенденција да го осмислат како место не само за размена на искуства, туку и на идеи, одрази како провокации кои создаваат прикаска којашто не треба да има крај, но сепак како процес да ги дефинира односите помеѓу различните содржини и форми произлезени од субјективните аспекти во реализацијата и карактерот на медиумот. Нејзината вознемиреност и загриженост се предизвикани од состојбите во современото општество и се идентични со ситуациите што се поврзани и се наметнуваат како теми во уметничките дела. Реагирањата на уметниците се изразени на реален, поетски или често визионерски начин, во речиси наметнат конвенционален дух. Затоа во изборот на авторите не ѝ беше важна генерациската припадност, ниту датумот на настанувањата на делата. Дobar дел од изложбата е посветен на 'класично' осмислените слики (со понови датуми) на постарите уметници: Френсис Бејкн (Francis Bacon), Антонио Тапиес (Antonio Tapes), Филип Гастон (Philip Gaston) или на Агнес Мартин (Agnes Martin), на нив се надоврзуваат сликите на двајца од средната генерација на Бернар Фриз (Bernard Frize) и на Хуан Усле (Juan Usle), посочени заради нивните варијации во структурирање на слични композиции што се вклопуваат во идејата за испреплетување на искуствата (во двата случаи со оние на Жан Месаџје). Во скулптурата во оваа смисла се издвојуваат групните и поединечните дела на Хуан Муњос (Juan Muñoz) и Томас Шуте (Thomas Schütte), кој ја доби наградата за постар уметник на изложбата). Во видео инсталациите сè започнува со доајенот Брус Науман (Bruce Nauman), се заокружува со онаа на една од најмладите претставнички Кендис Брејц (Candice Breitz). Добитничката на наградата за животно дело Барбара Кригер (Barbara Kruger) овој пат доминираше со проектот на декорирање преку колористички интервенции врз челната фасадата на Италијанскиот павилјон. Наведените примери само се во насока да се 'оправдаат' мислењата на Де Корал дека денешните уметници не се поделени по стилови и дека се опфатени со глобалистичката униформност, па затоа се решаваат за конструирање на лична естетика која не го одбегнува универзалното, но стојат во одбрана на сопствениот простор на дејствување и сопствената перцепција на светот. На ова се надоврзува и одредената носталгија кон минатото или сегашноста, изразена преку метафори. Секојдневниот живот, социо-политичкиот критицизам низ хумор и иронија, прикажувањата на слики преку фотографии, филмови и видеа главно ги маркираат сферите на акциите, фактите или меморијата. Пиктуралната рефлексивност, апстрактната логика со одредена знаковност се доминантни карактеристики на оваа изложба, а реферираат на реалното, но не и на појавното. Значи, сепак се работи за едни општи теми и поетики со кои често се манипулира. Таа смета дека овој пат уметниците реагираа на културната и економската реконструкција на пост-индустриското општество што го трансформираат индивидуалниот, но и социјалниот идентитет.

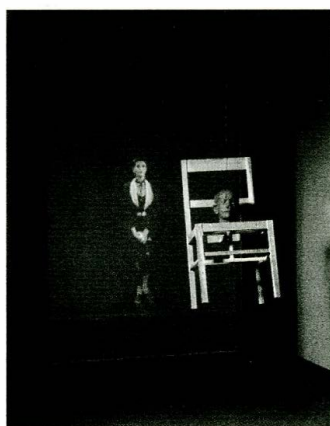
Концептот на изложбата на Роза Мартинез во Арсеналето изгледаше многу позбиен, покомпактен, во својата поставеност маркантен. Впечатокот е произлезен од нејзината одбрана реченица на Паскал во воведот: "Ако имаше повеќе време мојот текст ќе беше покус". Како инспирација ѝ се наметнаа авантурите на Корто Малтезе, јунак на стриповите на венецискиот цртач Хуго Прат, чии авантури се поврзани со романтични патувања. Насловот на изложбата *Секогаш малку подалеку* е идентичен со една од книгите

посветени на овој лик. Мартинез е импресионирана од независноста на Корто Малтезе, како и од неговата отвореност кон предизвици и ризици, посебно од вечната желба за преминување на сите видови граници. Во оваа смисла таа ги воочува и ги компарира оние моменти коишто ја одредуваат ниската и високата култура. Затоа овој фиктивен лик може и да ни помогне подобро да ја разбереме реалноста. Проследувањето на нејзините образложенија се надврзаа на предлогот за изложба која е инспирирана од илузијата да се создаде 'идеален' современ свет на живеење. Ваквите изложби, поттикнати од одредени илузии, може да се сфатат метафорично, како патување, бидејќи се исполнети со пречки, изненадувања и парадокси. Таа констатира дека контекстот на патувањата, проследен преку митските и историските личности денес е изгубен. Нивниот романтичен кодекс е во рацете на 'туристичката индустрија', чија улога е да не спроведе во миговните доживувања на некој егзотичен остров, на древен локалитет, а посебно, нагласено во нејзиниот текст, да не воведе во случувањата на некое од меѓународните биенални манифестации врзани за уметноста. Со еден ваков пристап, овој тип на изложби таа ги идентификува со своевиден 'продукт' којшто не се разликува од оние кои секојдневно ни се нудат по маркетите. Клучот на овие размислувања го пронаоѓа во размената на искуствата, не само во политичка и економска смисла, туку и на оние кои се во сферите на љубовта и сексот, кои се симбол на надежта во глобалните промени. Нејзините илузии се, на овие стари правила, да им ја импутира димензијата на фактори што ја остваруваат барем културната независност. Во овој контекст на изложбата таа се обидува да ги пронајде новите форми на релациите на уметниците од различни генерации и различни културни средини, чии погледи се ослободени од идеолошката одговорност (идентично со тезите на Де Корал). Таа го поставува прашањето како да се опстојува заедно, како да се допре социјалната утопија? Вака замислената идеализирана концепција, во која треба заеднички да се дејствува кореспондира со претходно направените 'преговори'. Оптимизмот, сепак, го насочува кон малите нешта кои претставуваат скала кон мотото на Пруст: реалните сонувачи се оние кои истапуваат во обидот на потврдувањето на нештата.", но и во мислата на една од феминистичките писателки дека „враќањето назад е невозможно“. Иронијата, предизвикана од наведените ставови на кураторот, беше воочена на самиот почеток од изложбата, кога публиката требаше да се соочи со 'раскошен барокен' лустер изработен од стотици женски тампони и обесен во центарот на просторот којшто беше доделен на Јоана Васконселос (Joana Vasconcelos). На одреден начин тоа го почувствувавме при следењето на мултимедијалниот проект на *Сини носеви* (*Blue Noses*, група уметници од Русија), но во различни контексти, во духот на црниот хумор којшто е упатен кон деконструкција на културните, сакралните или моралните стандарди. Од проектите во кои насилствата се опсесивен мотив, често со интимни конотации, се издвојува видео перформансот на Регина Хозе Галиндо (Regina José Galindo), за кој доби награда за млад уметник. Нејзината реакција преку интервенцијата на своето тело кое се движи и по урбаните постори, е упатена на молчењето на институциите, на хаосот во општеството во Гватемала. Слично на неа, Руна Ислам (Runa Islam) во краткиот филм го користи своето тело кое е во акција, сега во затворен простор, но со интенција на практикување на магијата на раѓањето на нешто ново. Употребата на оваа нагласената софистицирана естетика се доживува и во повеќеслојниот проект на Марио Мори (Mário Mori). Кај неа е потенцирана идејата да се преминат политичките и културните граници, а нејзините визији ги пренесува преку повикувањето на публиката да влезе во скулптурално обликувана комора во која реалниот свет се претвора во виртуелен, којшто ја превзема иницијативата на воспоставување на комуникации, кои можат да го достигнат степенот на разбирањето. Најголемиот број од проектите (за кои овде нема доволно простор да се елаборираат) имаа своја приказка, се разбира и контекст, секој за себе имаше некое значење и кореспондираше со основната идеја на Мартинез.

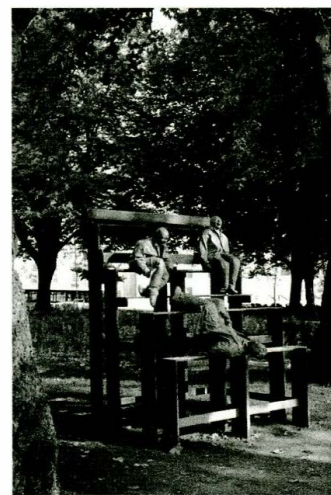
На ова Биенале одраз наоѓа тенденцијата за напуштање на историската категорија на уметничките стилови и нивната супституција со разнородните лични, глобални, ендемски, колективни, групни или единечни определби, расположение фокусирано на групните или личните хоризонти. Реално, една стабилна распливеност. Но, прашање е како да се однесува набљудувачот во една ваква ситуација кога и тезите за концептот на проектот се релативни и дифузни, речиси само нафрлени. Сепак, ова е условна определба, која во основа сака да го искаже впечатокот дека 51. Биенале во Венеција во најголема мера е приказ на рецентната уметничка продукција во Европа и светот, без одредени големи пробиви во видувањето на идните, недоволно јасни хоризонти.



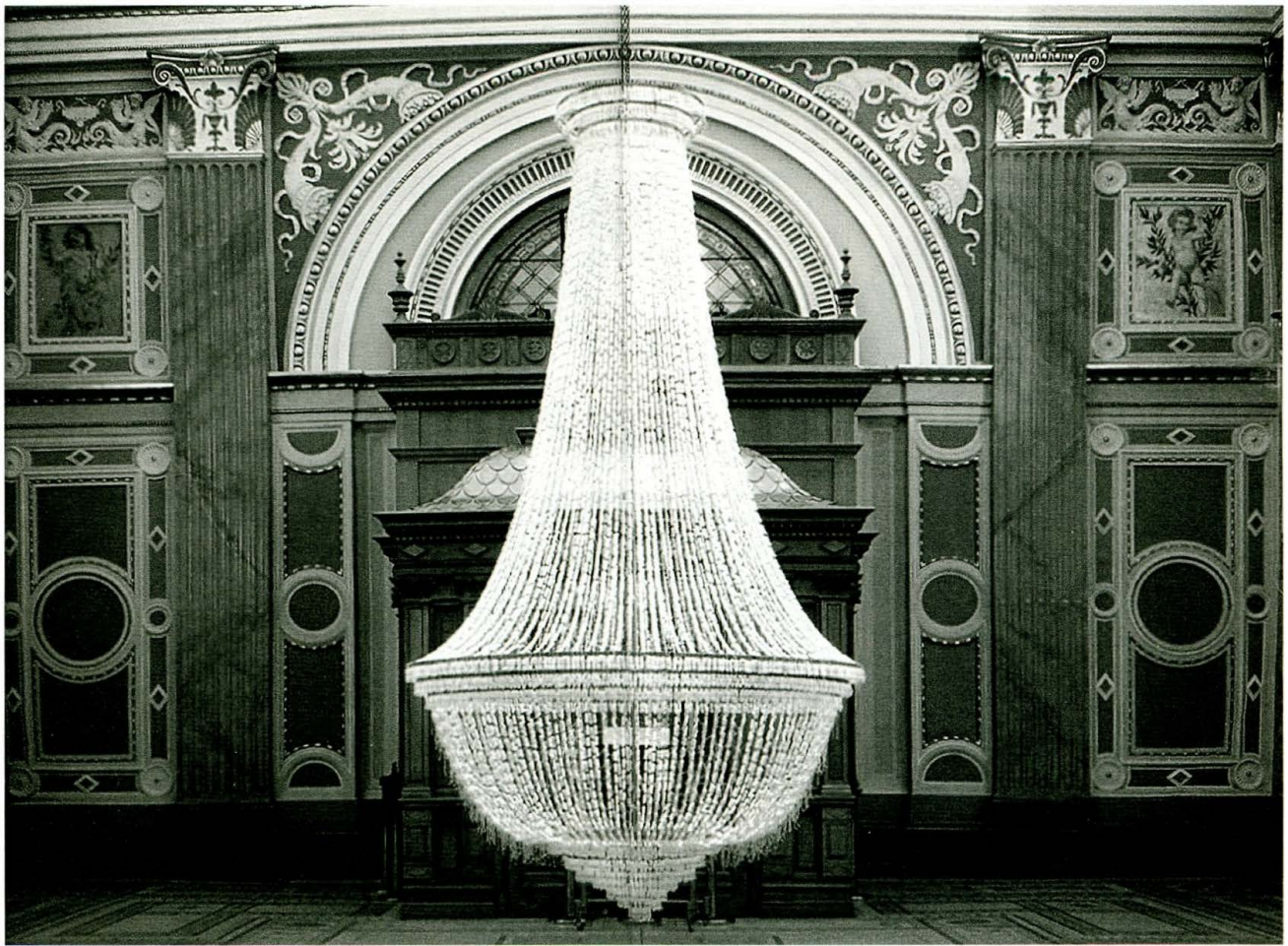
Сини носеви (со Константин Скотников), Новите божји будали, 1999
Blue Noses (with Konstantin Skotnikov),
The new God's fools, 1999



Брус Науман, Гомно во твојата шапка – глава на столица, 1990, видео инсталација
Bruce Nauman, Shit in Your Hat – Head on a Chair, 1990, video installation



Јуан Муњос, Тринаесет смејќи се еден кон друг, 2001, метал
Juan Muñoz, Thirteen laughing at each other, 2001, bronze and corten steel



Joana Vasconcelos, A Noiva, 2001, челик, ОБ тампони (4,70 м) / Joana Vasconcelos, A Noiva, 2001, stainless steel, OB tampons (4.70 m)



Кендис Брејц, Мајка, 2005, видео инсталација
Candice Breitz, Mother, 2005, video installation



Масимо Бартолини (Италија) / Massimo Bartolini (Italy)

26. Меѓународно графичко биенале - Љубљана (1955-2005) 26th International Graphic Biennial - Ljubljana (1955-2005)

Љубљана, јуни - октомври 2005

Захаринка А. Бачева / Zaharinka A. Baceva

Ликовна манифестација, врсничка на Документа од Касел, на која, почнувајќи од првото биенале (1955) на кое учествуваат 25 држави со концепт на национално претставување по пример на Венециското биенале, се овозможува првата повоена средба на разделена Европа на една поголема изложба, на којашто уметниците успеваат да ги согледаат своите ликовни вредности во доменот на графичкиот медиум. Самиот факт дека на оваа меѓународна манифестација учествуваа и добиваа награди автори кои се дел од историјата на современата ликовна уметност на 20 век (Миро, Вазарели, Капогроси, Паолоци, Раушенберг, Хокни ...) зборува за високото светско реноме кое го има Љубљанското биенале.

Од самиот почеток неговото значење, слободно можеме да кажеме, е глобалистичко, ги надминува политичките, идеолошките, економските и други специфичности. Учесници, селектори и членови на жири комисиите беа најзначајните познавачи на графичката уметност и теоретската мисла со што Љубљана беше центар на најразлични графички погледи. Со други зборови, таа стана средиште на современата визуелна уметност т.е. место на презентација на светските графички остварувања и осврт на современите ликовни искази.

Но, фактот што последниве години не се одржа ни една валидна значајна светска графичка презентација го примора организаторот на Биеналето уште од 2001. да направи одредена промена во концептот на манифестацијата.

Ревитализацијата на Биеналето т.е. промената на концепцијата е замислена како подолгорочен процес со вклучување на размисли на домашни стручни лица од различни подрачја и на личности од меѓународната ликовна теоретска сфера. Таа ревитализација организаторот ја заснова на разбирање на графиката како репродукциска техника. Од денешен аспект графиката е прва интердисциплинарна уметничка техника и прв пример на популарна култура. Бидејќи со развојот на технологијата графиката се стекнува со други уметнички техники кои се толкуваат како уметничко орудије (фотографија, ксерокс, филм, компјутерски програми...) Графичкото биенале мораше да го дефинира својот однос кон сите овие новини.

Во првите нивни обиди (2001. и 2003.) националните селекции се наддополнети со презентации на поканети надворешни уметници и куратори при што класичната авторска графика постепено премина во историска презентација. Всушност, се претставуваат дела во кои графичкиот медиумот ги истакнува своите нови можности во смисла на ширење на концептот на мултиплицираното. Се напушта јавниот натпревар и се презентираат различни кураторски изложби. Иако домашната културна јавност критички се осврнува на новата концепција на Биеналето, организаторот продолжува со работа врз новиот концепт во кој се согледува инвентивност која ипомага на манифестацијата во нејзиното враќање на меѓународната ликовна сцена.

Јубилејното 26. Меѓународно графичко биенале уште појасно е проследено со поставување на новите согледувања поврзани за природата на Биеналето со цел да се возобнови неговото меѓународно реноме.

Со концептот на годишното Биенале, изработен од уметничкиот директор, др. Јуре Микуж, а избран меѓу предлозите пристигнати на јавниот конкурс на МГЛЦ од декември 2003., се настојува да се истакне начелото на постколонијалното, плуралното и постмодерното во уметноста.

За да ги истакне различните погледи кон современата графика и процесот како начин на подготвување на изложбата, тој започнува со симпозиум за дејствувањата на полето на современата графичка уметност во декември 2004., а завршува во 2005. со изложбите во Тобачна Љубљана и МГЛЦ.

На симпозиумот се дебатирале околу улогата на графичките биенални и триенални изложби, значењето и намената во организирањето на овој вид изложби како и развојните насоки кои ги носат со себе новите уметнички побуди и употребата на новите современи технологии. Во тоа учествуваа куратори од 18 институции од сите страни на светот, од Европа, Азија, Африка до двете Америки (музеи, традиционални графички работилници, дигитални продукциски куќи, национални библиотеки и биенални или триенални графички изложби) кои дејствуваат во разни културни контексти и застапуваат разни уметнички и културни ставови. Јуре Микуж на самите куратори им ја препушта модернистичката привилегија и постмодерната одговорност при изборот на уметниците и делата. Не им праќа правилник кој вообичаено во минатото т.е. до 2001. го испраќаа до авторите. Наместо тоа тој ги повикува и бара од нив да одговорат на прашањето *Што е графиката денес?* Така Биеналето стана изложба на 18 изложби поставени од 21 куратор со што Микуж овозможи на едно место да се претстават повеќе погледи врзани за графичкиот медиум, но без хиерарсиско вреднување. Во согласност со денешното поимање на постмодернистичкото во уметноста со кое ликовното остварување се изедначува со секојдневните човечки дејствувања, препуштено е, во конкретниот случај, на кураторот да го изрази сопственото мислење за местото на графиката денес.

Од последнава презентација (149 уметници, 304 дела) јасно е дека традиционалните критериуми кои го одбележуваа Биеналето во минатото, не се во можност да го издржат притисокот на новото, ниту квалитетно да одговорат на тоа прашање. Иако со менувањето на концептите од 2001. до денес се создадоа многу недоразбирања меѓу т.н. традиционалисти и експериментатори, ќе се согласиме дека иако преку експериментот во третирањето на графиката се надминуваат спецификите на медиумот, со

ослободувањето од строгите графички канони, добиваме квалитетен уметнички (ликовен) производ. Всушност се прифаќа мислењето дека графиката денес не е само отисок на хартија или материјален отпечаток, со што и самото Биенале започнува да се движи во насока на концептуалниот јазик.

Просторот на Тобачна Љубљана, дониран на МГЛЦ од компанијата, овозможи несекојдневна презентација на различни толкувања на прашањето *Што е графиката денес?* како последица на *Што е уметноста денес?* Под називот *SUNEK (Одраз)* се среќаваме со разновидни толкувања на поставеното прашање: од класично третирање и презентирање на графичкиот медиум (презентацијата на Националната библиотека на Франција претставена преку 8 автори избрани од кураторката Мари Сесил Миесне) до сосема слободно третирање видливо во поголемиот број на презентации меѓу кои се истакнуваат презентацијата на *Calzografia Nacional* од Кралската академија на убавите уметности на Сан Фернандо, Мадрид во која е и неизбежниот Аниш Капур; експериментот на руските уметници Сергеј Бруханов и Свјатослав Пономарјов дел од селекцијата од 11 уметници од Новосибирското биенале на современа графика; просторната графика на полскиот уметник Анжеј Беднарчук избор на кураторот Томаз Григлевич од Меѓународното графичко триенале во Краков, кој преку апстрактна репродукција и мултиплицирана и математичка калкулација добива како краен резултат графичка рефлексција со брзи разложувања и прекршувања; проектот на Масимо Бартолини, претставник на Националниот институт за графика од Рим; интимната исповед и експресија на финската уметничка Туија Арминен избор на кураторката Вирве Лилја од финското меѓународно графичко триенале *Graphica Creativa*; графичката скулптура на аргентискиот уметник Ример Кардиљо *Кула на птици од глина, нафта и пепел* преполна со индијанска иконографија, до проектот на американската авторка Девора Спербер која со елементот на сферната стаклена топка дава можност да се вклучат посетителите во нејзината идеја.

Овие карактеристики на последното Графичко биенале во Љубљана се видливи и во презентацијата на добитникот на единствената *Големата награда на биеналето*, презентацијата на *Trienal Poli/Grafica* од Сан Хуан од Порторико. Видлива е инвентивната употреба на концептот *печатот во јавната сфера - печатот како метафора* и јасноста на проектот преку разни дијалози и приказни презентирани во делата на изложбата. Примарен мотив е шеесетгодишното бомбардирање на островот Викуес од страна на морнарицата на САД, остров каде се извршувале првите проби на биолошко и хемиско оружје, пред нивната употреба во Виетнам, Ирак и Авганистан. Овој лајф мотив го следиме кај сите автори избрани од кураторот Елвис Фуентес. Уметниците *Allora@Calzedilla* документирани протестираат против окупацијата на земјата, окупацијата на туѓото небо. Мигуел Лучиано својот ангажиран однос го претставува преку хартиени змаеви на кои се отпечатени портретите на жителите на Викуес со знамето на Порторико во рацете. Тие летечки портрети го претставуваат живиот штит кој ги лови бомбардерите, а знамињата се нивното оружје.

Графиките-плакати, во техника дворез, на Гарвин Сиера, распоредени како на стрелачки полигон, ги претставуваат стрелите што ги упатува кон војниците, хеликоптерите, бомбардерите и бродовите.

И другите автори (Антонио Марторел, Мари Патиерно, Наталија Муњоз)

на различен, но секогаш ангажиран начин зборуваат за конфликтот на островот.

За другиот „порторикански“ остров, *Manhattan*, зборува уметникот Адал Малдонадо нарекувајќи го *El Spirit Republic of Puerto Rico*, бидејќи е востановен од генерации порторикански иселеници во Њујорк, т.н. њујорчани. Тој изработува патни листи, визи, поштенски марки и други документи за Порториканската амбасада. Во галеријата на портрети на народни јунаци и дипломати претставени на документи, што во еден период се третирани како субверзивно дејствување контролирано од владата на САД, тој гледа поле на узурпација на народниот идентитет.

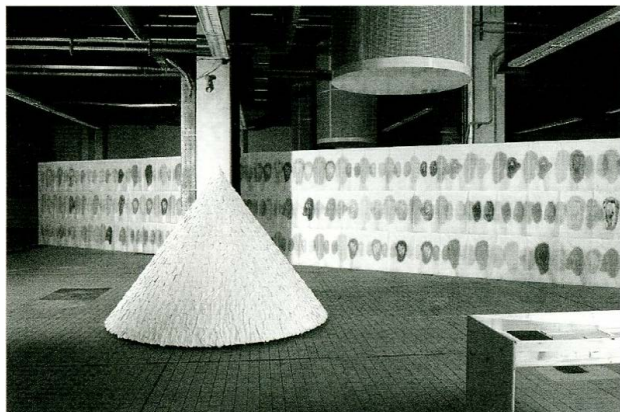
Одговорот на прашањето *Што е графиката денес?* организаторот на Биеналето го наоѓа во материјализирање на критериумите на културните и географските региони каде што дејствуваат институциите, изразувајќи го на тој начин постколонијалниот поглед на уметноста. Со изложбата *SUNEK (Одраз)* во која се истакнува моќта на уметноста да ги забележи различните одзиви, мисли и чувства, означувајќи го местото на локалното наспроти глобалното, Љубљанското графичко биенале успешно се враќа на меѓународната ликовна сцена, што не може да се рече за нашето Меѓународно графичко триенале во Битола, манифестација која длабоко навлезе во сферата на провинцијалното, во недостаток на идеја и желба за јасен концепт.

Во „проектот“ *Меѓународно графичко биенале - Љубљана (1955-2005)*, се вклучени и три извонредни изложби поставени во Меѓународниот графички ликовен центар. Едната е самостојната изложба на американскиот уметник Рајмонд Петибон, добитник на *Големата частна награда* на минатото биенале. Клучниот израз во неговото творештво е односот меѓу текстот и цртежот. Текстот и цртежот што потекнува од стриповскиот јазик т.е. уникатните хибриди, цитати, земени од различни контексти тој ги сместува во нови ситуации. Во неговите дела се наоѓаат цитати, мисли и слики кои авторот ги наоѓа во современата литература па сè до Св. Августин и Библијата. На начин карактеристичен за посмодерната сите книги ги сместува во една голема книга поради што беседите во неговите цртежи треба внимателно да се разгледуваат за да можат да бидат добро прочитани.

Втората изложба е *Најубави графики* проект на проф.д-р Јеша Денегри во кои е претставена словенечката графика во последните 50 години кога до израз доаѓа и значењето на Љубљанската графичка школа. Во овој антологиски избор на репрезентативни графички листови е претставена класичната графика како чист израз и медиум во согласност со модернизмот (Ј. Берник, Б. Борчич, Р. Дебењак, З. Мушич, М. Прегел...), но и значајни примери во кои се навестува пошироко поимање на графиката карактеристично за постапките на постмодернизмот (Irwin...). Презентираните најдобри дела на словенечката графика создадени во период од 1955. до 2005., т.е. од моментот на Првото Меѓународно графичко биенале во Љубљана до денес, уште еднаш ја потврдуваат констатацијата дека во овие години словенечката графика достигна високи стандарди со меѓународна вредност.

Третата изложба *Прва линија* е проект подготвен од стручњациите од МГЛЦ: Љиљана Степанчич, Бреда Шкрјанец и Божидар Зрински. Во овој проект преку претставување на 117 автори и групи е даден целосен приказ на авангардниот и алтернативниот печат во Словенија од концептуализмот до денес. Печатениот материјал, кој како нов уметнички термин и нова уметничка категорија се востановува во 20от век, е клучен за овој проект. Изборот на печатениот дел на изложбата опфаќа авторски книги, плакати, летоци и други размножувани авторски дела, реклами, памфлети, уметнички книги, интернет проекти, тапети, дописна уметност, артефакти и др. Делата се создадени во последните 40 години во две општествено-политички уредувања и две

преовладувачки уметнички парадигми, кога различно, општествено и уметнички, се определуваа радикалното и авангардното. Преку оваа изложба ја констатираме развојната линија во словенечката уметност од почетокот на дејствувањето на концептуалната практика до денес кога парадимата на концептуализмот станува составен дел во уметноста. Исто така, придонесот на авангардниот и алтернативниот печат е и во остварувањето на новите изложбени простори. Нивен простор не се галериите, туку комуникациската и дистрибутерската мрежа. Дистрибуцијата на книгите, плакатите, списанијата е новиот простор на презентација на уметноста, новиот тип на галерија.



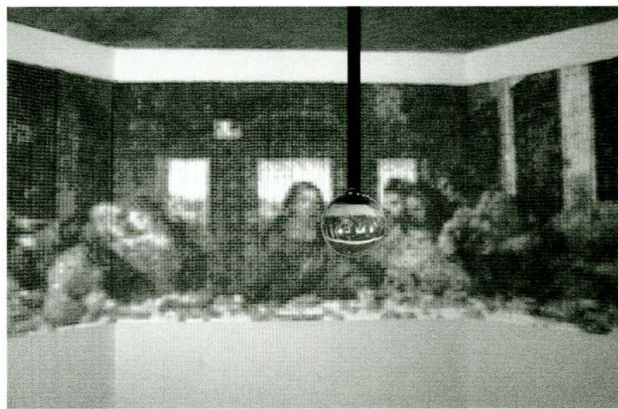
Ример Кардиљо (Аргентина) / Rimer Cardillo (Argentina)



Туија Арминен (Финска) / Tuija Arminen (Finland)



Девора Спербер (САД) / Devorah Sperber (USA)



Девора Спербер (САД) / Devorah Sperber (USA)



Анжеј Беднарчук (Полска) / Andrzej Bednarczyk (Poland)

THE WORLD IS YOURS

9. Меѓународно истанбулско биенале

9th International Istanbul Biennial

(16 септември - 30 октомври 2005)

Маја Чанкуловска / Maja Cankulovska

“The World is Yours”

Насловот на годинешното Биенале е едноставно Истанбул. Иако овој наслов не нè заведува со поетски метафори и звучни/ многузачни насоки, иако е едноставен и директен, не треба да се разбере како единствена тема, туку повеќе како платформа од која се лансира основата на изложбата позиционирана во релација со градот.

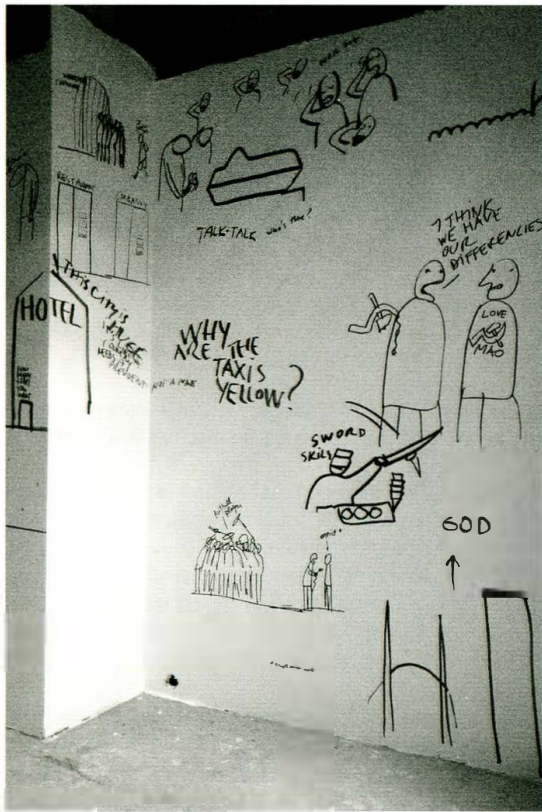
Од претставените проекти е очигледно дека кураторите Чарлс Еше (Charles Esche) и Васиф Кортун (Vasyf Kortun) имале намера да се фокусираат на околината во која делата се прикажани и да ја постават уметноста во дијалог со различни аспекти на градот. Лоцирањето на проектите во рамките на јавниот дискурс е значаен гест кој за прв пат резултираше со нагласена дисперзија на повеќе подеднакво значајни проекти ‘разделени’ на различни локации во градот. Иако ваквата распределба на проектите донекаде можеме да ја препознаеме кај други светски манифестации од овој тип, за Истанбулското биенале сепак претставува одредена пресвртница во концепциска смисла, а, пак, за потенцирање на новиот и свеж поглед на урбаниот аспект на манифестацијата и секојдневното живеење и опкружување во градот годинава кураторите се помалку насочени кон историскиот туризам и повеќе кон современата реалност на градот, при што се отфрлени драматичните историски локации.

Една од круцијалните задачи на 9-то Истанбулско биенале е да се обликуваат сите допирни точки меѓу уметниците, градот, архитектурата и гледачот и да се остават нивните потенцијални одговори што е можно повеќе отворени. Според Чарлс Еше и Васиф Кортун: “9-то Истанбулско биенале не е студија. Тоа не е обид да се сумираат состојбите во уметноста денес или да се презентираат одредени тенденции во современата практика. Тоа е серија на уметнички проекти направени и селектирани имајќи го постојано на ум градот Истанбул².” Ваквата позиционираност во однос на живата реалност на градот и нејзиното прикажување значи и одредена нужност од site-specific дела изработени од уметници кои во подолг период престојувале во овој град, со намера да го прикажат Истанбул виден низ очите на Другите, односно да се претстави сликата на Другите во интимниот поглед на ова место. Делата на годинешната изложба се изработени од уметници поканети да работат во градот, но и такви што партиципираат со веќе готови дела кои од своја страна нудат потврда за сличноста помеѓу различни географски, културни и општествени локации.

За презентирање на проектите се избрани релативно анонимни и секојдневни згради, помали локации и места што буквално се прогледани од ткивото на соседството, и кои им нудат на уметниците предизвикувачка основа за нивната работа. Делата се изложени на повеќе локации кои реферираат на секојдневните активности, промените од пост-индустријализацијата, физичкото наследство на модерното општество и преминот кон потрошувачката економија. Сите избрани локации за одржување на 9-то Меѓународно Истанбулско биенале - Deniz Palas Apartments, Garanti Building, Tobacco Warehouse, Bilsar Building, Antrepo no. 5 и Garibaldi Building (освен Platform Garanti) се карактеризираат со специфичен архитектонски стил, интересна историја, и имаат нерешен употреблив статус, поточно во промената кон глобалниот капитализам дел од нив останале руинирани, дел се реконструирани, и сите останале ненаселени за време на одржувањето на биеналето. Квартовите Бејоглу и Галата, со нивната интересна историја од 19. и 20. век, се едни од првите манифестации на истанбулската јавна сфера со мноштво малцинско население, емигранти, конзулати и сакрални објекти. Овие делови кои функционираат како разделени и заеднички светови во Истанбул, нудат низа отворени можности, така што уметниците можат да креираат нов поглед за маргинализираните и скриени, некои доминантно запустени и сиромашни локации. Како вовед во активностите на Биеналето може да се земе проектот на Групо А12 (Gruppo A12). Овој проект, инициран од новата концепција на Биеналето и потребата да се означат и препознаат новите локации, се состои од интервенции (со боја) врз фасадите на различните згради, при тоа не нарушувајќи ги нивните архитектонски карактеристики. Проектот на Ода Процеси (Oda Projesi), исто така претставен на сите локации на Биеналето всушност, претставува книга во која се претставени нивните различни проекти кои се однесуваат на маргинализираните заедници³.

Од проектите изложени во Deniz Palas Apartments помеѓу десетината презентирани проекти се издвојуваат делата на Фил Колинс (Phil Collins) кој спроведува еден вид на караоке акција меѓу учесници во различни реални емисии; Сервет Кочјуџит (Servet Kocuyigit) и неговата инсталација за совршеното домашно опкружување на турските домаќинки; Недко Солаков кој раскажува приказна за преселбата на едно уметничко дело преку маркирање на местата предвидени за реновирање; и Михаел Блум (Michael Blum) со истражувачкиот проект за животот на значајната турска и американска марксистка и феминистка Сафије Бехар (Safiye Behar), чие значење за прв пат е признато во Турција преку овој проект. Во просторот на оваа елегантна руинирана зграда се сместени впечатливи проекти кои акцентот го ставаат на патината и интимноста, личните приказни во заборавени простори/простории, најмногу поврзани со секојдневната рутина и традиција. *The World is Yours* е дело од Гардар Еиде Еинарсон (Gardar Eide Einarsson), изпишано во вид на рекламна порака на покривот на Deniz Palas Apartments.

Современиот простор на Garanti Building е во релација со проектите кои се однесуваат, пред сè, на трансформацијата на градовите/ општеството/ луѓето, како и на урбаното современо живеење во различни градови и места. Проектите ја претставуваат урбаната динамика, поточно развојот на градовите и промената во социјалната структура. Вовед во овој простор е проектот на Аксел Џон Виедер (Axel John Wieder) и Јеско Фезер (Jesko Fezer), базиран врз едно социолошко-историско истражување за градот Берлин, изведен во стилот на канцелариски дизајн од 60-те со тродимензионални модели кои ги мапираат промените по паѓањето на Берлинскиот



Дан Пержовски, Истанбулски цртеж, 2005, цртеж на ѕид
 Dan Perjovschi, The Istanbul Drawing, 2005, wall drawing

сид. Во видеата на Даниел Гузман (Daniel Guzman) музиката игра главна улога и преку неа се преиспитуваат одредени клишеа во однесувањето на луѓето, односно во претставувањето на тоа однесување. На овој момент се надоврзува и Ваел Шавки (Wael Shawky) во видеото Cave, но внесува и иронија, прикажувајќи се себеси како шета во урбаниот ентериер на супермаркетот и притоа рецитира (повторува) стихови од Коранот. Scene for a New Heritage е проект (видео и инсталација) на Давид Маљковиќ за меморијалниот споменик на Војин Баќиќ од 1981., посветен на жртвите од Втората светска војна, кој по речиси комплетното уништување во периодот 1991.-1995., кога егзистира единствено како артефакт, структура без функција.

Во големиот простор на Antrepo No.5 беа сместени поголем број на различни индивидуални проекти, почнувајќи од секогаш впечатливите IRWIN и нивната серија слики собрани и прикажани на еден огромен ѕид. Од многуте проекти изложени во овој најголем простор, се издвојува и макетата на градот Истанбул на Ерик Гонгрич (Eric Gongrich), видео-инсталацијата на Смадар Драјфус (Smadar Dreyfus), која се однесува на надминување на јазот помеѓу перцепцијата и културното разбирање. Интересен момент во овој простор беше и прикажувањето на повеќе различни групни проекти на помлади турски автори и уметнички групи.

Прекрасниот запустен простор на Tobacco Warehouse е место каде што се прикажани одлични проекти: инсталацијата на Лука Фреи (Luca Frei), различните видеа на Јохана Билинг (Johanna Billing), Тинтин Вулиа (Tintin Wulia), Марија Еиххорн (Maria Eichhorn) и Јакуп Фери (Jakup Ferri), дрвените макети на Flying City, црно-белите фотографии на Александер Угај (Alexander Ugay), и можеби едно од најдобрите дела воопшто прикажани на ова Биенале - звучната инсталација на Павел Бучлер (Pavel Buchler). Одличниот Дан Пержовски (Dan Perjovschi) го 'окупира' целиот прв кат на Билсар Билдинг (Bilsar Building) со неговите луцидни цртежи на ѕид - еден вид на визуелен дневник за животот во Истанбул, случките на и околу Биеналето, кои во крајна линија се однесуваат на политички, економски и уметнички проблеми. Вториот кат му припадна на Ола Пехрсон (Ola

Pehrson) и неговите стотина мали скулптури изработени во комбинирана техника кои претставуваат различни модели на анимации.

Во Платформ Garanti Contemporary Art Center е прикажан проектот на Хусеин Алптекин (Hüsein Alptekin) кој раскажува една историја на јавната уметност, хероите и лидерите, преку копиите на коњи од фасадата на Сан Марко во Венеција, првично направени во Истанбул и изложени на Хиподромот сè до Крстоносните војни, кога биле украдени во 1204. Во Garibaldi Building, освен видеото на Јакуп Фери (повеќе негови видеа беа изложени на различни локации), беше поставена одличната инсталација на И.З. Ками (Y.Z.Kami) на кој се претставени црно-бели фотографии и скулптурална инсталација инспирирани од сакралната архитектура на Централна Азија и суфиската философија.

Во согласност со концепцијата на Биеналето, делата изложени на повеќе локации низ градот реферираат на секојдневните активности, промените од пост-индустријализацијата, физичкото наследство на модерното општество и преминот кон потрошувачка економија. Речиси сите дела се во согласност со идејата на Биеналето која се движи во насока на прикажување проекти што стојат на релација јавно-приватно и кои ги презентираат актуелните состојби на градот кој доживува трансформации, со надеж да се испровоцира нова свест за некои вообичаени перцепции. Ограничувањето на проектите во релативно малиот регион на кварталите Галата и Бејоглу, гледано од социо-политички аспект, е начин да се одговори на специфичната гео-политичка стварност и овозможува да се почувствува како урбаната, економска реалност, така и интимноста и сензибилитетот на градот. Ваквиот начин на изложување релативно скромни проекти можеби е еден вид сугестија за замислено оддалечување од комерцијалните стратегии на галерискиот систем.

Годинешната тема, иако навидум едноставна, отвора низа значајни актуелни прашања кои се однесуваат на уметноста, градот и политиката во светот во експанзија. Преку дихотомиите локално/глобално, јавен/приватен простор, репрезентациите на род/другост, проектите се фокусирани кон разгледување на симптомите од сегашноста кои се однесуваат на трансформацијата на урбаните опкружувања, промените условени од транзицијата кон современото (пост)индустриско општество, микроопкружувањата во глобалното ширење, миграциите, културниот идентитет... Конфликтните прашања и дискусии за современата политика, теорија и идеологија кои се отворени преку повеќето проекти, се потенциран обид ангажирано да се критикуваат пазарните механизми на глобалниот капитализам, да се сугерираат алтернативни 'цели' за социо-културна и индивидуална исполнетост, со задржување на квалитетот на интимноста, желбата, естетското задоволство и личното задоволство за кои зборува уметноста.

1. *The World is Yours* е наслов на делото на Gardar Eide Einarsson, а воедно и на текстот на Чарлс Еше и Васиф Кортун.
2. Esche, Charles and Kortun, Vasyf (2005) *The World is Yours*, in: Art, City and Politics in an Expanding World: Writings from the 9th International Istanbul Biennial, Истанбул: Istanbul Foundation for Culture and Art.
3. Учесници на 9. Меѓународно Истанбулско Биенале се: Hüseyin Alptekin, Pawel Althamer, Halil Altındere, Yochai Avrahami, Yael Bartana, Otto Berchem, Johanna Billing, Michael Blum, Daniel Bozhkov, Pavel Büchler, Phil Collins, Smadar Dreyfus, Lukas Duwenhögger, Maria Eichhorn, Gardar Eide Einarsson, Hala Elkoussy, Jon Mikel Euba, Cerith Wyn Evans, Jakup Ferri, Flying City, Luca Frei, Erik Gongrich, Gruppo A12, Daniel Guzman, Hatice Gülerüyüz, IRWIN, Chris Johanson, Y.Z. Kami, Karl-Heinz Klopff, Servet Koçyigit, Yaron Leshem, David Maljkovic, Oda Projeksi, Paulina Olowska, Silke Otto-Knapp, Serkan Özkaya, Ahmet Ögüt, ener Özmen, Dan Perjovschi, Ola Pehrson, Khalil Rabah, Mario Rizzi, RUANGRUPA, Solmaz Shahbazi, Wael Shawky, Ahlam Shibli, Sean Snyder, Nedko Solakov, SUPERFLEX & Jens Haaning, Pivi Takala, Tintin Wulia, Alexander Ugay, Axel John Wieder & Jesko Fezer.



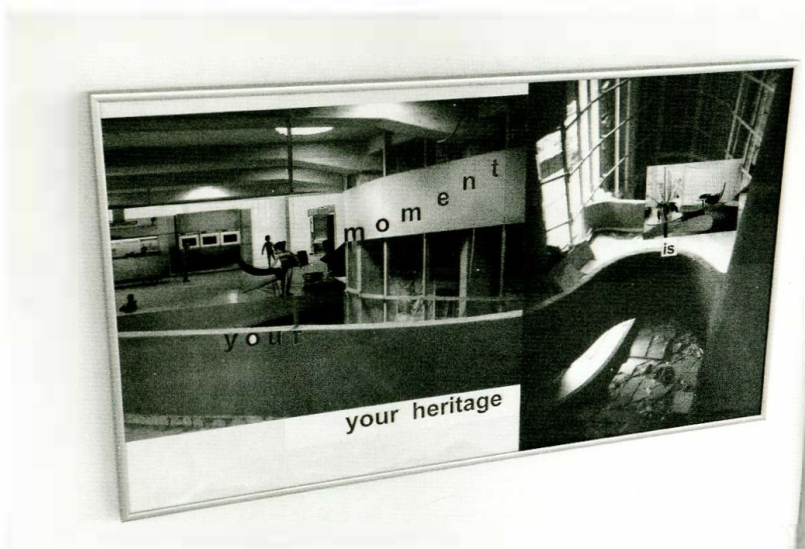
Лука Фреи, Тютунски склад, 2005, инсталација
Luca Frei, Tobacco Warehouse, 2005, installation



Михаел Блум, Во чест на Сафије Бехар, 2005, инсталација
Michael Blum, A Tribute to Safiye Behar, 2005, installation



Недко Солаков, Уметност и Живот (во мојот дел од светот), 2005, инсталација
Nedko Solakov, Art & Life (in my part of the world), 2005, installation



Давид Малковиќ, Сцена за ново наследство, 2004, видео инсталација, колажи, документација и модели (Војин Бакиќ)
David Maljkovic, Scene for a new heritage, 2004, video installation, collages, documentation & models (Vojin Bakic)



Ерик Гонгрич, Нов Истанбул, 2005, цртежи и фотографии на билборди, две слајд проекции, инсталација
Eric Göngrich, New Istanbul, 2005, drawings and photos on billboards, two slide projections, installation



Трето меѓународно биенале во Тирана, Слатки табуа

Tirana Biennale 3, Sweet taboos

(10.09 - 10.11. 2005)

Мира Гакина / Mira Gakina

Третото Биенале во Тирана, етаблирано како меѓународна манифестација, е во знакот на процесите на деконструкција на минатото и интеграција на „глобалната уметничка сцена“. Тоа се тези што најчесто се повторуваат на ваквите настани насекаде низ светот. Кон овој заклучок при елаборацијата не води и фактот дека голем дел од уметниците, но и нивните проекти беа идентични со оние прикажани на годинешното Истамбулско биенале, но за жал, овој пат во скратени верзии. Со намера да се одбегнат настаните кои би траеле само кус период и би го привлекувале интересот на лимитираната публика, организаторите се решија да го прикажат во епизоди, промовирани во временски дистанци. На Биеналето беа поканети над шеесеттина уметници во чии размислувања и истражувања се внесени прашањата за табуата во различните општества, односно релациите што се остваруваат со концептот на моќта, но и на оние кои ги поднесуваат поразите, на оние кои се борат за демократија, за демистификацијата на проблемот околу сексот и на крајот околу визиите за интеграција. Овие издвоени целини се потврди дека се испреплетуваат и дека го постигнаа ефектот на комплетирање на целосниот впечаток.

Петте епизоди ги изработија неколку куратори од различни делови на светот во чии текстови се воочуваат проблеми, состојби кои особено ја засегаат Албанија, како рефлексција на поранешните и актуелни политички ситуации. Оттаму и произлегоа нивните наслови: *Искушенија*, (Еди Мука/Edi Muka и Гзим Кендро/Gëzim Qëndro, Албанија - Комплекс Голди, зграда во изградба, 10 септември); *Да губиш без да бидеш губитник* (Роберто Пинто/Roberto Pinto, Италија - Комплекс Голди, 20 септември); *Демократи* (Зденка Бадовинац/Zdenka Badovinac, Словенија - Национална галерија, 30 септември); *Горчливо слатко* (Јоа Љунберг/Joa Ljunberg, Шведска - Комплекс Голди, 14 октомври); *Влези внатре* (Хоу Ханру/Hanru Hou, Кина / Франција - Национална галерија, 28 октомври). Епизодите во конечната верзија се опфатени под наслов - *Слатки табуа* (*Sweet Taboos*). Табуата се земени како парадигма на нивната масовна присутност во современото општество. Во таа насока се движееа поетиките на поканетите уметници, кои за да се поврзат и уметнички да кореспондираат со социјалниот и географски албански контекст, престојуваа дури и по неколку месеци во оваа земја. Дел од нив на своите проекти работееа in situ, така што Биеналето беше повеќе фокусирано на процесот, отколку на концепирањето на самата изложба.

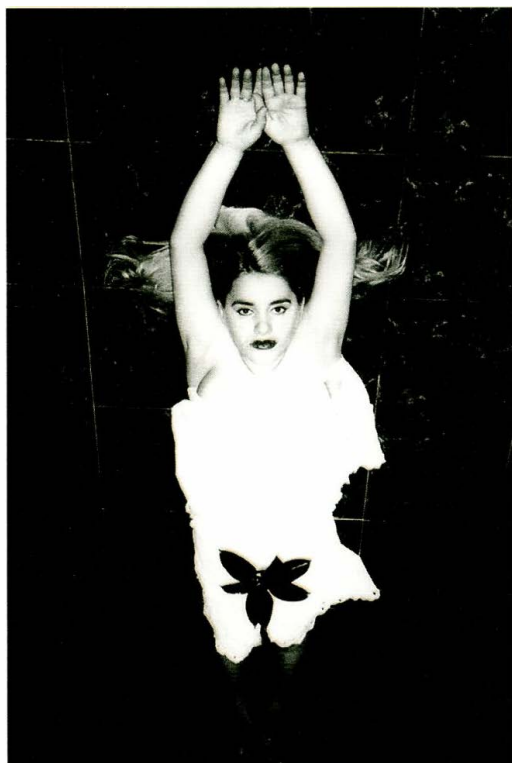
Во првата епизода, логично преку различни погледи, концепти и техники, уметниците се концентрираат на искушенијата што треба да ги прекршат ограничувањата на општествените канони. Највпечатливи и со слични погледи беа видеата на Фил Колинс (Phil Collins), Боја Васич (Boja Vasic), како и интерактивниот проект на Олафур Елиасон (Olafur Eliasson).

Втората епизода, повеќе е во знакот на перформансите, иако посебен впечаток оставаат видео остварувањата на Џим Дурхам (Jimmie Durham) и Недко Солаков (Nedko Solakov). Во нив се рефлектира значењето на поразот, но не и немоќта да се победи. Главно се чувствува алтернативниот пат, понекогаш и со оптимистички погледи на светот.

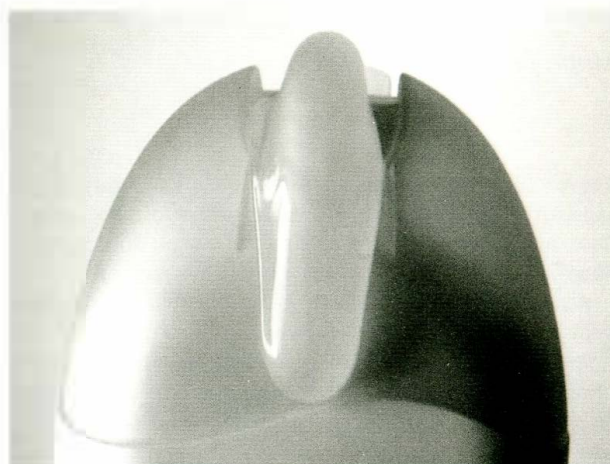
Демократиите се основниот извор во создавањето на делата на уметниците кои се вклучени во третата епизода, а се фокусирани врз забележувањето на последиците од паралелните економии, од паралелниот урбанизам и архитектура, односно на опстојувањето на паралелните системи кои се земаат како елементи во преговорите за воспоставување на стандардни копии и протоколи кои се во доменот на постмодерниот свет. Овој дел од Биеналето реферира на дилемите околу демократијата: како да се достигне еднаквоста на партнерството меѓу капиталистичкиот свет и големиот број на посткомунистички земји (најдобро концепиран во овој дух е проектот на групата *Платформа 9.81* од Загреб). Но, во оваа епизода, како неофицијален „учесник“ е вклучен примерот на колоритните фасади на Тирана, иако оваа акција е резултат на ангажманот на градската политика.

Во четвртата епизода наидуваме на неколку возбудливи дела, особено оние создадени од жени уметници, меѓу кои се фотографиите на Ане Олофсон (Annee Olofsson), анимираниот филм на Натали Дјурберг (Nathalie Djurberg), на перформансот на Моника Мелин (Monica Melin), како и видеото на Џесика Лагунас (Jessica Lagunas). Причината ја гледаме во самиот наслов на темата која е поврзана со љубовта и сексуалноста. Се истражуваат воспоставените норми, но е акцентиран феноменот на трговијата и секс - туризмот или се укажува на сексот како оружје против различниот тип на конфликти.

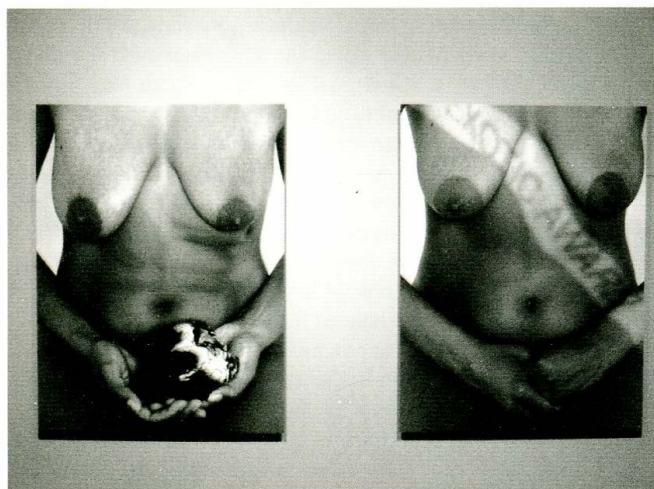
Во петтата епизода, на крај, влегувајќи во постојаната поставка на Националната галерија во Тирана, уметниците со инсталации, видео проекции или фотографии, ја иницираа темата со создавање на средиште во кое се остварува концептот на случувањата, односно локалната ситуација ја интегрираат во глобалните трендови. Последниов петти сегмент од Биеналето ја достигна саканата идеја на прикажување на судбината на Албанија преку нејзината историја која е поврзана со распаѓањето на режимот и моменталната ситуација на, за нив, несекојдневната инвазија на системот на „слободна трговија“.



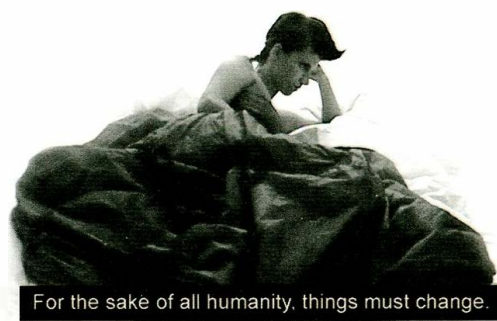
Суела Кошја, Авенија на ѕвездите, 2003, фотографии
Suela Qoshja, Avenue of the stars, 2003, photographs



Ален Грубешич, "Исцедок", 2003, видео
Allen Grubestic, "Ooze", 2003, video



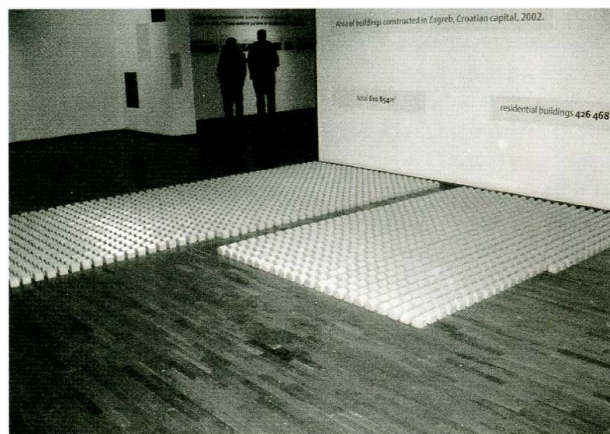
Ингрид Муанги и Роберт Хатер, Трофеј, 2005, Ц-принтови на алуминиум
Ingrid Mwangi & Robert Hutter, Trophy, 2005, C-prints on aluminium



Сејла Камерич, Фантазирање, 2004, видео
Sejla Kameric, Daydreaming, 2004, video



Олафур Елиасон, Колективен проект на Тирана, 2005, 3 тони леѓо коцки
Olafur Eliasson, The collective project of Tirana, 2005, 3 tons of lego bricks



Платформа 9.81, Суперприватно, 2003-05, инсталција
Platforma 9.81, Superprivate, 2003-05, installation

Граници или Невиност без заштита! Borders or Unprotected Virginity!

Окружувањето беше депресивно, а ме гонела и непријатни тајминзи. Од НИП Нова Македонија, која е во стечај, требаше да преземам и да префрлам во Музејот на град Скопје 12 - 14 000 карикатури (како што е забележано во документот - НЕПРЕБРОЕНО) од Светската галерија на карикатури се наоѓаа беа во една мала соба на 14-от спрат. Сè беше расфрлано, практично ѓубре - купови карикатури на подот и во рафтови кои немаа никаков ред, ни смисла. Ако некој сака да најде одредено дело тоа веројатно може лесно да го направи - ако пребара меѓу 14 000 карикатури. Не сум сигурен дека овој неред е резултат само на стечајната постапка. Тоа е сликата на умирањето на системите. Тоа како визуелна метафора го знае секој, тоа е општо место во нашите претстави, но кога сте вон сферата на знакот, кога тој е помешан со реалноста, односно е реалност која се поклопува со знакот кој ја обележува, тогаш се создава реакција која ве тера во депресија. Но, оваа состојба веќе ја имав видено пред неколку денови, и се трудев ништо од глетката да не влијае во организацијата на транспортот - ако работата не се заврши тој ден сè ќе отиде во ѓубре, буквално, без метафори. Екипата почнуваше со работа, јас морав да се движам на повеќе места за сето тоа да почне да функционира (комбиња на приземје, луѓе со колички кои од лифтоот ги преземаат работите, да контактирам со љубезните луѓе од стечајната управа кои не знаат што да прават со сета документација од НИП - от ...) и кога на момент се појавив во малата канцеларија на четиринаесеттиот кат Дуле (еден spiritus movens од МГС) штотуку од еден висок рафт земаше куп карикатури. Тој не е баш највисок и тоа, заедно со брзината и вообичаената нервоза во ваквите ситуации, предизвика лизгање на неколку карикатури од купчето кое го беше фатил кои почнаа да паѓаат по подот. Кон мене сите беа завртени со опачината. Една од нив во воздух се преврте покажувајќи ми го своето лице - тоа беше мојата карикатура нацртана во далечната 1976 година на тема "Граници".

Не знам зошто, но неа никогаш не ја сакав. Им се допаѓаше на моите пријатели, освои Гран При во споменатата година, беше тоа добра сатисфакција за насоката која сакав да ја остварам, со парите од наградата се направи добра прошетка по Европа, но таа мене сега ми правеше проблеми. Се сакавам, вечерта кога ја нацртав (заедно со уште две други карикатури на истата тема) имав силна потреба да ја скинам - тој зафат во тој период често го практикував. Се откажав во последен миг оставајќи го тоа за наутро - тоа е „допаметно од вечерта“. Сабајлето сè на неа изгледаше прифатливо и така таа куртули.

Во еден долг период таа ми задаваше и еден друг проблем: постојано лошо ја печатеа. Во почетокот тоа некако го поднесував, нејзината слика во мојата претстава за неа беше се уште свежа, но со време, кога почнав да ја заборавам, ги гледав само репродукциите, а тие беа катастрофални. Човек може да чувствува мачнина од различни причини и побуди, јас неа реално ја добивам само од лошо отпечатени (мои) карикатури. Кога случајно ќе беше отпечатена во некој каталог ја погледнував само за миг и веднаш ја превртував страницата - таа не „личеше“ на ништо. Издавачите веројатно ги користеле старите фотографии од неа и дополнително немале никакви амбиции за добро печатење на било што. Време беше ова дело да биде заборавено. Тоа ѝ не ми падна особено тешко.

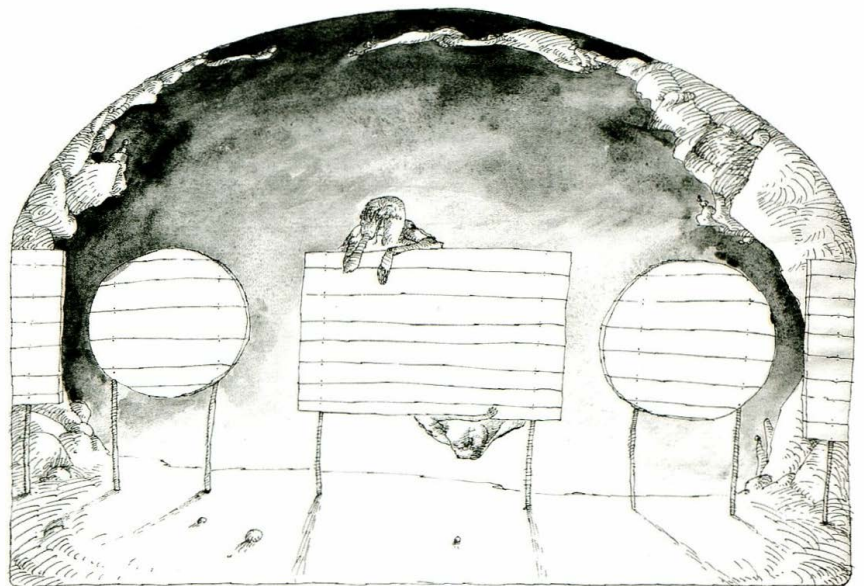
Не би можел точно да се сетам, но некаде при крајот на деведесеттите години таа почна да се појавува во моите безвезни и безпричински размислувања. Одредена реминисценција која ја поврзував со носталгијата за младешките години. Изгледа дека, овој пат, не било така. Помина една бурна деценија на расподот на СФРЈ, нас не чекаа нашите предизвици, а главен проблем во сите бури беа границите.

Тие беа темата на карикатурата од 1976 година. Нејзината основна работна, методска структура беше некој основен знак (во случајот: линија, точка,

линија /- -/-; знакот за граница) да се материјализира во нешто конкретно (на пример во форма на тараба, како во карикатурата) и потоа, во таквата позиција, да се изнајде некој „штос“, некоја ситуација, некоја порака, некоја атмосфера. Решението сум го нашол („... сум го нашол ...“ затоа што сега не можам да се потсетам точно по кои варијации течеле моите мисли) во обратните позиции на фигурите кои се потпрени на тарабата. Нив ги „држат“ различни гравитации, сосема различни односи и интереси кон еден факт.

Карикатурата е создадена како резултат на игра со комбинации, од моја денешна перспектива како - младешка игра со комбинации. Пресметував можности со општиот поим граница, немав никаква врска со реалноста, а сигурен сум, ниту сакав да ја имам - ниту тогаш, а веројатно, кога станува збор за оваа сфера од предизвици, ниту во овој момент. Карикатурата за мене постојано се појавува во метафоричната претстава на шаховски проблем - комбинации и позиции кои мораат прецизно меѓусебно да се однесуваат, животот и претставите за него само овозможуваат овие апстракции да бидат прочитани, да бидат доведени во релација со нешто од што инаку не потекнуваат. Освен во случаи кога животот тоа така не го одреди. Матриците на митот ги содржат случките кои сигурно ќе се случат. Од време на време добиваме можности да реагираме како Јосиф без неговите браќа, без никаква причина и повод.

На крај од краиштата ова се хипотетички размислувања. Ништо и не мора да биде токму така. Сакам само на сегашната јавност повторно да ѝ ја презентирам карикатурата која, ете, постојано не ме остава на мира!



Лазо Плавеvски, Граници, 1976., туш и акварел на хартија, 35,5 X 50 см.
Lazo Plavevski, Borders, 1976., ink and water color on paper,

Авторски страници / Author's Pages

ЈАНЕ ЧАЛОВСКИ
YANE CALOVSKI



...the
... ..
... ..
... ..
... ..

BAC-
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

BAC-
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

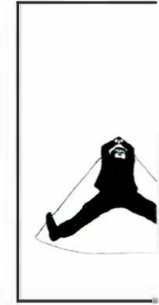
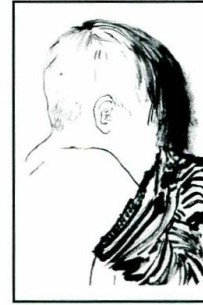
&

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..



EVERYTHING
IS AFTER
SOMETHING



Desert Islands
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..



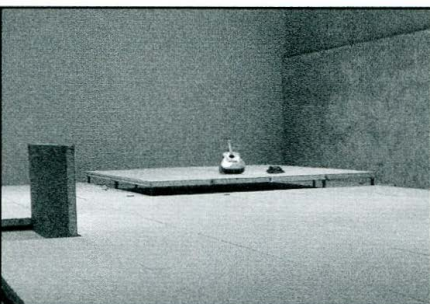
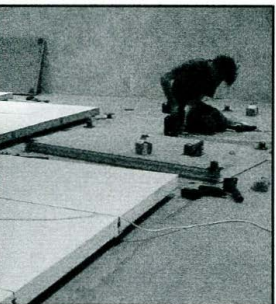
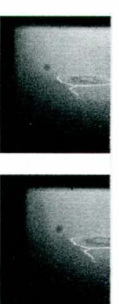
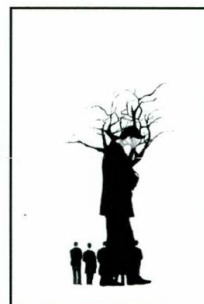
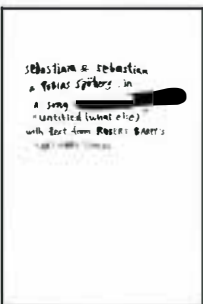
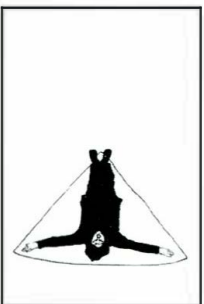
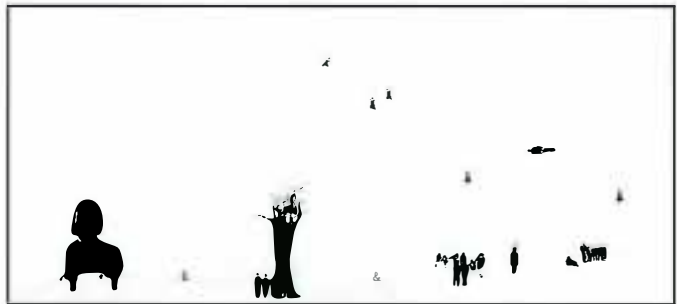
24 STUNDEN
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

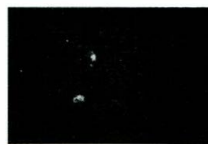
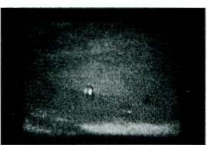
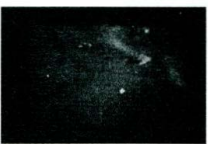
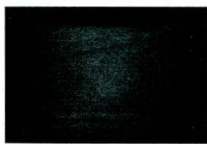
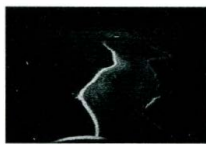
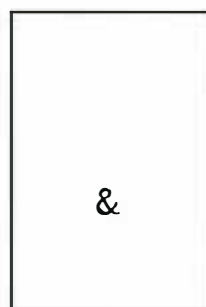
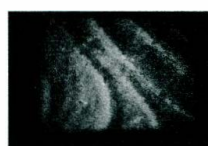
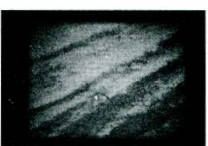
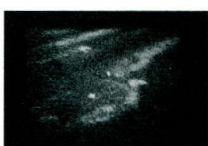
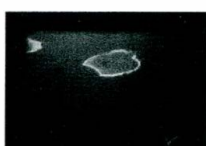
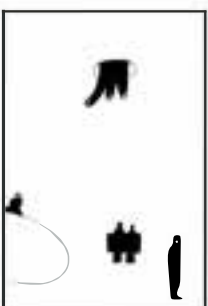
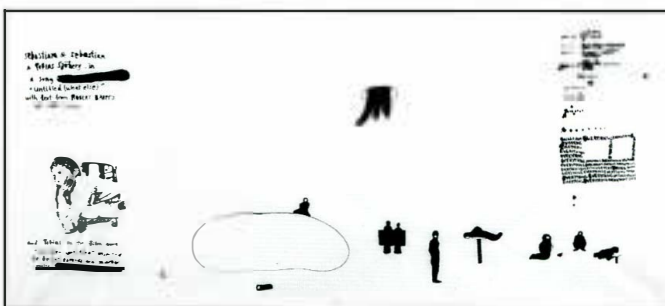
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..



&

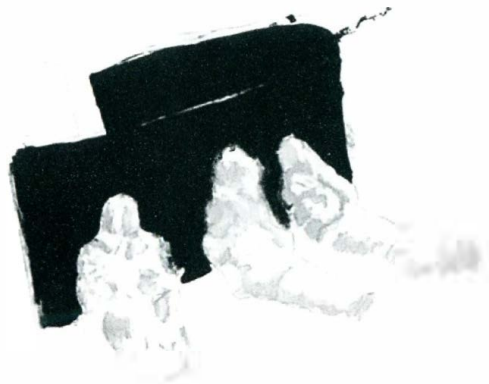






Yane Calovski
 Everything is after something
 Insert for 'Golemoto Staklo' 18/20, MSU Skopje, 2005.
 Produced at BAC- (2004). www.balticartcenter.com

EVERYTHING
IS AFTER
SOMETHING



&



&



In memoriam

Борис Петковски / Boris Petkovski
(1931-2005)



Во почетокот на оваа 2005 година го изоде својот животен пат исполнет со невидена енергија и виталност мојот драг колега Борис Петковски. Не успеа за жал да ја победи болеста, како што секогаш успеваше да ги надминува тешкотиите во работата.

Како долгогодишен директор на Музејот на современата уметност во Скопје (1964-1976) тој го вложи сиот свој младешки ентузијазам и високо професионален однос во основањето и растежот на музејот. Во таа тешка за градот Скопје постземјотресна деценија за него не постоеја никакви пречки, со упорност да ги преминува тешкотиите и да ги реализира своите замисли. Тој беше основниот стожер врз кој се оформуваше и надградуваше Музејот, за да израсне во своевидна институција на современата уметност во Македонија, која веќе стана дел од историјата на нашето културно живеење. Како резултат на големата меѓународна солидарност кон разурнатото Скопје во 1963. се собираа првите подарени дела на уметници од сите меридијани. А пак преку своите лични контакти со повеќе водечки уметници од средината на XX век тој успеваше постојано да ја зголемува колекцијата со дела од современи европски мајстори. Од друга страна, успеа да собере како свои соработници повеќе млади историчари на уметноста. Бевме млад, но сложен колектив, полн со желба за стекнување на поголеми професионални искуства. А Борис Петковски, како наш директор, несебично ни ги пренесуваше неговите веќе стекнати искуства во областа на музеологијата од повеќе европски музеи и галерии.

Јас бев првиот негов соработник. Долги години соработувавме, се надевам на взаимно задоволство. Од него многу научив. Секогаш ме фасцинираше неговата упорност на долгите состаноци на стручниот колегиум сите да се усогласуваме за крајното остварување на планираните проекти. Посебни организациони напори и умешност Петковски вложи и во изградувањето на новата зграда на музејот на Кале, која заедно со првата варијанта на постојаната поставка беше свечено отворена во 1970.

Напоредно со директорувањето во Музејот (1964-1976), а особено потоа, сè до крајот на својот рано прекинат живот, учествуваше на разновидни научни собири, конгреси, симпозиуми и др. во земјата и во странство. Но, Петковски остави особени траги кога се јавува како автор на 14 книги (монографии, студии за македонската современа уметност, сликарство, скулптура, монументална уметност и др.). Објави повеќе стотици студии, есеи и критики за македонската и светската ликовна уметност. Активно беше вклучен во наставно образовниот процес на високото школство. Предаваше модерна и современа уметност на Факултетот за ликовни уметности и на Филолошкиот факултет. Како професор на Филозофскиот факултет (група историја на уметност со археологија) организираше и постдипломски студии. Од редовите на овој факултет излегоа повеќе генерации млади историчари на уметноста. Остави за идните генерации богат творечки опус за современата уметност, создаван континуирано, со децении.

In the beginning of this year 2005, my dear colleague Boris Petkovski walked away on his road of life, a road filled with huge energy and vitality. Unfortunately, he was not able to overcome the illness, in the same manner as he always used to overcome the difficulties in his work.

Being for a longer period director of the Museum of Contemporary Art in Skopje (1964-1976), he vested all his enthusiasm of a young man and his highly professional attitude in founding and then in the growth of the Museum. During the very difficult decade after the Skopje earthquake, he was able to overcome problems and hardships and realize his ideas through his persistence. He was the very foundation pillar upon which the Museum was forming and upgrading, in order to become a unique institution of modern art in Macedonia, an institution that is already part of the history of our culture life. As outcome of the enormous international solidarity for the then destroyed Skopje, as early as 1963 the first donated works of art from artists all over the world were being collected. By using his personal contacts with many leading artists of the middle of the 20th century, Boris Petkovski was able to constantly increase the Museum collection with works made by contemporary European masters. On the other hand, he was also able to gather many then young art historians to work with him. We represented then a young yet united museum staff, all desirous to acquire high professional experience. Indeed, Boris Petkovski, as director, unselfishly shared with us his already acquired experience in the field of museology from many European museums and galleries.

I was his very first associate. We had fine cooperation for many years, to mutual satisfaction, I hope. I learned many things from him. I was always fascinated by his persistence at the long meetings of the Museum professional staff to reach, through talks, the common position regarding the ultimate implementation of the planned projects. Petkovski also showed additional organization efforts and skills in the construction of the then new building of the Museum, located on the hill on Kale. The new building, together with the initial form of the Museum collection, was formally opened in 1970.

Simultaneously with being Museum director (1964-1976) and especially afterwards until his early passing away, Petkovski attended all kinds of scientific meetings, congresses, symposia, etc. both in the country and abroad. Yet, Petkovski should be also remembered in context of having written 14 books (monographs, studies on Macedonian contemporary art, painting, sculpture, monumental art, etc.). He wrote several hundreds of essays, papers, reviews, critiques, catalogues, promotions, etc. on Macedonian and international art. Boris Petkovski was also actively involved as university professor. He taught Modern and Contemporary Art at the Faculty of Fine Arts and the Faculty of Philology. As professor at the Faculty of Philosophy (Department of Art History and Archeology), he was also involved in organizing the postgraduate studies there. This Faculty has produced several generations of art history graduates. Boris Petkovski left to the future generations a very rich creative opus on contemporary art, that was produced continuously, for several decades.

Публикации / Publications

Марика Бочварова / Marika Bocvarova

Библиографија и Библиографски преглед на дел од творештвото на Петар Мазев

Автор: Лилјана Неделковска, МСУ, Скопје, 2005

Petar Mazev's Bibliography by Liljana Nedelkovska, MoCA, Skopje, 2005

Во практиката на МСУ – Скопје обработката на библиографската граѓа за македонските ликовни уметници до неодамна го содржеше само информативно-документарниот аспект. Но, во претходно публикуваната обемна библиографија што се однесува на историјатот на оваа институција, истиот автор направи исчекор преку кусиот осврт и начинот на хронолошки подредените написи чии наслови требаа да алудираат на некој насочен наративен след на настанувањето и развојот на Музејот. Овој пат Лилјана Неделковска, покрај комплетниот преглед на библиографските податоци што се однесуваат на целокупното творештво на Петар Мазев, за да ја одбегне стерилноста на класичното евидентирање се определи да внесе новини кои ќе претставуваат дополнителни моменти кои ќе бидат попривлечни при нејзиното прелистување. Одреден збир на податоци, некоја граѓа со хронологија секогаш поседува некоја приказка или, во флексибилна форма, таа постојано настојува тоа да стане. Неделковска применува метод кој треба во низата на пренесени извадоци, без посебен експресивен однос кон нив, навидум незаинтересирани, хронолошки инертно, да потенцира одредена состојба - состојбата и односот кон уметноста во Македонија во периодот од средината на педесеттите до средината на шеесеттите. Самиот текст, некој вовед во библиографијата веројатно ја поседува драмата или цел куп на можности кои се наталожени во навидум анемичната библиографска низа. Што таа сè може да понуди е една од темите на текстот.

Истовремено треба да се има во обзир и фактот дека се работи за личност како што е сликарот Мазев, којшто во областа на ликовната уметност имаше бурна, на моменти контрадикторна историја.

Според воведот, Неделковска настојува да ги приближи мислењата што се релевантни за самиот уметник, толкувани во објавените критики во југословенскиот и во македонскиот печат, а повеќе се однесуваат на првите петнаесеттина години на неговата работа. Притоа овој период го зема како пресуден во формирањето и декларирањето на неговите уметнички ставови. Структурата на вака поставениот концепт на читање на делото на Мазев поседува мошне возбудливо доживување на неговите креативни размислувања. На почетокот кога треба да се согледаат остварувањата од педесеттите, времето кога кај нас доминира фигуративното, тој ги апсорбира и ги приспособува на својот сензибилитет оние искуства на раната модерна што беа својствени за фовизмот, надреализмот итн. За овој дел од творештвото во написите се забележуваат одредени конвенционални искази во образложенијата на неговите формално-стилско естетски обележја, најчесто со позитивен одглас. На почетокот на шеесеттите од страна на критиката е веќе констатиран неговиот пат кон апстракцијата, при што се посочуваат и конкретни дела. Понатамошното читање на приложените цитати нè вовлекува во поинтересниот дел од содржината, чија динамика е резултат и на вметнатите дополнителни коментари, понекогаш како констатации напишани од страна на Неделковска.

Накратко во овој преглед меѓу редови се укажува на моментите, што беа главниот нејзин предизвик во соочувањето на податоци и ставови кои беа надвор од сферите на размислувањата на нашите историчари на уметноста. Таков е случајот со изнесените тези околу апстрактното сликарство во југословенски рамки во кои за неговото енформелно сликарство не се изнајдоа паралелизми во анализите. Поради конформизмот на тогашната критика овој опус остана без соодветна класификација.

Понатаму таа како да сака да го сврти вниманието кон изјавите на самиот уметник, којшто калкулираше со идеологијата која, иако во замаглена форма се инкорпорираше во ставовите на тогашните еминентни автори. Компромисите кои тие требаа да ги направат во нивните изјави или отстапки во конкретните креативни остварувања, за среќа не оставија длабоки траги и не предизвикаа пренасочување на нивната определба за апстрактното. И покрај исказите што имаа идеолошки призив, сепак Мазев во тие мигови ги наслика своите најрелевантни апстрактни дела. На овие слики Неделковска им посветува особено внимание, пред сè, преку објавување на нивните репродукции, кои за нас се недоволно познати. Дел од нив се пронајдени во нашите весници и списанија или се регистрирани и фотографирани од страна на Републичкиот завод за заштита на спомениците и културата. Акцентот го става на сликите настанати до 1963., со образложение дека за оние од 1964.-1965. постојат релевантни податоци и главно се соодветно елаборирани.

Библиографски преглед во приложените осврти на творештво на Мазев од 1953.-1966. го завршува со нејзиниот необјавен текст, пишуван по повод монографската изложба, кој ѝ послужи како еден од двата понудени заклучоци: *„Изложбата на Мазев во Музејот на современата уметност, мај-август 1990. овозможи да го согледаме ретроспективно делото на овој извонредно плоден автор, но, исто така, и повторно да ги почувствуваме 'провокативните' импулси на модернистичкиот дух, и тоа сега, кога новиот сензибилитет на постмодернизмот внесе еден нов начин на вживување во уметничкото дело“.*

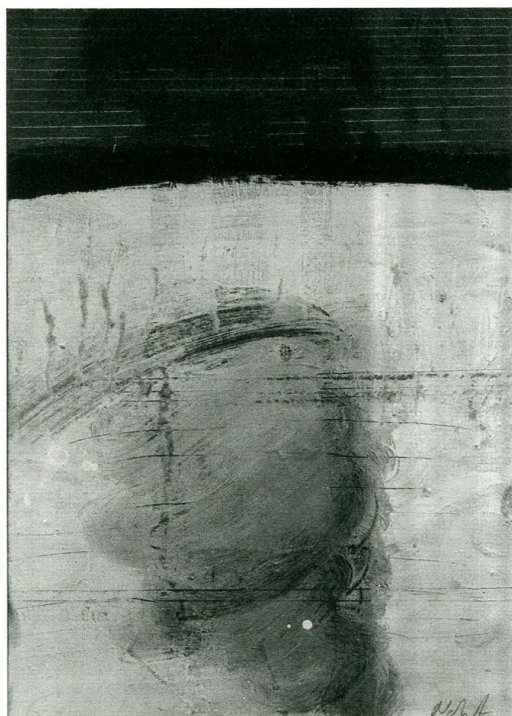
Вториот сегмент од публикацијата е посветен на библиографските единици (1953-2005) кои се обработени според воспоставените принципи и стандарди. Тие се систематизирани според нивното значење, т.е. како: книги, каталози, есеи, рецензии или интервјуа што се однесуваат на самостојните изложби, потоа на студиските, групните презентации, на енциклопедиските единици и на општите прикази, полемики и информации.



**ИЗЛОЖБИ
EXHIBITION REVIEW**

Нехат Бекири: Графити и коридори Nehat Beqiri, Graffiti and corridors, 2004

Културен центар Точка, Скопје, 2004

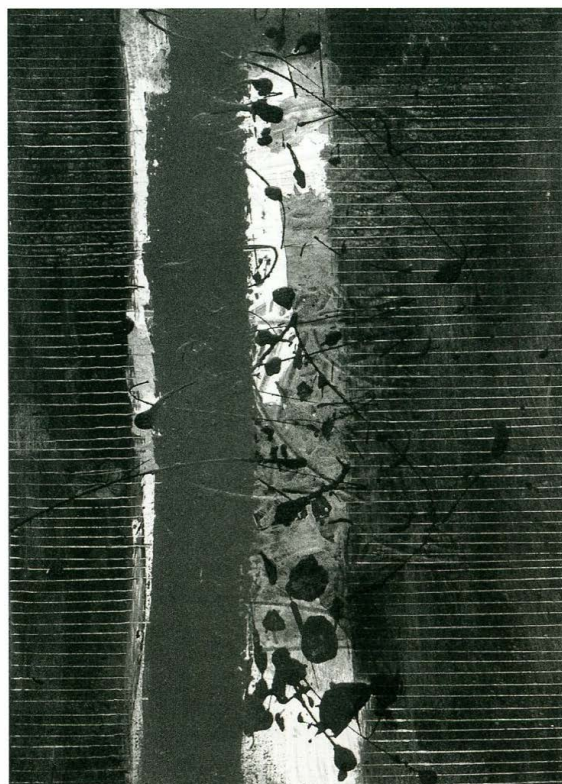


Нехат Бекири, Без наслов, 2003, акрилик на лесонит
Nehat Beqiri, Untitled, 2003, acrylic on masonite

“грдата”, “бесформната” материја, нејзината рапава, црна, вознемирувачка појава. Сликите се градени во слоеви, при што материјата, гестот и случајните односи меѓу сликарските и несликарските материјали, се така сугестивно присутни на платното што се создава чувство на истовременост на собирање (имплозија) и ширење (експлозија) на сликарската “маса”.

Во сликите создадени во текот на 2003. Бекири се обидува потегот на четката да го смири и контролира, на некој начин да го структурира, па оттаму и постапката на еден вид контролирано организирање на површините постигната преку, како што истакнува Маја Чанкуловска во каталогот од изложбата, “играта со линии кои, според него, сугерираат коридори, но и пробиви, врски, спојувања како визии за движењето напред и ‘слободното патување’”. Символиката на линиите како коридори, но истовремено и како пробиви, зборува за амбивалентноста на уметниковото доживување на реалноста: она што ограничува во исто време поттикнува на отворање, на разбивање и пробивање на “тенката линија” којашто го дели чувството на егзистенцијалната загрозеност од чувството за можноста за стабилен и креативен поредок.

Нехат Бекири, Без наслов, 2003, акрилик на лесонит
Nehat Beqiri, Untitled, 2003, acrylic on masonite



Нехат Бекири е сликар кој негува вид на сликарство што условно би можело да се поврзе со појмовите на новиот енформел и новата апстракција. Неговата изложба што се одржа во Културниот центар Точка, 2004. беше конципирана како мала студиска изложба на која можеа да се видат “две фази” од творештвото на уметникот, претставни преку слики создадени во 2000/2001. и слики создадени во 2003. Разликата во ликовниот јазик помеѓу делата од овие “две фази” на изложбата беше евидентно потенцирана: делата од 2000/2001. се со големи димензии и тие се исполнети со максимум психолошка и емотивна енергија и напнатост, додека делата од 2003. се минијатури во кои напнатоста, под дејството на контролираната постапка, попушта и се канализира само во ограничени делови на сликата.

За делата создадени во текот на 2000/2001. е поврзана “акцијата” на уметникот на разградување, деконпонирање на сценографијата што тој ја изработил за претставата *Востанието на Дервиш Цара* при крајот на 90-те години. Сценографскиот материјал од оваа претстава тој го користи како подлога за работа, како подлога за сликање и аплицирање на разновидни сликарски и несликарски материјали (густи наслаги на боја, хартија, стиропор, јајца, и др.). Во овие дела преовладува

Ирена Паскали: Просторно-временска автентичност Irena Paskali: Space-Time Authenticity

Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 / Museum of Contemporary Art, Skopje



На рамниште на визуелна презентација, проектот *Просторно-временска автентичност* на Ирена Паскали следи како продолжение на нејзините претходни проекти, во кои преку сопствената личност/ тело ги забележува и критикува, пред сѐ, социјалните и психолошките состојби на личноста. Освен во видеото *Еден ден, еден живот*, 2000, каде преку принципот на женска усна историја е раскажана биографија и приказна на една маргинализирана жена, во останатите проекти, главно видеа (*Das Ich*, 1999; *Tetragramaton*, 2000; *Помеѓу*, 2001; *Гнездо*, 2001; *На пат кон/ од Македонија*, 2002...), но и фотографии (*За наше добро - Made in Macedonia*, 2001), повеќе интуитивно отколку контемплативно ги анализира општествено-прифатливите норми преку дуалистичките односи индивидуално-социјално, емоционално- рационално итн.

Постојат повеќе можни читања на проектот *Просторно-временска автентичност*, почнувајќи од цитирањето на делата од големите мајстори на западно-европското сликарство, изразено преку еден "мета јазик во однос на историјата на европското сликарство" (Е.Алексијев). Иако позицијата на, во случајов, главниот женски лик е идентична, односно ставот на телото реферира директно на големите ремек-дела, автентичноста на истите е нагласено просторно-временски видоизменета преку фотографски монтажи со современа иконографија, со што наведува на деконструкција на просторот и времето во уметноста. Автентичноста е доведена во прашање и преку процесот на замена на улогите на останатите 'протагонисти', како што е примерот со слугинката во *Олимпија* на Мане која во случајов е претставена со НАТО војник. Проектот може да се чита и како еден вид критика на 'заморот во уметноста', но, сепак, една од можните и најнаметливи рецепции на претставените дела се однесува директно на демистификацијата на премолчените репрезентативни конвенции во светот на уметноста и позицијата на моќта на гледање.

Изборот на дела кои се обработени во овој циклус (најверојатно) не е случаен. Се работи за исклучително познати и препознатливи дела од историјата на уметноста, почнувајќи од раната ренесанса (Ботичели, *Раѓањето на Венера*), преку Гоја (*Гола Маја* и *Облечена Маја*), Веласкез (*Венера и Купидон*), па сè до францускиот реализам на Мане (*Појадок на трева*, *Олимпија*), во кои централен мотив е голата пасивна и похотна женска фигура, било да е богинка, господарка или анонимна придружничка (одалиска/проститутка). Ваков начин на структурирање на женскиот субјект во рамки на доминантните системи на репрезентација е близок со структурата на женскиот идентитет кај Синди Шерман, но за разлика од неа, Ирена Паскали, ги поставува своите претстави, кои остануваат делумно костимирани, но без артифициелни телесни додатоци, во поинаков современ амбиент кој ненаметливо допира одредени социјални и политички моменти.

Овие дела, на одреден начин се блиски до анализата на доминантните канони во класичната историја на уметност изразени преку феминистичката теорија на претставувањето и теорија на погледот како критички одговор на доминантно машкиот поглед. Но, патријархалните претпоставки за пасивноста на жената и нејзината сексуална расположливост претставени од страна на генијалниот уметник, во овој случај се изместени преку двојната позиција на автопортретот - моделот и авторката се едно исто, што повторно нè навраќа на прашањето за моќта на погледот. Наспроти воајерските стереотипи за доминираната жена во сите цитирани дела, авторката/модел (повторно повеќе на ниво на интуиција) ја доведува во прашање позицијата на моќ преку директниот поглед насочен кон гледачот. Овој поглед намерно го предизвикува воајеризмот, а преку "манипулирање со позициите на воајер и набљудуван, уметник и модел, активен и пасивен" (Џ. Роуз), и рушење на позицијата на жена-како-објект-кој-е-гледан, пасивната жена го менува својот идентитет во доминантна самосвест. Ирена Паскали, како една од ретките македонски авторки кои го користат сопственото тело (во случајов *сопственото голо тело*), во проектот *Просторно-временска автентичност*, нејзин (за сега) последен проект реализиран во Македонија, се поставува во позиција блиска до постфеминистичкото егзибиционистичко прикажување на женското тело и се обидува да ги разоткрие и критикува некои од, сè уште, востановените доминантни норми воопшто.



Ирена Паскали, *Просторно-временска автентичност 1 и 2*, 2002, плотер на платно
Irena Paskali, *Space-Time Authenticity 1 and 2*, 2002, digital print on canvas

Игор Тошевски: Слободни територии Igor Tosevski: Free Territories

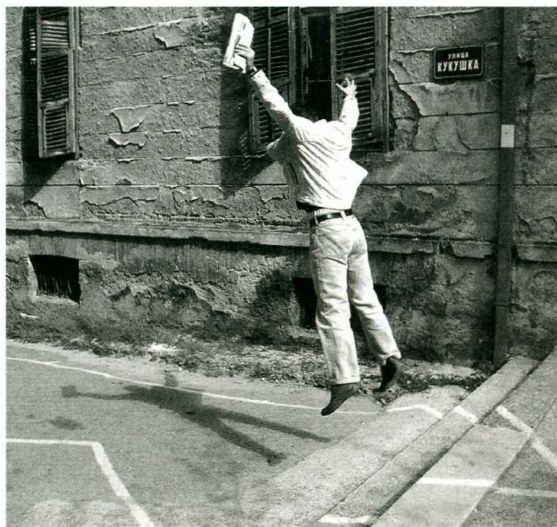
Културен центар Точка, Скопје, 2004; Уметничка галерија, Куманово, 2005

Проектот *Слободни територии* на Игор Тошевски, претставен во Културниот центар *Точка*, Скопје (2004) и Уметничката галерија во Куманово (2005) е составен од неколку фази на продукција. Првата фаза започнува со интервенција, односно исцртување со жолта боја одредени привремени 'затворени' зони на различни јавни места на вкупно дваесет и осум локации во Македонија, од кои повеќето во Скопје, потоа Велес, Неготино, Битола, Струга. Во втората фаза, улогата на авторот во проектот е минимизирана на ниво малку поголемо од пасивен набљудувач на дејствијата што се одвиваат во рамките на слободните територии чии учесници се, свесно или не, различни субјекти - минувачи, предмети и сл. Тошевски во случајов е снимател, односно фотограф-документатор на акциите кои се 'одвиваат' во рамки на териториите. Од друга страна, пак, интеракцијата која ненаметливо се одвива преку 'учество' на случајните минувачи е во функција на создавање уметничко дело, додека интервенциите во јавни простори, се уште еден акт на овој автор насочен кон надминување на границите помеѓу секојдневниот живот и уметничкото дело. Проектот завршува со изложувањето на архивата од различните акции како просторно-временски случувања во галеријата. При тоа фотографијата се користи на документарен, информативен и естетски неутрален начин, а гледачот самиот треба да го реконструира уметничкиот процес и уметничкиот чин низ фотографиите и текстот (летоци, огласи во дневниот печат, текст во галерија). Почитувајќи ја логиката на развивањето на проектот, во рамките на галерискиот простор авторот интервенира со уште една слободна територија како иронична референца на постојаното исцртување граници, нови територии во рамките на други веќе постоечки територии со можни политички експликации, но и како своевидна критика на институционализацијата на уметноста.

Историјата на проектот *Слободни територии* на Игор Тошевски треба да се следи десеттина години наназад, поконкретно од проектите *Преместувања* (Културно-информативен центар - Скопје, 1995/96) и *Досие '96* (Музеј на град Скопје, 1997). Во *Преместувања* Тошевски користи одредени локации во Скопје за неговата акција (изведена на 18.11.1995 и 01.02.1996) на преместување случајно пронајдени предмети од една на друга локација, а потоа документацијата од оваа акција е презентирани во галерискиот простор. На овој концепт, кој во основа на чинот на реализација вклучува различни институционални и вонинституционални простори, се надоврзува и проектот *Досие '96*. 'Истражувањето' за овој проект се одвиваше во повеќе градови во Македонија, а објектите во функција на своевидна документација го креираат галерискиот простор.

Овие проекти, заедно со *Слободни територии*, можат да се подложат на една посеопфатна компаративна анализа во поглед на концепциската сродност и начинот на нивна реализација (истражувања, акции на различни локации, стејтмент, преместувања, детериторизација, документирана презентација од акцијата во галерија итн.), како и на круцијалните моменти во ангажирањето пристап кон мапирањето различни социјални, општествени, политички прашања.

Сепак, еден од основните предизвици за Игор Тошевски (помеѓу останатите социјално општествено-политички прашања), и во овој проект останува прашањето за статусот на уметникот, уметничкиот чин и уметничкото дело кое од проект во проект сè повеќе го разработува. Неговиот ироничен и критичен пристап кон институциите се надоврзува и надградува врз Дишановата, а потоа и концептуалната традиција на прогласување уметнички чин и уметничко дело. Во прогласот за започнувањето на проектот (изјава/стејтмент на уметникот), каде го изложува своето гледиште за уметничкото дело, уметникот вели дека "*Слободните територии* се замислени како пунктови во кои на секој поединец му се овозможува слободен, спонтан перформативен израз. Тоа се всушност темплуми или стапци во чии рамки секој чин, гест или акција / (не)акција, сенка и сл. стануваат чист концептуален уметнички чин..." Преиспитувањата за уметничкиот чин и обидот за негово дефинирање во творештвото на Игор Тошевски сè уште остануваат константна преокупација. Според тоа, и денес, во *Слободни територии* како негов најсублимиран проект во однос на ова прашање, можеме да ги следиме и толкуваме неговите дилеми според начинот на кој ги експлицира уште во проектот *Досие '96*, кога поентира дека тежиштето на неговото делување се однесува на "односот уметност - живот, но тој не нуди решение за проблемите од секојдневната реалност, туку претставува само еден обид за соочување на протагонистите на тоа секојдневие со нивната реалност преку уметничкиот чин и медиум".



Игор Тошевски, Слободни територии, 2004
Igor Tosevski, Free Territories, 2004

Ни на небо, ни на земја Not in the Sky & Not on the Earth

Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 / Museum of Contemporary Art, Skopje

Фразата *Ни на небо, ни на земја*, земена како појдовна одредница за истоимениот групен проект на 11 уметници од Берлин, директно, но сепак не и наједноставно би можела да се објасни со термините *помеѓу* и *неприпаѓање*. Насловот на изложбата рефлектира состојба на неприпаѓање, а уметниците, дел од актуелната берлинска сцена, потекнуваат од различни земји и се групирани според нивното моментално место на престојување и работа, кој воедно е и еден значаен мултинационален уметнички центар. Авторите можеби не се типични претставници на берлинската уметничка сцена, сепак нивниот избор директно соодветствува со состојбата *помеѓу*. Овој транзитен модел е многу близок и на историјата на овој град, кој и самиот помина низ транзиција (од поделен град во една целина).

На изложбата беа презентирани различни дела (инсталации, фотографии, видео, дигитални принтови, објекти и перформанси) од авторите: Јован Балов од Македонија; Арчи Галенц (Archi Galentz) од Русија; Шарам Ентекаби (Shahram Entekhabi) од Иран; Хелмут Кандл (Helmut Kandl) од Австрија, Дан Михалтиану (Dan Mihaltianu) од Романија; Петер Ојстерсек (Peter Ojstersek) од Шведска; Нина и Торстен Ромер (Nina & Torsten Romer) од Русија, односно Германија, Маја Рос (Maја Ross) од Швајцарија, Егил Собјорнсон (Egill Sæbjörnsson) од Исланд и Маријана Василева од Бугарија.

Инсталацијата *Мојот личен комплет за преживување* на Арчи Галенц претставува сид, врата и дела од приватна уметничка колекција, потенцирајќи го значењето кое овие објекти го имаат во животот на уметникот. Процесот на транзиција е најмногу воочлив во видеата на Шарам Ентекаби кој на ироничен начин ја толкува религијата и изведувањето на традиционалните религиозни ритуали во денешницата. Маја Рос во нејзините *Портрети од брзиот диск*, насликани на сид во поп-артистички манир укажува на влијанието на денешната технологија врз човековата индивидуалност.

Маријана Василева изложи модели на лежалки во кутии, чија внатрешност е симулација на еден идилличен амбиент, во кои се чувствува отсуството на човекот, додека во други преку автопортрети е потенцирано присуството на авторката. Отсуството, или попрецизно заморот и отуѓеноста на човекот се присутни во фотографиите и инсталацијата на Петер Ојстерсек; Дан Михалтиану ги користи фотографијата и видеото на неутрален и објективен начин, документирајќи фрагменти од секојдневието; додека во фотографиите на Хелмут Кандл прикажуваат места и портрети низ една, сепак, горчлива носталгична нишка на секавањата. Урбаниот и градски амбиентот функционира како позадина за перформансите на Нина и Торстен Ромер (изведени на различни места, а во Музејот на современата уметност, Скопје прикажани преку фотографии), а од друга страна, пак, Егил Собјорнсон за позадина на својот (музички) перформанс користи сидна инсталација од секојдневни употребни предмети. Јован Балов се претстави со две дела, првото десет ноџи јајца насликани според скулптури кои постојат во Берлин, каде преку ликовите на ангелчињата ги претставува елементарните човечки карактери. Второто дело, десет дигитални фото-принтови, ги прикажува сите учесници на изложбата заедно со латински поговорки кои се однесуваат на значењето на уметноста.

Самите дела не ја третираат исклучиво социо-политичката ситуација на берлинскиот културниот простор како централна тема. Изложбата *Ни на небо, ни на земја* на суптилен и не веднаш воочлив начин ги акцентира тензиите меѓу земја на потекло - земја на престој, традиција - модерно доба. Според нив, овие тензии ги поместуваат културните вредности наследени од земјата на потекло, истите се пренесуваат и адаптираат во земјата на престој, при што се губи националниот идентитет и се креира нов хибриден јазик кој не е применлив во ниту една од овие земји. Во тој комплексен однос прашањето за идентитетот реално вклучува мноштво други меѓусебно испреплетени прашања: различност, Другост, идеологија, миграција, маргинализација... Конечно, и самите организатори на изложбата, Јован Балов и Шарам Ентекаби, во воведниот текст за каталогот го дефинираат овој цивилизациски конфликт како „процес на одредување на минатото и иднината, на тука и сега, на дома и не-дома“, процес кој „создава отуѓени уметнички стратегии“ и е фокусиран на индивидуалната автентичност, а воедно може да се заклучи дека оваа изложба е на некој начин обид да се направи паралела и да се прикаже хетерогеноста која владее на берлинската уметничка сцена.

Иако донекаде интегрирани во космополитското општество, одлуката да се претстават со една вака тематски дефинирана изложба, зборува за нивниот индивидуален и општествен процес на транзиција во кој се уште се наоѓаат. Претставените дела, иницирани од комплексните прашања и односи карактеристични за иселеничкиот статус и лоцирани во контекст на нивното социјално опкружување со понекогаш фундаментално различни културни елементи, не случајно се индивидуални ликовни видувања на социјални, политички и етички категории. Самата изложба не е базирана врз конкретни кураторски принципи или сродност, туку врз принципот на помалку или повеќе индивидуалниот недефиниран општествен статус, ако за таков го земеме статусот на емигрантството, што конечно се одразува и врз уметничкото творештво на различни начини.

Томе Аџиевски и Станко Павлески, Кино Напредок 3 -Трилогија Провинција 2 Tome Adzievski and Stanko Pavleski, Trilogy Province 2,

Дом на културата, Дебар, декември 2004



Томе Аџиевски и Станко Павлески, од изложбата Трилогија Провинција 2, Дом на културата Дебар, 2004 / Tome Adzievski and Stanko Pavleski, Trilogy Province 2, Debar, 2004

ени со согласност и по избор на застапените автори, согласно методологијата на интересен код, во кој и покрај именувањето „АНТОЛОГИЈА“, методологијата на изработка го исклучува научниот пристап. Иако книгата е третирана и замислена како уметничко дело и како таква вреднувана во просторот, таа надвор од поставката во себе ја содржи информацијата како епистемолошка- реалистичка категорија. Информацијата сама по себе нема маса, ниту енергија, и просторна екстензија, не може да биде видена, допрена или помирисана. Но, и покрај сè, книгата како физикус, е издвоено објективно тело. Поставена на постамент во средина на просторијата, самата книга како збир од информации во контекст на просторот ја зазема категоријата на објектното, станувајќи скулптура издвоена на пиедестал.

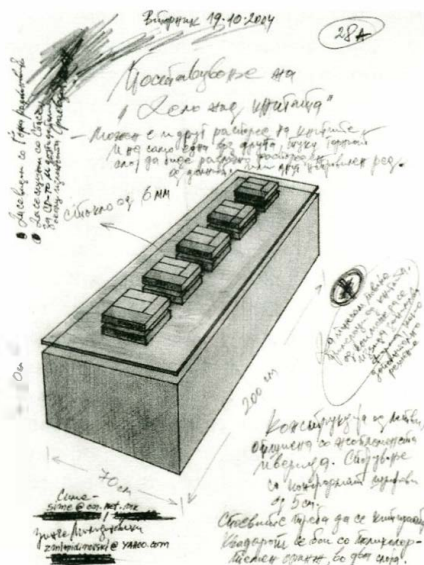
Томе Аџиевски во Flux Session во Дебар – Парадокс пред спомениците на мојот татко во Дебар + Велес -Дебар via Лос Анџелес, го барам ЦОН КЕЈЏ, го продолжува полемизирањето од проектот наречен Кино Напредок, за уметноста, теоријата, вреднувањето и опстојувањето. Проектот се состои од две серии на фотографии; во првата тој држејќи ја книгата за FLUXUS позира пред спомениците и бистите од неговиот татко - скулпторот Илија Аџиевски, посветени на НОВ, борците и револуцијата, додека втората настанува за време на неговиот престој во Лос Анџелес, САД, летото 2004. и претставува акција со леток, наменски приготвен, во која Аџиевски го бара Цон Кејџ по улиците и локалитите на градот.

Овојпат Аџиевски се фокусира на пункт од светската уметничка и интелектуална мисла (ДАДА) и личноста која е икона на пресвртот- Цон Кејџ, кој влијае на дел од тековите на уметноста до ден денес, но не како исклучувачки за останатите форми на уметноста кои потекнуваат од модернизмот и како задоцета форма се провлекуват и до ден денес. При тоа соочувајќи ги уметничките феномени на локалното наспроти глобалното, Аџиевски ги зема двата дискурса или идеологии кои паралелно опстојуваат во два различни политички системи, но и како два системи на вредности во ист општествен систем.

1. Дебар како референца за локализмите во кои глобалните текови на авангардата се толкуваат и прифаќаат поинаку (ако воопшто можат да бидат идентификувани), во кој сè уште живее соцреалистичкиот манир на изработка на споменици, кој индиректно авторот ги поврзува со модернизмот и соцреализмот настанат во Русија.
2. FLUX движењето, идеологијата и авангардата, чиј што зачетник е Цон Кејџ, ја повлекува својата нишка од Руската авангарда.

Како може Лос Анџелес да се поврзе во целата дилема околу односот локално-глобално, Цон Кејџ како Американец и Лос Анџелес како место далеку/блиску од центарот? Преку постоење на два паралални света на вреднувања повторно на оската локал-национално наспроти глобално и светско. Појавување на истиот систем на вредности на задоцнетиот модернизам и авангардните текови, во земја која што наизглед живее со различна идеологија, резултира во заклучокот, дека дваесетиот век има ист систем на вредности, именуван со различна термини.

Во рамките на проектот Кино Напредок 3-Трилогија Провинција 2 Станко Павлески го создаде проектот *Дело над книгата. Книга над корниците, Моја Антологија- македонска уметност и критика 1954-2004*, со обем од 1002 страни и наслов напишан на задната корица, издадена од Кино Напредок 3, Скопје 2004. Нејзиното настанување е континуитет на првата негова книга *Ненапишана книга до посредувачот* и продолжение на дилемите и ставовите на авторот по прашањата за причините и постоењето на уметничкото дело, односот критичар/уметник и замената на улогите (авторството на кураторот во уметничкото дело и авторството на уметникот во теориското дело, како што е *Моја Антологија*) теориската и философската страна на уметноста, наспроти нејзината појавност, прашањата на вреднување на уметноста, но и конфронтирањето со критичарите, токму преку чинот на создавање на една ваква книга, како обид да се пополни празнината од недостаток на домашна литература по прашањето на уметноста. Сепак во неа е покажан интерес само кон одредени појави во нашето општество, изразени преку полемички ставови или уметничка продукција. Книгата би ја опишала како алфабетски подреден систем на информации, добиени со согласност и по избор на застапените автори, согласно методологијата на интересен код, во кој и покрај именувањето „АНТОЛОГИЈА“, методологијата на изработка го исклучува научниот пристап. Иако книгата е третирана и замислена како уметничко дело и како таква вреднувана во просторот, таа надвор од поставката во себе ја содржи информацијата како епистемолошка- реалистичка категорија. Информацијата сама по себе нема маса, ниту енергија, и просторна екстензија, не може да биде видена, допрена или помирисана. Но, и покрај сè, книгата како физикус, е издвоено објективно тело. Поставена на постамент во средина на просторијата, самата книга како збир од информации во контекст на просторот ја зазема категоријата на објектното, станувајќи скулптура издвоена на пиедестал.



Јане Чаловски и Христина Иваноска

Запознавањето на природата и општеството - Спирално патување, 2000 - 2003

Центар за современи уметности и Македонски центар за фотографија, Скопје;

Спирална пливачка линија, Порторико и Музеј на Македонија - Куршумли-ан, Скопје, 2004

Yane Calovski and Hristina Ivanoska, Spiral trip, 2000-2003

Спиралната приказна на Христина Иваноска и Јане Чаловски е повеќеслоен концепт на заемно дејствување, изразен преку двата изведени и прикажани проекти, базиран на неколку референци од концептуалната уметничка практика во седумдесетите години (монументалноста на Роберт Смитсоновото *Спирално пристаниште*, 1970, *Солено Езеро*, Јута, САД, и на Волтер де Марија, *Њујоршка земјена соба*, 1977, Dia center for the arts, Њујорк, САД) и од заедничкиот проект *Покривка за двајца* (Скопје 2000-2001) во кој авторите го доживуваат јавното преку приватното. Нивоата на изведба ги оформуваат како комплексен проект и концептуален уметнички перформанс кој се одвива во интервалот 2000-2003, реализиран е со помош на повеќе медиуми (цртеж, објект, фотографија, перформанс и видео) во кој се инкорпорирани подпроекти, поврзани во процесот на доживување и соочување со општествената реалност и природата, преку кој авторите ги истражуваат и искажуваат непосредните состојби во општеството, но и уметничките искуства притоа произлезени.

Централен настан е перформансот изведен од 14 до 22 мај 2002 на територијата на Република Македонија, кој може да се дефинира како изодување на територијата, по спирална линија предходно промислена и одбележана на карта, со цел да се истражат социјалните и општествените прилики и состојби, без притоа да мора да го ретрасираат истиот пат двапати, користејќи ја геометријата карактеристика на спиралата. На патешествието му предходат серија од цртежи настанати 2001. во Саратога Спрингс, Њујорк, САД кои формираат еден вид на стори борд во кој главните актери поминуваат покрај конфликтни ситуации, станувајќи загрозуени од воените дејствија. Тие слично како во *Покривка за двајца*, конструираат засолништа кои се приспособливи на теренот, искажувајќи ги своите стравови од нарушената комфортност на живеење во „Оазата на мирот“.

Презентацијата се одвиваше на две места истовремено: во Центарот за современи уметности, беше поставена картонска платформа направена по модел на Њујоршката земјена соба, реконструирана во размер 1:100, која преставува „апстрахирана топографска престава“ на пејсажот, што авторите не го искусуваат како толку пријатен, како последица од насилните дејствија на сограѓаните врз природата (негрижа, отпад, остатоци од воени дејствија), спротивно од општествената престава за нашата земја по предметот *Запознавање на природата и општеството*, Фотографиите од патувањето и одредените пунктови од него беа изложени во Македонскиот центар за фотографија.

Спиралната пловечка линија, настанува како резултат на *Спиралното патување* и *Спиралното пристаниште*. Предизвикана од нивната монументалност, таа е оформена во вид на спирала од пловки во мирни крајбрежни води, со нагласена употребна функција. Убавината на создавањето на уметничкото дело не е само искусување на естетските квалитети на истото и изразување на филозофската идеологијата која го покрива, туку и дејствување во правец на употреба на уметноста за социјални цели. Создадена од 1450 метри пловечка линија, со ширина од 4.5 метри, авторите ја конфронтираат превземената форма, не со цел да ја потенцираат монументалноста на изведбата, туку човечкиот и социјалниот момент. Самото тоа да биде запаметено од корисниците на плажата

како пријатно искуство и доживување, користејќи ги убавините на спортувањето и природата, збогатено со искусувањето на уметничкото дело како дел од колективната историја и меморија на областа. Преставувањето на проектот се одвиваше во рамките на наградата *Денес 2004*.

Јане Чаловски и Христина Иваноска, Спирална пливачка линија, 2004 / Yane Calovski and Hristina Ivanoska, Spiral Swimming Line, 2004



Јане Чаловски и Христина Иваноска, Запознавањето на природата и општеството – Спирално патување, 2000-2003
Yane Calovski and Hristina Ivanoska, Spiral Trip, 2000-2003



Марин Димески: Покрај приказната / Marin Dimeski: Beside the Story

Музеј на град Скопје, 2004 / City Museum, Skopje

За последната обемна серија фотографии на Марин Димески разгледувани во контекстот на деведесеттите, кога и се настанати, со резервираност може да се каже дека ја поседуваат онаа двонасочност на постмодернистичката мисла, во која овој медиум најчесто е вклучен како елемент во концептот на создавањето на одредено дело, а помалку го има статусот на самостојно креативно размислување. Всушност, овие колор фотографии ги изработи за проектот *Планетариум* на сликарот Киро Урдин. Во најголем дел тие се публикувани во книгата издадена како конечен продукт на проектот, што значи дека тој квантум на фотографии ја имаа улогата на документирање, односно чин на еден репортер кој го прераскажува процесот на настанувањето, односно исликувањето на платното на Урдин (со несекојдневни големи димензии) во различни места на земјината топка. Па, сепак иако се ставени во контекстот на овој настан, не го доведуваме во прашање нивниот уметнички карактер.

Во сенка на секојдневните ангажмани врз проектот, Димески за сопствено задоволство снимил неколку илјади негативи, но од нив при конципирањето на изложбата со наслов *Покрај приказната* беа издвоени и копирани само деведесеттина фотографии (во формат 30x40 см.). Преку нив можеме да ги лоцираме местата низ кој тој поминал и ги регистрирал со неговиот фотографски апарат: започнувајќи од Македонија, потоа Германија, Белгија, Англија, Франција, Австрија, Италија,



Марин Димески, На улица во Помпеја – 84/16А, Италија, 1996, фотографија
Marin Dimeski, At a Street in Pompeii – 84/16A, Italy, 1996, photo

Грција, најмногу во Кенија, Египет, Израел, САД, Јапонија, Кина и Холандија. Неслучајно го споменувам итинерерот на неговите патувања - предизвикот му беа митските локалитети, митските пејзажи кои воглавно се знаци на конкретната земја, на конкретниот град. Сета оваа опсесија на забележување на глетки има своја предисторија. Уште на самиот почеток на неговата кариера улицата е централниот мотив на црно-белите фотографии. Тогаш урбаните ситуации ги доживува во манирот на далечните нео-реалистички тенденции, кои како урнек често се провлекуваат во жанровите што тој ги преферира. Во 1993. презентираше фотографии инспирирани од секојдневниот живот на градот Нирнберг.

Како своевиден континуитет ги третираме впечатливите фотографии од последнава изложба реализирани набргу, меѓу 1996. и 1997., чиј главните референци се зафатени

од страна на Лазо Плавеvски во предговорот на каталогот: „Во својата концепциска смиреност овие пејзажи, доживевани поединечно или како целина, се наоѓаат во сферата на проникнувањето во величественоста на природата, пробивите на сончевите зраци низ тмурните облаци, атмосферата на денот и најповеќе во единственоста на моментот на светлината – сите тие доживевани и презентирани како своевидна манифестација на потребата од епифанија“.

Во овие дела предизвикот на Димески не се потпира на случајноста. Тој го чека мигот кој треба да се наметне како клучен во наративноста на фотографскиот запис. Погледот на Кривата кула во Пиза, не би го достигнал саканиот ефект, ако калдрмата покрај сидините не е влажна; а кочијата пред Брандербуршката капија не би кореспондирала со скулптурите на коњите поставени на нејзино покрив; не би ја почувствувале „драмата“ на луѓето во метрото во Јапонија кои се враќаат од работа или од пазарење; особено не би можеле да навлеземе во магијата на „лајф“ темите извлечени од кенските рурални средини.

Познавањето на тајните на овој медиум го откриваме особено во слоевитоста на пејзажите каде е инкорпорирано рутинираното авторово манипулирање со објективот низ кој непосредно се апсорбирани убавините, впиени во неговиот исклучителен рафиниран стил. Всушност, метафизичкиот призвук на најстарите пејзажи (Скопскиот плоштад во магла и поставувањето на белите сообраќајни ленти во прв план на кадарот) се претвора во реален одраз на сликовити предели во различните делови на светот. На овие фотографии се забележува и уште еден елемент, а тоа е честото присуство на човечката фигура или силуета, присутна со намера да ја димензионира понудената глетка.

Пределите во делата на Димески не се фрагменти, тие не се исцрпуваат во факти, ниту во фиктивната документарност. Неговиот зголемен сензибилитет кон реалноста делумно го оддалечува од строгиот концепт, афинитетот на авторот повеќе е насочен кон доживување на пределите чија флуидност едноставно „опишува атмосфера“.

Петар Хаџи Бошков, Улица, инсталација / Petar Hadzi Boskov: Street, installation

Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 / Museum of Contemporary Art, Skopje

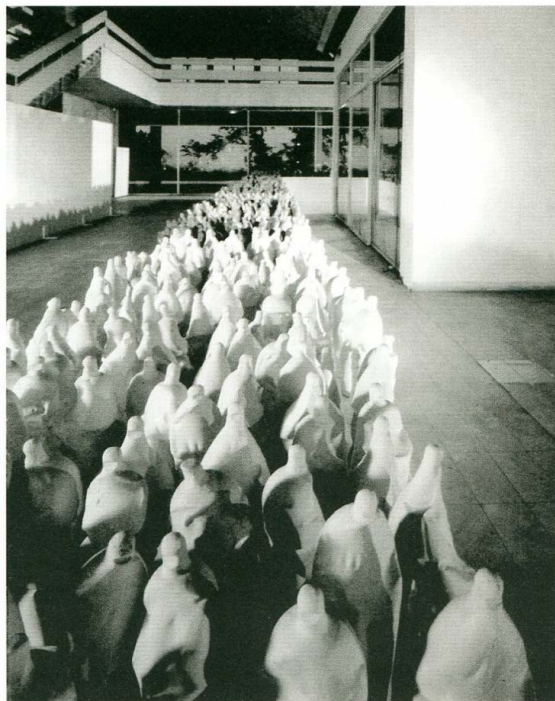
Најновиот проект на реномираниот македонски скулптор Петар Хаџи Бошков, насловен „Улица“, реализиран во Музејот на современата уметност во Скопје, претставува комплексен скулпторски, но и концептуално обмислен проект, чија „дореализација“ е процес кој продолжува и во иднина. Всушност станува збор за просторно-светлосна-аудио инсталација која се состои од 2500 фигурини со хуманоидни белези кои се густо распоредени и групирани по една одбележана траса. Парцијалното и усмерено осветлување има голема улога во визуелното восприемање и доживување, а снимениот аудио материјал-хагор дава една пожива димензија во „исчитувањето“ на пораката.

Фигурините се одливки од внатрешноста на изгужвани и од авторовата рака „обликувани“ пластични шишиња и едноставно претставуваат симплифицирани човечки „силуети“, секоја од нив посебна и различна (иако навидум мошне сродни). Оваа преокупација на Хаџи Бошков со антропоморфна фигура, има своја аналогија во неговата поранешна фаза на *Вертикали* (бронзени одливки) кои исто така имаат асоцијација на човечка фигура која некогаш е поставена сама, издвоена, а понекогаш и во група („Фамилија“). После повеќегодишно, дведецениско апстинирање од антропоморфноста авторот повторно се навраќа на фигуралката, но со поинаков пристап и концепциски и визуелен. Од ликовен аспект треба да се издвои, пред сè, моментот на умножување, мултиплицирање, серијалност кој е присутен тука и кој лежи во самата идејна осмисленост, што би значело: проект кој нема интенција да биде завршен туку отворен и кој продолжува или со други зборови, процес кој трае. Од формален аспект станува збор за органски елементи во кои преку „мекоста“, извиеноста на обликот и текстурата на површината (мазна, рапава, „перфорирана“) се трансрибира вивидност. Внесувањето на бојата во повеќето скулптури, како нијанса во одливната смеса (зеленкасто-плави и земјени тонови) игра голема улога во издвојувањето на одредена група од друга, на „првата“ целина од наредната. Овие промени се рапидни и придонесуваат кон ритмичност и сугерирање на некакво придвижување. Градациските и нагли промени на светлосенка се уште повеќе нагласени со аплицирањето (внесувањето) на светлосни осцилации.

Но, една од главните проблематики кои авторот ги истражува во неговиот последен проект е всушност односот/меѓуодносот, просторен (како скулпторски проблем) и комуникациски (како социјален проблем). Скулпторската доминантност на просторот и просторните релации се разработени на повеќе рамништа и во себе ја инкорпорираат релацијата композиција – единечни елементи, единечен елемент со друг, просторни односи на елементот кон самата група, меѓуоднос на една група кон друга, инкорпорирање во и анимација на самиот простор итн. Од друга страна не фиксираноста на самите фигурини, непостојаноста на ваквата конкретна композициска поставеност во себе ја носи идејата за варијација просторна и временска, и во таков случај, секоја од нив со поинаква „содржајност“.

Од аспект на тематската преокупација со односот/меѓуодносот како дискурс за интеракција и дијалог, Хаџи Бошков има за цел да пробие во сржта, во најгорливата тема на нашето секојдневие- човечката отуѓеност. Загрижен од сè помалата стапка на лична, *tete-a-tete*, комуникација, заменета со онаа која „природно“ со новиот технолошки развикот се сведува главно на врска преку жица, побуден од неговото романтично, па може и скулпторско чувство за допир, а не виртуелна илузија за претставата или другиот (индивидуата), зелен човекот да се врати на неговиот најархаичен и хуман облик на дијалогизирање во кој, пред сè, има топлина и емоции, го создава овој комплексен проект како еден вид апел, порака. Масовната сцена од човечки фигури има за цел да биде носител на посредна или непосредна комуникација која ќе се одвива на ваков или онаков начин, во групата, со единката, со самиот себе. Не може да се пренебрегне фактот, дека при изведбата на оваа идеја, авторот бил инспириран и од пронаоѓањето на огромната предисториска гробница во Кина со 7000 војници изработени во теракота. Аналогно на македонката историја и на кажувањата на самиот автор дека со овој проект една од интенциите му била да создаде сопствена војска која ќе ја постави во современ контекст, веројатно и со доза на авторска иронија, донекаде овие деперсонализирани фигурини имаат белези на ослепените самоилови војници кои се движат без цел и насока. Концепциската подлога на овој проект е веројатно уште подлабока и подзаскриена и како што веќе напати напоменав во ова дело може да се почувствува и афирмација и иронија.

Едноставно дочитувањето на основната смерница - комуникацијата е оставена на самиот набљудувач.



Петар Хаџи Бошков, Улица, инсталација (детал), 2004
Petar Hadzi Boskov, Street, installation (detail), 2004

Игор Тошевски: Процес, инсталација / Igor Tosevski: Process, installation

Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 / Museum of Contemporary Art, Skopje



Игор Тошевски, Процес, 2004, детаљ од инсталација
Igor Tosevski, Process, 2004, installation (detail)

пред себе има констатирана ситуација. Станува збор за негов инициран коментар за статусот на уметникот кај нас, којшто званично е определен во Службениот весник на Република Македонија на 30 април, 2004. На овој начин заклучуваме дека намерата на Тошевски беше експресно да реагира на оние точки кои го иритираат и засегаат уметникот. Тој директно на изложбениот ѕид цитираше 12 точки од Законот за трговски друштва - трговец според дејноста (член 4). Овој закон се однесува подеднакво и на дејствувањето на уметникот, којшто во него е третиран како трговец, поточно трговец-поединец. Изворно превземените точки, со мали отстапки, „зборуваат“ за: 1) купување и продажба на подвижни ствари без оглед дали се продаваат непроменети, обработени и преработени; 6) превоз на лица и стока; или 12) купување, изградба или уредување на недвижни имоти со цел за продажба. Чинот на испишувањето на буквите (зголемени до апсурд), укажува на апсурдноста на законот. Со префарбувањето на ѕидовите исчезнува финалниот продукт „наменет за продавање“. Очигледно авторите на Законот за трговски друштва-трговец според дејноста, уметноста ја „гледаат“ преку пазарната дејност, преку процесот на размена. Концептуалниот уметник не е заинтересиран за физичките својства на уметничкото дело, бидејќи него го интересираат постапките во кои уметноста би можела појмовно да се развива. Останува да се запрашаме дали некој „таму“ има некаква претстава што навистина прави еден уметник, еден концептуалист? Кои се придобивките од овој закон? Кој добива и кој губи? Што претставува овој закон во сферата на уметничкото? Вториот сегмент е изработка на неговиот портрет директно на челниот ѕид (преку зголемена проектирана фотографска предлошка) со употреба на печат во мали димензии (4,5x70cm). „Соржината“ на печатот е произлезена од нужноста да се оствари легитимноста при бирократските активности: Самостоен уметник сликар, ТП САНДИНИСТА, Игор Иван Тошевски, СКОПЈЕ. Во вака срочена „реченица“ иронијата е присутна во скоро секој збор, но потенцирана е во именувањето на неговата „прецизна професија“ - (сандинист) воспоставувач на демократски права, по примерот на Никарагва. Тошевски инсистира и на тонски градации, употребувајќи различен интензитет на идентичната „боја“. Аналогијата е употребата на точките на Жорж Сера и Камиј Писаро, кои му биле неизбежни асоцијации на авторот додека го градел својот портрет, поради што и самиот тој смета дека не е премногу оддалечен од класичниот сликарски пристап. Можеби ова е само едно гледање на делото на овој автор, кое истовремено се рефлектира како концептуално текстуален амбиент со постпоартистички моменти во обликувањето на ликот, кога го користи принципот на Лихтенштајновиот третман на сликата: овој пат наместо точки е искористен текстот од печатот, со што се постигнува мошне сличен ефект. Поради овој момент тој не е оддалечен и од графичкиот медиум.

На 16 септември, 2004. Игор Тошевски самостојно се претстави во Музејот на современата уметност, со инсталацијата наречена „Процес“. Тој на ова дело континуирано работеше петнаесет дена, *in situ*, освојувајќи ги ѕидовите во големата сала на Музејот. Скоро сите свои проекти тој ги концептира и изведува потпирајќи се на практиката преферирана во концептуалната уметност, особено онаа на Јозеф Кошут, навраќајќи се и на Дишановиот *ready made*, но и на поп артот, а ги финализира најчесто во логиката на амбиенталната уметност. Инсталацијата беше концентрирана врз изработка на две целини: првата е актуелната содржина на испишаните текстови по ѕидовите и втората „исликувањето“ на автопортрет со пристап на сугестивно обраќање кон гледачот.

Превземањето на веќе публикувани текстови, беше во функција да се отвори или наметне расправа, иако

Повеќеслојноста на инсталацијата се надополнува и со видео записот на настанувањето на делото, но не само како документирање на чинот на неговото настанување, туку, пред сè како пренесувач на монотониот, иритирачки звук произведен од удирањето на печатите. Тошевски, иако веќе ги има акумулирано овие искуства, можеби несвесно навлезе во една впечатлива естетска димензија, преку пристапот што го примени во реализацијата на оваа инсталација наречена "Процес". Самиот наслов веднаш создава алузии на повеќекратни значења на конкретното дело, алузии на романот „Процес“ на Франц Кафка: „И кај Кафка и кај Тошевски, независно, се посочува на стравотната раширеност на администрацијата и на нејзината аподиктична наметнатост над општеството, во случајов и над творците. Авторот си зема слобода да посочи на тоа постојано распаѓање, и на системот и на уметникот од страна на бирократскиот апарат, да укаже и да ги негира бесмислените и парадоксални кодирања на легислативата“ (пишува Соња Абаџиева во предговорот за каталогот на изложбата).



Игор Тошевски, Процес, 2004, детаљ од инсталација
Igor Tosevski, Process, 2004, installation (detail)

Според досега изнесеното може да се забележи дека и во овој случај не е нарушен континуитетот на неговиот ангажиран однос кон општествената стварност, кон случувањата во нашата држава, преку за него својственото софистицирано констатирање на "болните"

состојби на кои секојдневно наидува не само уметникот, туку и секој граѓанин-поединец.

Инсталацијата "Процес" во текот на оваа година е изведена и во Музејот на современата уметност во Ријека на 16-то Триенале на цртеж, каде што наместо автопортретот е насликан ликот на неговиот колега Александар Станковски, а потоа во Љубљана во Галеријата П74, со ликот на уметничката Жанета Вангели.

Ана Франговска / Ana Frangovska

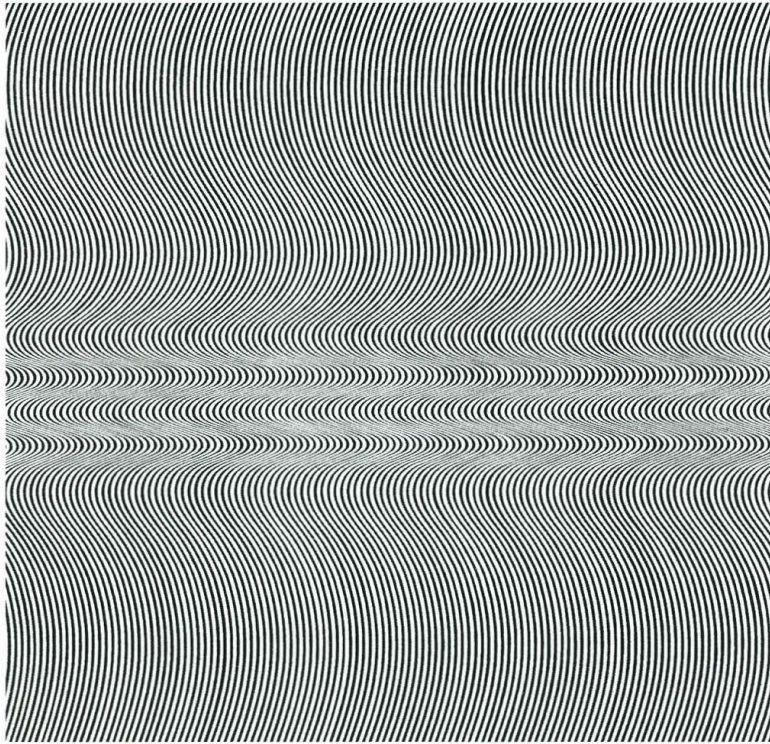
Геометриска апстракција и оп-арт, МСУ, 2004 / Geometrical abstraction and op-art, 2004

Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 / Museum of Contemporary Art, Skopje

Во рамките на својата музеолошка дејност, Музејот на современата уметност-Скопје, прво поради неможноста за имање на постојана поставка на делата од колекцијата, а второ поради дидактичката функција на оваа институција, организира тематски изложби кои се однесуваат на одделни светски правци и уметнички движења од 20. век, поткрепени со дела од нивната богата колекција. Последната од овој вид беше посветена на *Геометриската апстракција и оп-артот*, преку која беше проследен развојот на во основа геометриски осмисленото уметничко дело (слика, скулптура, графика, објект) во делата на западно-европски, американски (и јужно-американски), азиски (Јапонија), бившо-југословенски и македонски уметници. Рамките на разработката на конкретната тема беа поставени многу отворено и широко и веројатно најсоодветен наслов за вака конципираната изложба ќе беше геометризмот (геометриска апстракција) во современата ликовна уметност од втората половина на 20. век, бидејќи под овој термин ќе се обединеше сè.

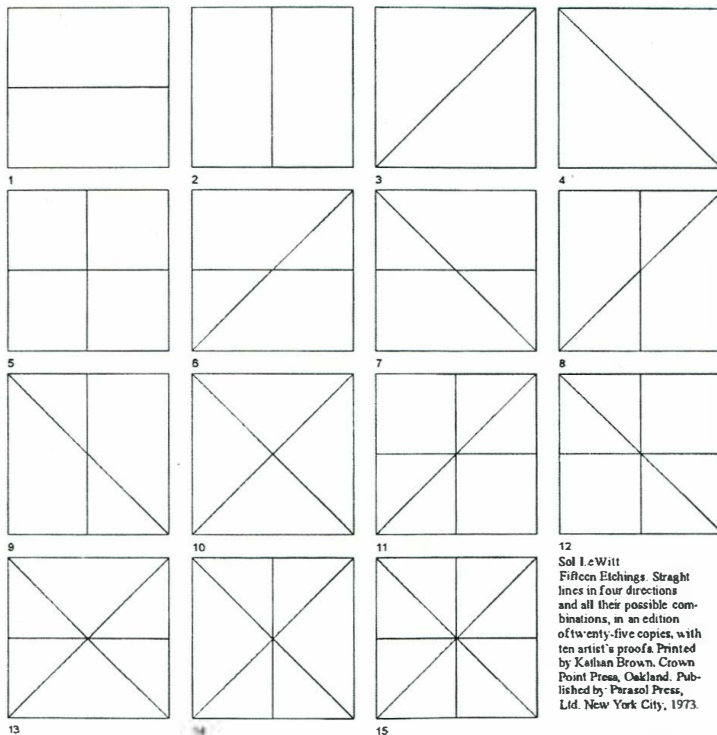
Терминот геометриска апстракција во својата „многузначност“ опфаќа „употреба на геометриски облик, развивање на геометриско начело во композирањето на слика или скулптура, негување на техничка и индустриска екзактност во реализацијата на проектот и уметничкото дело, естетска примарност, „чистота“ и еднозначност и негување на чист поглед и јасно мислење.“¹¹ Оттука преку оваа флоскула можат да се проследат различните видови на геометрискиот ликовен идиом или геометриски правци кои биле концептуализирани теоретски и реализирани практично во втората половина на 20-от век. Преку делата поставени на оваа изложба можат да се антиципираат најголем број од овие смерници, а таков обид прави и кустосот Захаринка Алексовска Бачева во предговорот на каталогот.

Како природен историски след на геометриската традиција од првата половина на 20. век и почетоците на геометрискиот пристап кон делото, по педесеттите година на минатиот век одредени уметници се навраќаат на некои од овие искуства (пред сè на



Бриџит Рајли, Тек, 1964, графика / Bridget Riley, Course, 1964, print

поставката се среќаваат и дела кои имаат белези на некои од неогеоетриските артот или уметноста на примарни структури (скулптурите на Јордан Грабулоски, Станко Павлески, Никола Карино); сликарство на обоено поле, остар раб и обликувано платно (Куми Сугаи, Жан Деван, Благоја Маневски, Ана Константиноу) и патерн сликарство



Сол ЛеВит, Модни комбинации со прави линии и во четири насоки, 1973, бакропис
Sol LeWitt, Straight Lines in four directions and all their possible combinations, 1973, etching

кубистичките, конструктивистичките, неопластичистички, супрематистички, геометризмот на ДеСтијл и др.), но сега разгледувани од еден поинаков аспект. Оттука, овие дела можат да се класифицираат во одредени тенденции кои го носат префиксот нео-изми. Следот би го започнале од неокубистичките премиси, дела во кои, сè уште, се чувствуваат реминисценции на одредена асоцијативност и ваквите карактеристики можат да се видат во делата на Анри Морис, Гастон Бертран, Жан Жак Дејрол, Оскар Делвит и др. Потоа би можела да се одвои група автори кои во своите дела го користат геометрискиот облик како еден вид знак или амблем: Душан Перчинков, Мерет Опенхајм, Радомир Дамњановиќ, Станислав Фијалковски итн. И поуките од руската авангарда ја доживуваат својата „ренесанса“ во неоконструктивистичките барелјефи – објекти на Јанис Михас, Едисон Пара, Хенрик Стажевски, Херберт Ферлихт, во скулптурите во простор на авторите Александар Трижуљак и Александар Ивановски-Карадаре и во графиката со одлики на „математичко пуристички конструктивизам“ на Жана Спитерис Веропулу. Геоетризмот е користен и за чисто концептуалистички решенија како што е примерот со концептуалниот геометриски графизам во бакрописот на Сол ЛеВит. На

стилови од 60-те години па навака како минимал артот или уметноста на примарни структури (скулптурите на Јордан Грабулоски, Станко Павлески, Никола Карино); сликарство на обоено поле, остар раб и обликувано платно (Куми Сугаи, Жан Деван, Благоја Маневски, Ана Константиноу) и патерн сликарство (Алфредо Волпи, Александар Срнец). Како одделна целина во самиот концепт на изложбата стои „...и Оп-Арт“ или уметност на оптичката илузија. Некои од делата (како оние на Мирослав Шутеј, Јурај Добровиќ, Вјенцеслав Рихтер, Џентулио Алвиани, Ангел Дуарт, Алан Ричард, Диес Круз) имаат одредени карактеристики кои можат да ги поврзат со основната идеја на оптичката (киневизуелна) уметност, но овие примери се само „бледа“ проекција на моќта која оваа уметност во суштина ја има врз очниот нерв и врз менталната и психичка состојба на реципиентот (констатација базирана врз лично искуство). Токму затоа го апострофирив геометризмот како унифицирачки поим на целата поставка. На ваквиот тип на тематски изложби треба да им се посветува уште поголемо внимание, бидејќи секогаш го иницираат и едуцираат обичниот набљудувач, а од друга страна го „принудуваат“ (колку и тоа грубо да звучи) професионалецот на нови размисли и согледувања, ревалоризации и преиспитувања, па дури и менувања на одредени дотогаш „потврдени“ теории и ставови.

1. M. Šuvaković, Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950, SANU, Beograd-Novi Sad, 1999.

7. Биенале на млади / 7th Biennial of Young Artists, Skopje

Музеј на современата уметност, Скопје, 2005 / Museum of Contemporary Art, Skopje

Кога се зборува за уметноста на младите секогаш се очекува некоја свежина, ентузијазам, новина, а уште повеќе кога станува збор за една манифестација како што е веќе традиционалното Биенале на млади кое се одвива во Музејот на современата уметност и кое е започнато во веќе далечната 1985 година (со пауза од 1993 до 2001) и кое особено во своите рани презентации покажало извесен квалитет, било полно со „свежа крв“ и нови тенденции и издвоило имиња кои денес се главни двигатели на македонската ликовна сцена. Дали и за ова Биенале можеме да зборуваме со истите квалитетивни? По обновувањето на биеналето во 2001., „со првото кучило кое се фрла во вода“, требаше да се согледаат сите недостатоци, да се направи стратегија за тоа како ќе се пристапува организациски или приредувачки кон овој настан, кој без сомнение им значи многу на младите автори. Но, за жал тоа не се случи и наместо наредните презентации да одат по нагорна линија, резултатот е обратно пропорционален. На прво место би го поставила прашањето за одредување (наметнување) на концепт на биеналето, прашање кое иако оди во редот со современите дискурси, според мене е многу дискутабилно. Но, дури и биеналето да воспостави таква структурална политика, може ли изборот на автори или селекцијата да се одвива само врз база на „лични“ пријателства и познанства на кураторите, заобиколувајќи ја институцијата конкурс? Кога веќе биеналето има за цел да даде една „јасна“ слика за рецентните интереси, концепти, медиуми кај најмладата генерација визуелни уметници во Македонија, тогаш горенаведените дилеми треба сериозно да се разгледаат, секако доколку се имаат искрени намери.

А сега за самата изложба. Концепциската одредница на биеналето, според која се вршеше „селекцијата“ на авторите беше *Зад границите*, која како таква, сфатена во буквална смисла, најнапред го наметнува ангажираниот однос на гледачот кон актуелните состојби во нашево транзициско општество, идиосинкразија која, морам да признаам, веќе делува „излитоно“. И секако дека овој аспект бил и примарниот, сè додека не се дошло до проширување на неговото значење на разни констатации и сфаќања на *Зад границите*, израз во кој може да влезе сè (постмодернистичкото anything goes). Во таа смисла на биеналето можеа да се видат дела со следнава преокупација (во поглед на концептот): чисто формални (буквални) граници, политички граници, граници на сексуалноста (полот), граници на комуникација, емоционални граници, историски граници, граници на визура/ перцепција/ цензура, граница живот-смрт, граници на медиумот/технолозијата, граници на реалното-фантазијата, морално-естетски граници, граници на сетилноста, граници на знаењето, физички/ментални граници, граници на духот, одредници кои честопати меѓусебе се допираат и преплетуваат. Во поглед на медиумот покрај класичните слика, графика, скулптура, цртеж се среќаваат и фотографии, дигитални отпечатоци, објекти, инсталации, видео арт, краток филм. Стилски, изложените дела можат да се „сортираат“ како дела со попартистички белези, гротескно неоекспресионистички, хиперреалистични (фотореалистични), надреалистички (фантастични), новореалистички (компреси), дела со минималистички белези, и во најголем број концептуалистички. За да не изгледа сè така „апстрактно“, горенаведените констатации ќе ги поддржам со неколку примери. Радмила Ончевска во својата амбиентална инсталација „Огради“ ја допира буквалната смисла на самата концепција „Зад границите“, но нејзиното значење е далеку пошироко и може подеднакво да се стави под било која определба. Ангажираноста на ова дело и неговата концептуалистичка заднина директно одговара на потребите на оваа изложба. Во „фотореалистичките“ слики на Александра Петрушевска и Гордана Апостоловска видлива е политичката конотација, како и проблемите за цензура и автоцензура, како актуелни прашања кои го загрижуваат младиот човек. Истите констелации (смерници), но со поинаква изразна нота, се видливи и во сликите на Јасминка Новковска и Гордана Вренцоска. И за двете може да се каже дека негуваат еден вид на попартистички ликовен идиом, користејќи комбинирана техника, со таа разлика што првата има многу понападен и директен пристап, со мошне колоритна палета, а втората преку користење на „едноставна“ симболија, со една префинета сетилност ја реализира концептуалната порака. Медиумот како „загатка“ и во литературна и во преносна смисла е обработуван во делата на Борис Шемов, Никола Узуновски, Борјан Зафировски. Секој од нив на свој начин пристапува кон афирмација или негација на истиот, користејќи се со различни изразни средства. Шемов го применува дигиталниот отпечаток преку кој со технолошките достигнувања на компјутерскиот систем постигнува претстави кои ја трансформираат и компресираат одбраната единица (слика, визура) видена од повеќе агли. Минималистичкиот пристап на Никола Узуновски резултира со крајно поедноставени имици на екран и на фотографии (алузија на снег) кои и покрај тоа што значат тоа што претставуваат имаат и лингвистичко концептуалистичка основа. Краткиот филм на Борјан Зафировски го обработува проблемот на негативните последици и задоеноста на македонскиот човек од масовните медиуми, обработувајќи егзистенцијални прашања и прашања за состојбата на духот. „Границите“ на сетилноста/сетилноста се преокупација во дигиталните отпечатоци на Игор Сековски и интерактивните графики на Атанас Ботев. Првиот се занимава со петте сетила (вид, мирис, вкус, слух и допир) нудејќи фризови од разновидни варијанти на нивниот надворешен изглед и карактеристики, при што реципиентот може да „си избере“, но не е свесен за функционалноста (здравствената состојба) на истиот. Ботев пак, се служи со добро познатото помошно медицинско средство при контрола на



Игор Сековски, Порти, 2005, 5 дигитални отпечатоци / Igor Sekovski, Gates, 2005, 5 digital prints

видот, очен тест (мед. тест на рефракција-прекршување), како предлошка и со нејзино видеоизменување, пред се менување на лингвистичките знаци од кои се содржи, го поставува прашањето за видот или видовите, т.е. другиот. И Тихомир Топузовски се занимава со знакот, со буквата и со значењето/знаењето во својата интерактивна инсталација (фотографии, отпечатоци и CD ROM), но неговата преокупација лежи во создавање на визуелни транскрипции на различните видови „икони“ од една во друга. Преку минимални средства до уметничко дело, е идејата на Верица Ковачевска која го користи своето тело како изразно средство, а ги регистрира состојбите со видео камера. Во овој перформанс/видео Ковачевска се обидува да ги надмине границите на менталното, доаѓајќи до фаза на грч на фацијалната мускулатура при постојано повторување на неколку чекори за оформување на насмевка. Како куриозитет, на оваа изложба беа поставени и дела на студенти на четврта година од Факултетот за ликовни уметности (од класите на професорите Благоја Маневски и Јован Шумковски) и меѓу нив особено се издвои инсталацијата „Материјал и продукт“ на Далибор Тренчевски. Во него авторот се занимава со проблемот на создавањето на карактер (битие, кибернетски човек) кој е зависен од сопствените технолошки достигнувања.

Секако дека и на ова биенале се сретнуваат мошне интересни млади автори, кои покажуваат доследност кон концепциската сеопфатност, кон медиумот со кој се занимаваат и кон самата реализацијата на делото. Треба да се истакне дека тројца автори учесници на биеналето (Далибор Тренчевски, Тихомир Топузовски и Ведран Бојановски) беа избрани да учествуваат со свои проекти на изложбата и конкурсот за наградата *Денес*, за најдобар млад уметник за 2005 година. Значи, не е се така црно, како што можеби се добива впечаток од почетокот на текстов. Но, критичкиот тон има само една намера, а тоа е: со поголемо внимание, и сериозност да се пристапи кон оваа манифестација, со цел да се даде еден реален приказ на младата ликовна сцена, а пред сè, бидејќи младите тоа го заслужуваат.

Никола Узуновски: Капки, инсталација / Nikola Uzunovski: Drops, installation, 2005

Центар за современи уметности, Галеријата Куршумли-ан, Скопје, мај 2005.

Никола Узуновски е млад уметник кој своето ликовно образование го оформи на Академијата за ликовни уметности во Неапол, Италија. Во 2003. тој дипломира на истата академија претставувајќи се со инсталацијата *Капки*. Подната инсталација *Капки* која тој ја изложи во Центарот за современи уметности, во Галеријата Куршумли-ан во Скопје, 2005., всушност беше варијанта на неговата дипломска изложба. Поставката беше составена од 30 елементи со различни големини, 10 темни (црвени), изработени во полиестер со употреба на црвен пигмент и 20 транспарентни, изработени во плексиглас.

Појдовната точка за инсталацијата е светот на појавното, *капки*, кои низ процесот на концептуализација се редуцирани на знак. Капката како природен феномен, но и како поетски знак во кој се материјализира несвесното чувствување: како знак на преминот од една состојба во друга, на промените и непостојаноста на појавите во природата, а соодветно на тоа, и во нас самите. Инсталацијата е одредена со концептуалното издвојување на два вида на капки, капки вода и капки крв. Символиката на ова двојство е редуцирана на софистицираниот однос на материјалот и светлосните ефекти (рефлексија на светлината на закривените, сферични површини на белите капки, како огледална површина и мат површината на црвените капки како место на згуснување и непрозирност). Оваа символика реферира на различните чувства што ги предизвикуваат капките од различен состав. Или, како што нагласува Никола Писарев во предговорот на каталогот за изложбата: „Кога гледаме капки вода тоа во нас буди чувство на разиграност, свежина и радост, но доколку гледаме капки крв ни поминуваат морници, ни се будат непријатни чувства и го гледаме крајот на светот во секоја единечна капка крв. Делото, играјќи со материјалите, ги доловува својствата на капките притоа вешто потенцирајќи дека капките вода и капките крв се речиси идентични (капките крв се составени од преку 90% вода), а сепак едните асоцираат на живот, а другите на смрт.“

И покрај тоа што секој елемент на инсталацијата е изведен од концептот на иконичкиот знак (слика на капка) кој се трансформира во одреден волумен и форма во согласност со дејствувањето на природните сили и на својствата, односно составот на капките, сепак инсталацијата овозможува секоја поединечна структура да дејствува и како аиконички знак, како чисто визуелно доживување на делото во просторот. Ова е постигнато преку способноста на уметникот да ги координира и постави во состојба на рамнотежа концептуалните и медиските аспекти на делото, како и неговите визуелни и симболички потенцијали. Создавајќи една деликатна конфигурација на поставката Узуновски успеа, без непотребно реторичко оптоварување, да го постави гледачот во еден амбиент што ја овозможи акумулацијата на чувството на тишина и „мирување во премини“. Сето ова зборува за култивираниот пристап на овој млад уметник и за неговата умешност да ја пронајде, односно да му ја даде „вистинската“ мерка на јазикот.



Никола Узуновски, Капки, 2005, подна инсталација
Nikola Uzunovski, Drops, 2005, installation

Годишната награда Денес 3 / Annual Award Denes 3

Центар за современи уметности, Музеј на Македонија, Куршумли-ан, јули, 2005

Денес 2005 по трет пат се случува во организација на Центарот за современи уметности, Скопје, додека партнери во проектот се Фондацијата за цивилно општество, Њујорк, САД, Фондацијата Институт за отворено општество Македонија и Музејот на Македонија. Добитникот на наградата за 2005 е Далибор Тренчевски, апсолвент на ФЛУ, а наградата се состои од престој во Њујорк. Пропозициите за избор останаа исти како и предходните два избори: по циркуларното писмо упатено до сите историчари на уметност и критичари, се предлагаат најмногу четири ликовни уметници до 35 години според сопствени критериуми, и селекција. Селекцијата ја извршува петчлено жири со задача од предложените имиња да се изгласаат четворица кои имале изложба во годината што изминала, и кои ќе создадат ново дело со кое ќе конкурираат за наградата.

Постоењето на изложби на кои се наградуваат и стимулираат младите автори, е позитивна и повеќе од добродојдена практика на македонската ликовна сцена. Во услови кога ликовната уметност се чини маргинализирана, постоењето на *Денес*, им овозможува на младите ликовни уметници и на критиката да се обидат и да ги променат состојбите на инертност во ликовната пракса. Пропозициите на избор се базираат на независност од политиките на етаблираните институции кои ја третираат ликовната проблематика во Македонија,

Ако на претходните два избори се потврдија веќе успешните имиња на уметници, активни и со постигнати резултати надвор од Македонија, *Денес 2005* успеа да издвои нови имиња, од кои повеќето на сцената се присутни само година или две: Ведран Бојановки, Далибор Тренчевски, Тихомир Топузовски и Гордана Даутовска Поповска беа финалистите кои успеаја да ги искористат можностите на просторот во Куршумли ан и да создадат поставка во која четворицата автори функционираа без да се конфротираат еден со друг.

Дишење на Гордана Даутовска Поповска, урбана инсталација, во која директно авторката ја преиспитува практиката и етиката на новите медиуми, интимноста и приватноста на телото да го искористат како мотив за манипулирање со свеста на јавноста и потрошувачите, притоа користејќи ги можностите на билбордите во функција на пласирање на уметничкото дело.

Материјал и продукт 2 (гробница), на Далибот Тренчевски е продолжение на првата инсталација во која се преиспитува човечката опсесија и зависност од новите технологии, до степен сè да се претвора во код од бројки, што доведува до изумирање на човечката душа. Како материјал за инсталацијата се искористени сликарски материјали и техники.

Инсталацијата *Транскрибирање на светото писмо* на Тихомир Топузовски, ги користи можностите на компјутерскиот софтвер за транскрипција и декодирање на текстот од Светото писмо. Тој се интересира за знаковноста и пренесувањето и интерпретацијата на неговото значење. Тихомир го смета за предизвик она кое за Далибор претставува опасност. Ведран Бојановски преку полиптихот *Погледни низ мене и ќе видиш*, составен од четири плочи со транспарентно женско тело, го испитува постоењето на сегашноста и минатото кое некогаш било сегашност, со техника на комбинирање на сликовното со објектното.



Далибор Тренчевски, Материјал и продукт, 2004, инсталација / Dalibor Trencovski, Material and product, 2004, installation

Едвард Луси-Смит: Дигитални фотографии / Edward Lucie-Smith: Digital prints

Музеј на современата уметност, Скопје, 2005 / Museum of Contemporary Art, Skopje

Во текот на септември оваа година Музејот на современата уметност го посети еден од позначајните теоретичари и ликовни критичари на уметноста, Едвард Луси-Смит од Англија, на нашата јавност помалку познат како писател, поет и фотограф. Повод за гостувањето беше отворањето на неговата самостојна изложба на фотографии. Неговото присуство беше искористено и за одржување на предавање, во кое тој изнесе неколку моменти од сопствените актуелни толкувања поврзани со “уметноста утре”. Релацијата на претставената серија фотографии може да ја пронајдеме со еден настан, поточно со изложбата, која самиот ја организираше во Атина во 2004 година, под наслов *Олимписки градови – Боговите стануваат мажи*. Насловот како да алудира на еднострана, единствена намера да се издвои убавината на човечкото тело (пред сè, машкото).

Инаку, на овој медиум започна интензивно да му се посветува во текот на деведесеттите. Во изборот на мотивите тој се приклучи на онаа група автори кои на почетокот на осумдесеттите ги демистифицираа темите врзани за хомосексуалноста. Интензитетот на еротското во овие дела е остварен со посебно чувство за естетизирање на глетката. Поточно, преку потенцирањето на одредени кадри инсистира на „обработката“ на конкретен фрагмент, (детал од човечкото тело), а инсистира и на прикажување на привлечното мускулесто машкото тело, неизбежно и на половиот орган, но главно е опседнат со „обезглавеното“ торзо. Тој посветува внимание на работата со живи модели, но паралелно фотографира и скулпторски дела чие потекло се врзува за барокните, односно за неокласицистичките искуства. На овој начин Луси-Смит како да сака да ги компарира овие впечатоци, да ги изедначи и да нè наведе дека и скулптурите се живи модели, истовремено сака да го допре и совршенството. Фактички во нив го насетуваме степенот на идеализација којшто му е неопходен во остварувањето на хармонијата, одразено во одбирањето на положбите на актот во кои тенденциозно се оди кон одредени позиции, кои се оформени како геометриски „слики“. Оттаму тој самиот себе се негира, бидејќи тврди дека при снимањето спонтано реагира и дека сè е оставено на дејствието во ентериерот.

За да ги достигне посакуваните ефекти, во зависност од ситуацијата ја користи црно-белата техника на обработка, но онаму каде што му е потребно да се доживее тактилноста на кожата и нејзината боја се решава за колор отисоци. При комбинирањето и конструирањето на глетките, понекогаш Луси-Смит потполно ја ослободува својата фантазија што му е олеснето и овозможено поради употребата на дигиталниот апарат. За него митот на лабораторијата е урнат, но и никогаш не се обидел да влезе во неа, бидејќи смета дека компјутерската обработка му олеснува да ги прикаже, дури и најмалите детали, како и веднаш да ги отпечати и види примероците.

На маргините на изложбата, поради доминацијата во секоја смисла на споменатите теми, можеа да се видат уште десетина фотографии во кои главно се присутни урбани пејзажи, забележани во различни краеве на светот.

На крајот би го споменала и неговиот гест на отстапување на комплетно изложените копии во трајна сопственост на Музејот на современата уметност, Скопје.

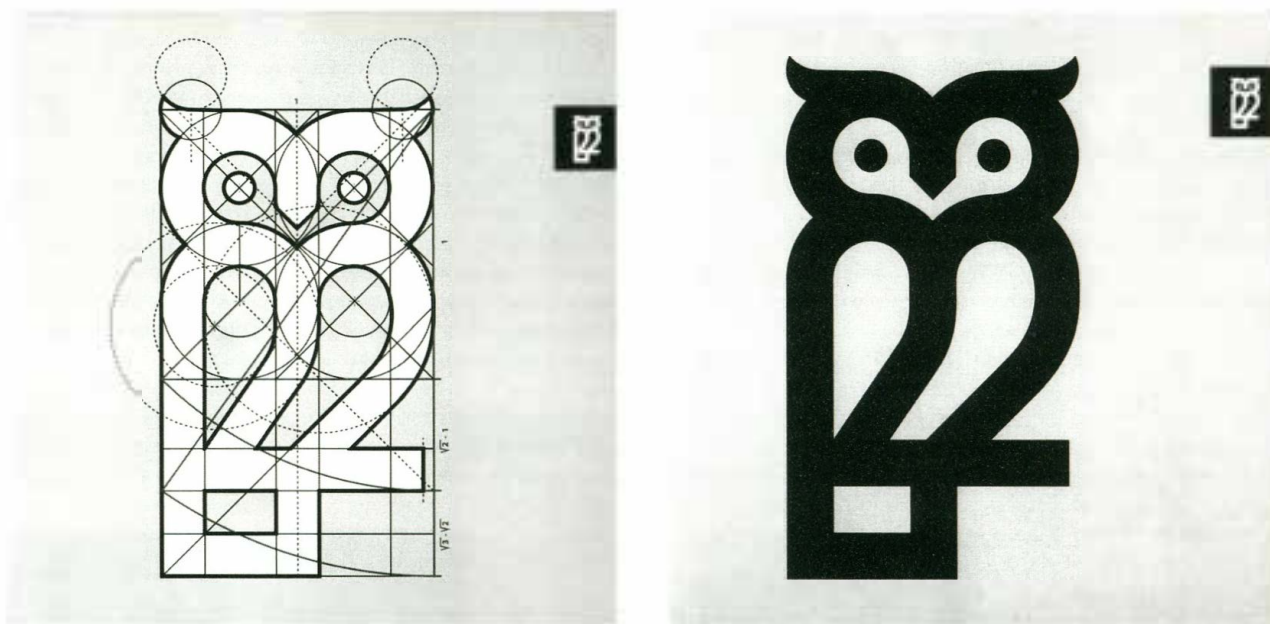


Едвард Луси Смит, од циклусот: Крис, Лондон, 2003/2005
Edward Lucie Smith, from the cycle: Chris, London, 2003/2005

Мирослав Грчев, Знаци и орнаменти / Miroslav Grcev, Signs and Ornaments

Музеј на современата уметност, Скопје, 2005 / Museum of Contemporary Art, Skopje

Знаци и орнаменти е проект, односно изложба која се темели на една трајна фасцинација на генерацијата на која ѝ припаѓа авторот - просторот на масовните комуникации, јавниот простор за визуелната размена, треба да биде освоен и пермутиран во реални креативни вредности со методи и со логика кои нему му се иманентни! Ова е модернистичка намера, или намера на модерната, но во периодот кога се формирани светогледите чиј израз се *Знаци и орнаменти* сето тоа беше помешано со никогаш во целост конципираните и реализирани намери на популарната култура, која во еден момент себе се доживуваше реално сериозно. Во



Мирослав Грчев, Заштитен знак на списанието „Безбедност“, 1992 / Miroslav Grcev, Logo for the "Security" Magazine

авторската биографија на Грчев во тој период, времето на седумдесеттите и половината на осумдесеттите години, се наоѓаат занимавањата со карикатурата, фотографијата, дизајнот, потоа трајните фасцинации од народните ткаенини и графичката логика на килимите воопшто, а тој по вокација е архитект. Во сите овие споменати области присутен е јавниот простор и логиката, јазикот на општење во него и со него.

Во меѓувреме, или во текот на целиот период на работа, ситуацијата во сферата на јавните простори е драстично променета во таа мера што таа за себе веќе не проектира никакви илузии. Во нашата средина особено, бидејќи се заборавени и основните модели и практики во реализацијата. Оваа ситуација како и чувството дека одредена активност веќе поседува задоволителна заокруженост се дел од причините за изложбата.

Зошто Грчев почна да се занимава со обликување на знаци, или можеби попрецизно, зошто почна да ги обликува со принципите, методите и практиките кои ги применуваше? Ваквото прашање е *тврдо* и недоволно флексибилно за примена во некоја натамошна елаборација на проектот особено ако се има предвид дека евентуалниот одговор е секогаш апроксимативен и е во принцип метафоричен. Го поставувам од причина што имам некое нејасно претчувство дека во тие рани побуди на авторот можат да се најдат некои концепциски карактеристики на *Знаци и орнаменти*. Веќе споменав некои од активностите со кои тој се занимаваше, но тие постојано како да не задоволуваа една негова потреба, еден негов светоглед: во нив тој не можеше јасно јазично и целосно остварено да ја внесе својата потреба од принципот на редот. Во него е веројатно трајно втисната фасцинацијата од бројот и неговиот однос кон светот. Во секој случај еден од акцентите на пофатот е откривањето на парадигмата на знакот и неговите релации со *магијата* на бројките и геометриските односи. Во таа насока делата се реализација на еден светоглед кој сака да се темели врз стабилни основи.

Заштитните знаци создавани за различни потреби и нарачки се поставени во сферата на хералдиката и од таму ги извлекуваат основните мотиви и поттици. Цел на обработката, на сведувањето на знак, се различните зооморфни, орнитоморфни, митолошки или орнаментални мотиви, кои со неколку геометриски методи ја добиваат својата (најјазарита, или најистакната) силуетна

форма. Претпоставувам дека, со намера или не, можна претпоставка е дека редот во природата треба да се пренесе во редот на нивните знаковни претстави. Оттаму сите тие регулаторни дијаграми кои кога ќе се избришат и кога ќе остане голата силуета на мотивот имаат прилика, несвесно, да му ја шепнат пораката на набљудувачот за редот. Независно од ваквата можна стратегија, внесувањето на регулаторните дијаграми, во поставката на изложбата и во нејзиниот каталог, како (барем за авторот на овој текст) независни ликовни референци, е важно решение од две причини - тие навистина поседуваат ликовна возбудливост, нудејќи при тоа определена понуда за нивно внимателно исчитување и претставуваат своевидна порака во шише за помладите генерации кои не ги практикуваат, или не ги познаваат овие методи на работа. Од друга страна, барем на нивото на оваа изложба, тие на проектот му ја внесуваат димензијата на транспарентност на делото, на делото како резултат на некој процес кој, на ниво на некоја работна претпоставка, е главниот дел кој се нуди на разгледување.

Веќе споменав дел од причините за отпочнување на проектот. Ќе наведем уште две:

- и покрај својата наменска функција знаците на Мирослав Грчев постојано бараат некоја независност, некоја форма на артефакт кој ќе биде самостоен и независен во контактот со набљудувачот, на ниво на примарното влијание на формите и нивните димензии, и
- знаците, а особено орнаментите, својот концепт го извлекуваат од некој основен модел или мотив, како што се специфицирани во легендите, кој потоа се мултиплицира и се обликува на најразлични начини. Во својата утилитарна функција имале некоја сосема поинаква функција, во каталогот за изложбата тие се веќе самостоен изразен елемент со кој се манипулира во одреден број варијации, а во самите изложбени артефакти тие, неврзано од позицијата и намерите на авторот, мораат да се фиксираат во одредена форма, во ликовен факт кој понатаму како таков ќе остане непроменет и непроменлив.

Знаци и орнаменти како проект (кој во основа е поделен на изложба, артефакти/дела/просторна презентација, и каталог/книга) се наоѓа во полето надвор од медиумите, во просторот на проширеното поле на уметноста каде што медиумите (во случајов дизајнот и ликовната уметност) постојано лизгаат еден кон друг, без некоја фиксирана позиција. Нив не можам да ги доживеам како дизајн бидејќи тој поинаку би се презентирал и би имал сосема поинаква функција, а нивната ликовност постојано реферира кон други сфери. Ваквата динамична преплетеност ги прави толку возбудливи за разгледување. Оттаму, останува за некои други обиди и можности, потребата да се одреди димензијата на проектот во контекстот на македонската современа уметност.

Лиљана Христова / Liljana Hristova

Ладислав Цветковски: дигитална графика

Ladislav Cvetkovski: Digital Prints

Уметничка галерија Битола, август 2005 / Art Gallery, Bitola

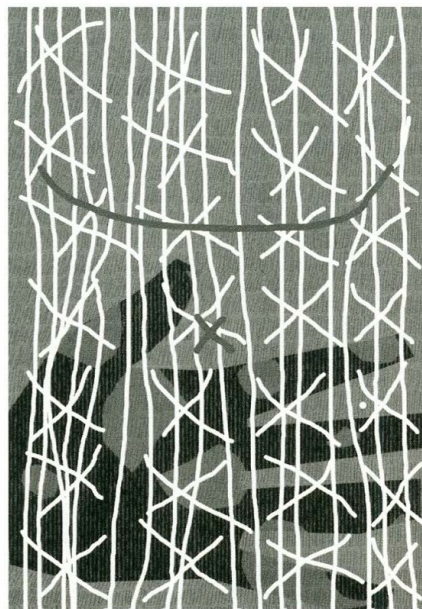
Револуцијата на новите технологии овозможи уметникот да учествува во трансформација на одреден културен контекст со стекнување и управување на информациите и создавање на нови полиња и форми на комуникација.

Во последните децении од дваесеттиот век до денес се случуваат исклучително брзи промени во развојот на електронските медиуми особено со можностите кои ги нуди компјутерот.

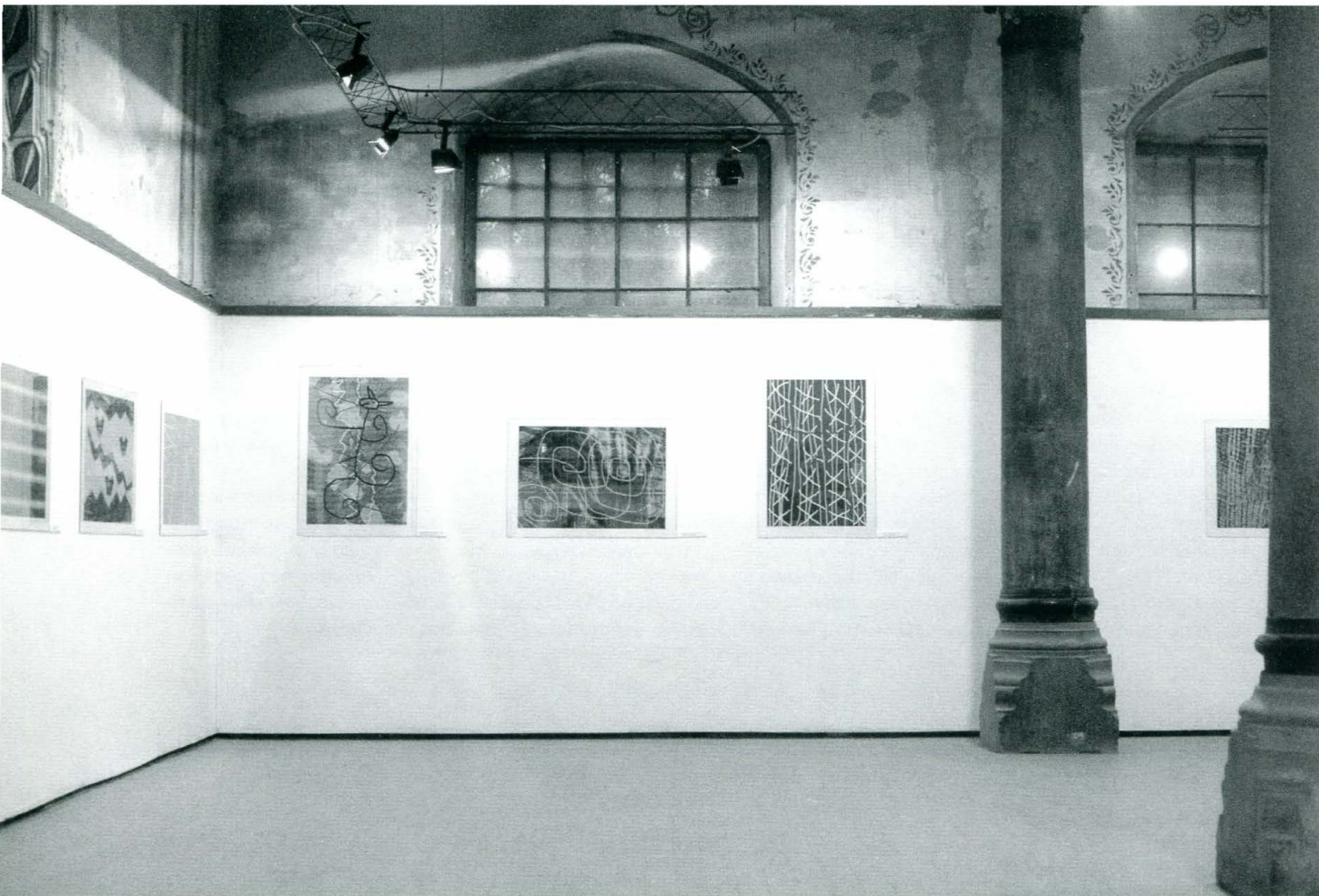
Промените се рефлектираат во постојаната менливост и пренесување на делото во електронското окружување. Тоа овозможува не само креативност во процесот на создавање, туку и масовно ширење на делото до глобалната публика.

Ладислав Цветковски е графичар кој сериозно и одговорно се посветува на дигиталните креации во кои се обидува да ја оживуеве онаа „аура“ (магијата, духот, автентичноста) на оригиналот која е изгубена во механички изработените дела (како што ќе предвиди Волтер Бенјамин).

Основна премиса на авторот е дека, „мозокот размислува, а раката само ја материјализира идејата.“. За него компјутерот преставува само техничко помагало (алатка) кое му овозможува многу полесно и побрзо да ги постигне саканите ефекти без да користи интермедијален премин со негативи или плочи за еткане. Свесен дека дигиталната графика во потполност ја менува концептуалната и вообичаена графичка рамка: (традиционалниот графички лист е еден аналоген приказ за можните варијации за вообличување на колоритот и линијата, додека дигиталната графика преставува дискретно-апстрактна слика



Ладислав Цветковски, Лузна, 2005,
дигитален отпечаток
Ladislav Cvetkovski, Scar, 2005, digital print



Ладислав Цветковски, Изглед од изложбата во Битола, 2005 / *Ladislav Cvetkovski, Exhibition view, Bitola, 2005*

која е кодирана за да биде поделена во заедништво на пиксели), тој се обидува да направи поврзување на повеќе класични техники на длабок печат и истите да ги искористи во дигиталниот мултипринт.

Обликот на уметничкото креирање со новиот електронски медиум Цветковски го претставува низ поврзување на „старото“ и „новото“ поимање на ликовната уметност со внесување извесни новини во содржината. Стилско-естетските изразни определби покажуваат симбиоза помеѓу асоцијативната апстракција и новата фигурација, која низ виртуелни привиди ни го доближува имагинарниот свет на авторот.

Во апстрактните - стилско ликовни презентации тој пренесува фрагменти од секојдневното опкружување кои го откриваат моменталниот емотивен свет на авторот во одреден момент. Користејќи го симболот (знакот) како автентичен белег на сопствениот ликовен ракопис, Цветковски создава креативни рефлексии на отисоците од праисториските пештери, од Гутенберговите отисоци, па сè до денес. На изложбата во Битола можат да се диференцираат две ликовни целини: во првата, доминираат студени колористички тонови со минимални, но ефектни топли акценти кои ја одредуваат хармоничната структура на одредено емотивно расположение. Во другата целина преовладуваат топли тонови кои се испресечени со уште потопли линеарни (спирални) акценти, кои асоцираат на сува игла. И во двете целини симболот (рака) само се насетува.

Обидувајќи се да ги пренесе своите графички искуства, од класичниот начин на изведба, до компјутерска мултипликација, авторот ги објаснува сите можности кои ги нуди новиот медиум, притоа задржувајќи ја автентичноста на сопствениот ликовен ракопис низ сите графички техники.

Ладислав Цветковски вешто ракува со компјутерот и создава сопствени имагинации кои, сместени во еден кибернетички простор лесно може да се транзитираат низ целиот свет. Дигиталната графика може да биде депонирана како документ (file) во компјутерот и да се пренесе електронски, односно со неа може лесно и брзо да се манипулира во секое време.

Тоа остава простор да веруваме дека оваа изложба и патот на Ладислав Цветковски кон проширување на графичките техники со нов медиум (компјутерот) ќе преставуваат дополнување и нов чекор во графичката продукција во Македонија.

Петар Мазев: Дела создадени во последните десет години (1983-1993)

Petar Mazev: Works Created in the last Ten Years

Музеј на современата уметност, Скопје, 2005 / Museum of Contemporary Art, Skopje

Движечката улога што Никола Мартиноски ја имаше во нашето сликарство во првата половина на минатиот век, во втората ја презеде, со исклучителна доминантност, Петар Мазев. Тој е една од оние личности што уште на почетокот на својата кариера реагираше и ги прифати новите естетски, но и културно-политички концепти. Динамизмот на промените во творештвото на Мазев е причина за возбудата во секоја средба со сложената талентираност, со блесокот на несекојдневната интуиција на роден уметник, иако во конкретна презентација станува збор за мошне селектиран приод.

Првичната идеја на авторот на изложбата беше на јавноста да ѝ се прикажат дела што досега не беа влезени во групните или самостојните презентции, замислен проект којшто бара флексибилна методологија во истражувањето. Променетиот концепт е произлезен, пред сè, од контакти на кураторот со семејството на Мазев, кое поседува околу 100 дела настанати во последната деценија на неговата сликарска активност. Понудениот поднаслов, главно гарантираше дека ќе бидат задоволени стандардите на одбележување на деценискиот пресек на опусот. Но, практиката на овој тип на изложби секогаш до крај не ги дефинира конечните ефекти. Направен е компромис, крајната определба беше да се прикажат делата што се наоѓаат во неговата фамилијарна куќа. Претпоставувам дека ваквата слика импресивно се наметнала и го поттикнала начинот на конципирањето на изложбата, со благородна интенција тие и понатаму да останат, како сведоштво за автентичниот амбиент во кој се настанати. Значи, оправдани аргументи за споменатата определба постојат. Но, да не се заборави дека токму во овие години Мазев знаеше и беше расположен да отуѓува значителен број од тогашната негова рецентна продукција, поткрепено со неофицијалната евиденција по приватните колекции.



Од отворање на изложбата на Петар Мазев во МСУ, Скопје / Petar Mazev exhibition promotion in MoCA, Skopje



Петар Мазев, Во чест на син ми Коце, 1990, масло на платно
Petar Mазев, Hommage to my Son Koce, 1990, oil on canvas

деформација на миметичките иконични форми (фигури или портрети). На овој начин тие стануваат носители на емоционалниот израз. Горчливото чувство на животот на што почива сенката на трагедиите, на трауматските психолошки состојби, се насетува во дел од прикажаните слики, навраќајќи нè на моментите врзани за семејната судбина, губењето токму во овие години на неговиот постар син, судбина што му се повторува после неколку децении кога смртта на неговиот брат се одрази во една од претходните фази. Но, тогаш тој беше далеку од експресионистичкото патетично сеќавање на реалноста.

Трансформацијата преку арабските што се средиште, поточно акцент во предизвикувањето на драматичните контрасти се својствени за другото време. Во овие слики волуменот најчесто го стекнува со густа рапава материја, со површини на иста боја (црвена, жолта, зелена, сина, но и неизбежното бело и црно) што системски се повторуваат и се ритмуваат, за да се предизвика драматичното на неправилните деформирани фигури и портрети. Вообичаено се потенцирани, односно предимензионирани екстремитетите и очите. Просторот на сликата престанува да биде класично регулиран, едноставно материјата на бојата е простор и светлина.

Во цртежите линијата е тенка со што е постигнато појасно дефинирање на облиците и нивната експресија. Ритмот на линиите во вртлогот на колористичките интервенции со истоветна вредност откриваат поинаков начин на воспримање на делото. Според карактеристиките цртежите одбележуваат посебна фаза во неговата уметност. Таа бара преиспитување и вистинско верифицирање и пронаоѓање на контекст, бидејќи тие се мошне далеку од суровиот сликарски „рафинман“, што тој го практикуваше. Личен впечаток е дека при аранжирање помалку се размислуваше во смисла на поголема нивна просторна доминација, бидејќи сметам дека токму цртежите беа императивот на вистинското доживување на оваа експозиција.

За нас посочениот период меѓу 1983. и 1993. е мошне битен. Тој поттикнува анализи во кои се поставуваат дилемите помеѓу модернистичкиот аспект на гледање на овие остварувања, истовремено предизвикуваат инсинуации што нè водат кон посмодернистичката логика на нео-експресионизмот во осумдесеттите. Со неа авторот, сепак не беше вистински поврзан, ниту свесно се одредуваше за сликарската игра со експресионистичките модели во самиот чин на изразувањето.

Големината на Мазев, според општо прифатените референци, се рефлектира во тоа што формалната структура на сликата ја стави во функција на индивидуалниот поетски императив, во она кое ја резимира поетиката на сликовното. Се покажа дека неговата уметност е негов израз, негово интуитивно доживување. Тој ги сакаше немирот, занесот и драмата, внесувајќи траги и спомени кои лебдат во малата сфера на свеста и во длабочините на потсвеста. Всушност, неговиот занес расекува (поради емотивната тежина на некои елементарни состојби) на полиња во кои опстојуваат фантомите на животот и смртта. Духовната енергија е потенцијалот во системот на создавање на сопствени визији. Од тие причини емоциите, внатрешните психолошки и егзистенцијални состојби Мазев се одреди директно и спонтано да ги изразува со посредство на креативната акција врз платното. Ослободениот гест остварува

Верица Ковачевска: Учење да се сакаш себе си / Verica Kovacevska: Learning to Love Myself

Галерија на МКЦ, Скопје, ноември 2005

На нашата актуелна сцена веќе одамна отсуствуваат проекти на млади уметници кои би ја предизвикале вистинската возбуда. На само 23 години Верица Ковачевска зад себе има реализирано неколку интересни видео перформанси кои во текот на 2005. имавме можност да ги проследиме на неколку манифестации во Скопје и Велес. Последниот нејзин перформанс во МКЦ, Скопје го изведе со еден софистициран професионален пристап, потсетувајќи нè на виталноста на нашата сцена, на онаа која беше својствена пред две децении кога во истиов простор се појавија имиња кои при крајот на осумдесеттите и во деведесеттите се профилираа во автори референтни за случувањата во Македонија. На почетокот на овој век забележуваме моменти кои можат да произведат нови импулси, особено со појавата на уметниците кои се школувани на академиите надвор од нашата земја. Ковачевска е прва која на Универзитетот Плимут во Екстер, Англија, го одбра одделот за визуелни уметности со театар и перформанс.

Според она што ни го презентираше досега може да забележиме дека таа успешно ги апсорбирала елементите на овие практики, особено оние кои се најблиску до перформансите на Марина Абрамовиќ и Улај, на нивната симболика и ритуалот како главни компоненти, од нејзина страна спонтано инкорпорирани во овој настап. Случката се одвиваше во затемнет скратен галериски простор, а во неа почувствувавме и одредени модели својствени за постмодернистичката логика, како што се симулацијата на однесувањето и воведувањето на нарација. Процесот на еклектично спојување на различни поврзувања во изразувањето и однесувањето изгледа како една монтажа на поединечни структури со пародиски аспекти на случувањата. Типично за неа е говорот во прво лице, во смисла на повторувањето на фрази (на пример во четирите видео перформанси од 2003.: *Морам да бидам сериозна*, *Морам да бидам чиста*, *Морам да бидам убава* и *Морам да бидам среќна*) што најексплицитно се одрази во овој перформанс, наречен *Учење да се сакаш себе си*. Во него таа како уметник е актер, актер е во дејствувањето и во организација на акциите. Инаку при првиот контакт со ова дело што е и сегмент од комплексниот проект, изгледа како поставка од пет црно-бели дигитални фотографии вметнати во осветлени кутии, на кои е остварен дијалогот на две лица (нејзини портрети) што исто така алудира на дијалог со сопственото Јас. Всушност, нејзината идеја е во еден таков процес да го предизвика личниот конфликт, како сопствена рефлексивност, како себе прифаќање, себе мрзаење. Тоа го достигнува со најразличните гестови на лицето, предизвикани од споменатите пориви, но и како реакција, односно одбегнување на мултиплицирање на идентични глетки. Вториот сегмент е звукот којшто беше произведен со кршење на стакло, енергично тропане на сидовите (паноата), како и најразличните крици што таа ги произведуваше на лице место, а на моменти и појавата на раката или нејзиното лице низ малите отвори до подот, со цел да предизвика и друга димензија на ниво на шокирање на публиката. Сето ова беше во функција на концептот на вистинско воведување и комплетирање на доживувањето. Проектот според Ковачевска е насочен кон потенцирање на некои болки, кои се произлезени од состојбите во општеството, од нормите што тоа ни ги наметнува. Но, претпоставувам дека таа не е доволно свесна дека во овој перформанс повеќе ја доживеавме позитивната енергија, нејзиниот степен на моќ којшто не само преку чинот на предизвиканите звуци, туку и преку нејзиниот сопствен лик на префинет начин ја трансферира оваа енергија. Таа естетската комлементарност ја претвори во елемент на игра.



Верица Ковачевска: Учење да се сакаш себе си, фото детал / Verica Kovacevska, Learning to Love Myself, photo fragment

JAZZ FM 100.8

Концептот на JAZZ FM 100.8 беше креиран во срцето на џезот – New York City. Таму, во текот на нивниот 12-годишен престој, основачите на Jazz fm ги проучија најдобрите jazz радија: WBGO во Newark, New Jersey и WKCR New York City. Не е претерано да се каже дека овие станици ја емитуваат најдобрата џез програма на светот.

Истовремено, основачите на Jazz fm градеа професионални односи со музичарите кои ја креираа ултрамодерната downtown сцена. Овие односи се зацврстија со снимањето на околу неверојатни 1500 концерти на места како Knitting Factory, Roulette, CBGB's Gallery, The Cooler, Wetlands, Nuuyorican Poets Café, Tonic и редица други алтернативни локации кои ја поддржуваат оваа сцена. Овие снимки останаа како дел од уникатната Jazz fm архива. Некои од нив се издадени од самостојни издавачки куќи како Eremite, Aum Fidelity, No More records, Voxholder, Cadence и Knitting Factory.

Jazz fm 100.8 за прв пат се појави во етерот на 16 октомври 1998. Следеа шест месеци експериментална програма, а потоа започна и утринската програма, додека есента истата година програмата беше проширена до вечерните часови. Во декември 1999, со официјалната промоција на радиото, беше најавено проширување на програмата. Меѓутоа, кога радиото го доби тајм-шеринг статусот, од август 2000 до ноември 2004, се пресече оригиналниот план за целосно проширување на програмата.

Со добивањето на 24-часовна концесија радиото како да доби нов простор за џезот во македонскиот етер и веднаш почна со подготовка на нови програми. Вебсајтот www.jazzfm.com.mk се дизајнираше во април оваа година, што им овозможи на љубителите на џезот надвор од Скопје и Републиката да ги слушаат програмите емитувани на Jazz fm 100.8.

Од самиот почеток, Jazz fm е активен во снимањето и продукцијата на многу талентирани луѓе во Македонија, како Симон Трпчевски, па Македонската филхармонија, Камерниот оркестар на Музичка младина на Македонија, групите Синтезис, Сет, Фолтин, Т.Б.Трачери, Two Sides, План Б, Wild Bunch, Монасите од Манастирот Бигорски, како и нашите светски реномирани џез-музичари Тони Китановски, Зоран Маџиров, Горги Шарески и Триото Тавитјан.

Радио Jazz fm ќе ја продолжи својата активност во иднина, со силна поддршка на овие уметници вон и во етерот. Со засилена тимска активност на овие музичари, Jazz fm ќе помогне во градењето нов центар за музиката која го означи минатиот век.

ПРОГРАМИ

Најамбициозната програма до денес е и натаму останува како константна заложба **Историјата на џезот**, презентирани во 52 епизоди кои секоја недела одат во двочасовни прилози во хронолошки редослед, почнувајќи од развојот и стиловите на оваа музика од жетвениите песни до денешниот ден.

Програмата **Концертни ленти**, снимени во живо, се комерцијално достапни.

Редовниот прилог **За аудиофилите** е фокусиран на албум кој се издвојува од другите и е битно реиздание или нов диск. Оваа емисија има петминутен коментар пред да биде претставен албумот во целост без прекин.

Џез-профили е тричасовен термин кој се фокусира на дел или на целата кариера на џез-музичар од посебна вредност. Во само три часа се открива неговата/нејзината биографија, и паралелно се проследува неговата/нејзината дискографија.

ја, комплетирајќи ја сликата пред слушателот. Почна со Count Basie (годините за Decca), Art Tatum (трио и групни ремек дела), Bud Powell, Max Roach, Clifford Brown, Joe Henderson (годините за Blue Note), Horace Silver, Stan Getz, Miles Davis, Oscar Peterson, Red Garland, Dexter Gordon итн.

Серијата **Големите Композитори** ги претставува браќата Гершвин, Ирвинг Берлин, Коул Портер, Дјук Елингтон, Џером Керн, Роџерс, Харт, Харолд Арлен и седум други композитори кои преку бродвејските мјузикли и холивудски филмови неповторливо ги поставија темелите на популарната песна во 20-от век. Овие композитори и текстописци се презентирани во тричасовен прилог преку многуте незаборавни џез изведби и, се разбира, со прилози од нивните биографии.

Џез-инструменталисти е програма фокусирана на поединечни инструменти, одделно кларинет, труба, алто и тенор саксофон, гитара, клавир, контрабас и тапани. Ова е одлична прилика слушателите да се запознаат со најзапапените инструменти во џезот и луѓето кои ги свират.



24 hours into the hot!

Next to Silence, секоја среда во 19 часот, емисија водена од Драгор Пима, претставува двочасовна рамка од најдоброто и најновото од издавачката куќа ECM во тематски формат. Емисиите се посветени само на еден уметник, дуети, триа, како и снимки стриктно од новата серија на ECM. Накратко, уникатната ECM естетика е демонстрирана од секој можан агол во епизодите кои следат. В четврток во 19 часот оди емисија на англиски јазик презентирани од Тери Калиски. **JAZZ FOLK** е двочасовна програма со еklekтичен избор на музика која се црпи од блискоста на џез/фолк традицијата. Нудејќи американска и европска музика која е со јасни корени во џез-сферата, презентирани се теми од уметници кои ги опфаќаат џез-формите на послободен начин. Неделниот термин во 20 часот е резервиран за најопсежната музичка презентација, која ја нудиме во двочасовен прилог. Оваа емисија без граници, соодветно наречена **SPACE IS THE PLACE**, е презентирани од Владимир Лазароски. Очекувајте музика со силен идентитет и релевантност. **Jazz fm** е приказна за начинот на кој живееме денес. Ако не слушате радио, сигурно сте помалку човек. Ако не слушате **Jazz fm** имате проблем.

Violeta King

JAZZ FM 100.8, SKOPJE

The concept of the **radio Jazz fm** was created at the heartbeat of jazz – New York City. The founders, during their 12 years stay there studied some of the best jazz radios: WBGO in Newark, New Jersey and WKCR in New York City. It is not an exaggeration to say these radio stations produce the best jazz programmes in the world.

At the same time, the founders of **radio Jazz fm** Skopje were building up professional relationship with the musicians who created the ultra modern down town scene. This relationship was solidified by recording 1500 concerts at places like Knitting Factory, Roulette, CBGB's Gallery, The Cooler, Wetlands, Nuyorican, Poet's CafÉ, Tonic and dozen of alternative venues that support this scene. These recordings remain as part of the very unique **Jazz fm** archive and some of these have been released by independent labels like Eremite, Aum Fidelity, No More Records, Boxholder, Cadence and Knitting Factory.

Radio Jazz fm 100.8 for went on air for the first time on 16 October 1998, followed by six months experimental programming. It then started with morning programming and in the autumn of the same year the programs carried on through till the evenings. When the radio got time sharing status in August till November 2004, the original plan was crippled.

When **Jazz fm** got the 24 hour concession, it got more space for jazz in the Macedonian air and it started with the preparation for new programs. The website was designed in April this year, which enabled the listeners out side of Skopje and R. Macedonia to listen to Jazz fm 100.8.

From the very start, the radio station has been involved with recordings and productions involving many talented musicians in R. Macedonia like Simon Trpcovski, Macedonian Philharmonic Orchestra, bands: Synthesis, Seth, Follin, T.B.Tracheri, Two Sides, Plan B, Wild Bunch, Monastery Bigorski - monk's vocals and the world renowned jazz musicians Tony Kitanovski, Zoran Majirov, Gorgi Shareski and the Trio Taviljan.

Radio Jazz fm will continue on this path with this activity in the future, with the strong support from these artists on and off the air. With this team support of these musicians, Jazz fm helped in building up a new music centre which marked the last century.

PROGRAMS

The most ambitious program up-to-date is still **The History of Jazz**, presented in 52 episodes, which in two hour slots, every week demonstrates in chronological order the development and styles of this music from field holler to the present day.

The program **Concert Tapes** is recorded live and commercially is not available.

The regular program **For the Audiophiles** focuses on a record that stands out and it is significant reissue or new release. This show has 5 minutes commentary before it plays the entire record without interruption.

Jazz Profiles is a three hour program that focuses on a part or the entire career of a jazz musician of worth. In three hours time his/her biography is uncovered, and in parallel feature his discography completing the picture for the listener. It started with Count Basie (the Decca years), Art Tatum (trios and group masterpieces), Bud Powell, Max Roach (first half), Clifford Brown, Joe Henderson (the Blue Note years), Horace Silver, Stan Getz, Miles Davis, Oscar Peterson, Red Garland, Dexter Gordon, etc.

The Great Composers series present the Gershwins, Irving Berlin, Cole Porter, Duke Ellington, Jerome Kern, Rodgers and Hart, Harold Arlen and seven others composers that unmistakably created the popular song in the 20th century. This program presents these composers and lyricists in three hour presentation through the many memorable jazz performances and of course, a healthy breakdown of their biography.

The Jazz Instrumentalists is featured in episodes, focusing separately on the clarinet, trumpet, trombone, alto & tenor saxophones, guitar, piano, bass and drums. This is a great opportunity for the listeners to be introduced to the most featured jazz instrumentalists and the people that made them stand out.

Next to Silence, every Wednesday, at 7 pm, is anchored by Dragor Pima. He presents in two hour frame the best and latest from the ECM label in a theme format. The shows are dedicated to one artist only, duos and solos as well as recordings strictly from ECM New Series.

On Thursdays at 8 pm, features a show in English, presented by Terry Kaliski. **Jazz Folk** show is a two hour program presenting an eclectic choice of music which draws on the closeness of the jazz/folk tradition. It offers American and European music which is firmly anchored in the jazz sphere, presented with tracks by artists who embrace jazz forms in a looser way.

Sunday at 8 pm is reserved for the widest ranging music presentation, offered in a two hour slot. This no barrier show appropriately called **Space is the Place**, presented by Vladimir Lazaroski. Expect music with strong identity and relevance to the way we are living now.



МУЗЕИ И ГАЛЕРИИ

МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ
Мито Хаџи Василев-Јасмин,
п.ф. 93
тел.(02)3114-742/3115-367
1000 Скопје

НИ-УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА
Крушевска 1а, п.ф. 278
тел.(02) 3133-102
факс:(02) 233-904
1000 Скопје

ЧИФТЕ АМАМ
Стара чаршија
тел.3227-986/3233-763
1000 Скопје

МУЗЕЈ НА МАКЕДОНИЈА
Ќурчиска бб, п.ф.74
тел.(02) 3116-044
факс:(02)116-439
1000 Скопје

КУЛТУРНО ИНФОРМАТИВЕН
ЦЕНТАР
Моша Пијаде бб, п.ф.589
тел.(02) 3230-206/3115-679
1000 Скопје

МЛАДИНСКИ КУЛТУРЕН
ЦЕНТАР
Kej Димитар Влахов бб
тел.(02) 3233-401/3115-225
1000 Скопје

НУ-МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНА-
ТА УМЕТНОСТ
Самоилова бб
тел.(02) 3117-734 (35)
факс: (02) 389-91/ 11 01 23
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА - САЛОН НА
ДЛУМ
Kej 13 Ноември бб
тел.(02) 3211-533
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА КО-РА
Дом на Културата Кочо Рацин
Вељко Влаховиќ бб
тел.(02) 3233-739
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ОСТЕН
Перон на Старата
железничка станица
тел. (02) 3236-235
1000 Скопје

ПРИВАТНИ ГАЛЕРИИ

КАФЕ ГАЛЕРИЈА СТОБИ
Kej „13 Ноември“ бб, ГТЦ
тел.(02) 3233-972
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АНИМА
Kej „13 Ноември“, анекс ИВ/2,
ГТЦ
тел.(02) 3233-149/3233-147
1000 Скопје

АЕРО ГАЛЕРИЈА
Димитрија Чуповски 2
тел.(02) 3115-333, 1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА РА
Иво Лола Рибар 94/2-4
тел. (02) 5258-146
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ОЛИВЕР
Анкарска 31
тел.(02) 3074-300
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА СЕЛЕКТ
Бул.Партизански Одреди 31
ТРГ.Центар Буњаковец
тел.(02) 3110-319
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АБАКУС
ДТЦ Мавровка
Бул.Гоце Делчев
тел.(02) 3236-278
1000 Скопје

НАЦИОНАЛНА ГАЛЕРИЈА
ХАРФА
ГТЦ Приземје
тел.(02) 3236-640
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА МОНЕТ
Локов 8
тел.(02) 3064-853
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА САМУИЛ
ТЦ Капиштец лок. 23
Васил Ѓоргов бб
тел. (02) 3235-553, 1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ЕЛ ГРЕКО
Даме Груев (ТЦ Палома Бјанка)
тел. (02) 3234-242
1000 Скопје

АНТИКВАРНИЦА АМИНТА
Kej 13 Ноември
1000 Скопје

MUSEUMS AND GALLERIES

MUSEUM OF THE CITY
Mito Hadji Vasilev-Jasmin,
p.f.93
tel.(02) 3114-742/3115-367
1000 Skopje

ART GALLERY
Krusevska 1a, p.f.278
tel.(02) 3133-102
fax..(02) 233-904
1000 Skopje

CIFTE AMAM
Old Bazaar
tel.(02)3227-986/3233-763
1000 Skopje

MUSEUM OF MACEDONIA
Kuciska bb, p.f.278
tel.(02) 3116-044
faks:02/116-439
1000 Skopje

CULTURAL-INFORMATIVE
CENTRE
Mosa Pijade bb, p.f.589
tel.(02) 3230-206/3115-679
1000 Skopje

YOUT CULTURAL CENTRE
Kej Dimitar Vlahov bb
tel.(02) 3233-401/3115-225
1000 Skopje

NU-MUSEUM OF
CONTEMPORARY ART
tel.(02) 3117-734 (35)
faks:(389-91) 11 01 23
1000 Skopje

GALLERY OF DLUM
Kej "13 Noemvri" bb
tel.(02) 3211-533
1000 Skopje

GALLERY KO-RA
Dom na Kulturata Koco Racin
Veljko Vlahovik bb
tel.(02) 3233-739
1000 Skopje

GALLERY OSTEN
Peron na Starata Zeleznicka
stanica
tel.(02) 3236-235
1000 Skopje

PRIVATE GALLERIES**PRIVATE GALLERIES**

KAFE GALLERY STOBI
Kej "13 Noemvri" bb, GTC
tel.(02) 3233-972
1000 Skopje

GALLERY ANIMA
Kej "13 Noemvri",aneks
IV/2,GTC
tel.(02) 3233-149/3233-147
1000 Skopje

GALLERY AERO
Dimitrija Cupovski
tel.(02) 3115-333, 1000 Skopje

GALLERY RA
Ivo Lola Ribar 94/2-4
tel.(02) 5258-146
1000 Skopje

GALLERY OLIVER
Ankarska 31
tel.(02) 3074-300
1000 Skopje

GALLERY SELEKT
Bul.Partizanski Odredi 31
TRG.Centar Bunjakovec
tel.(02) 3110-319
1000 Skopje

GALLERY ABAKUS
DTC Mavrovka
Bul.Goce Delcev
tel.(02) 3236-278
1000 Skopje

NACIONAL GALLERY HARFA
GTC Prizemje
tel.(02) 3236640
1000 Skopje

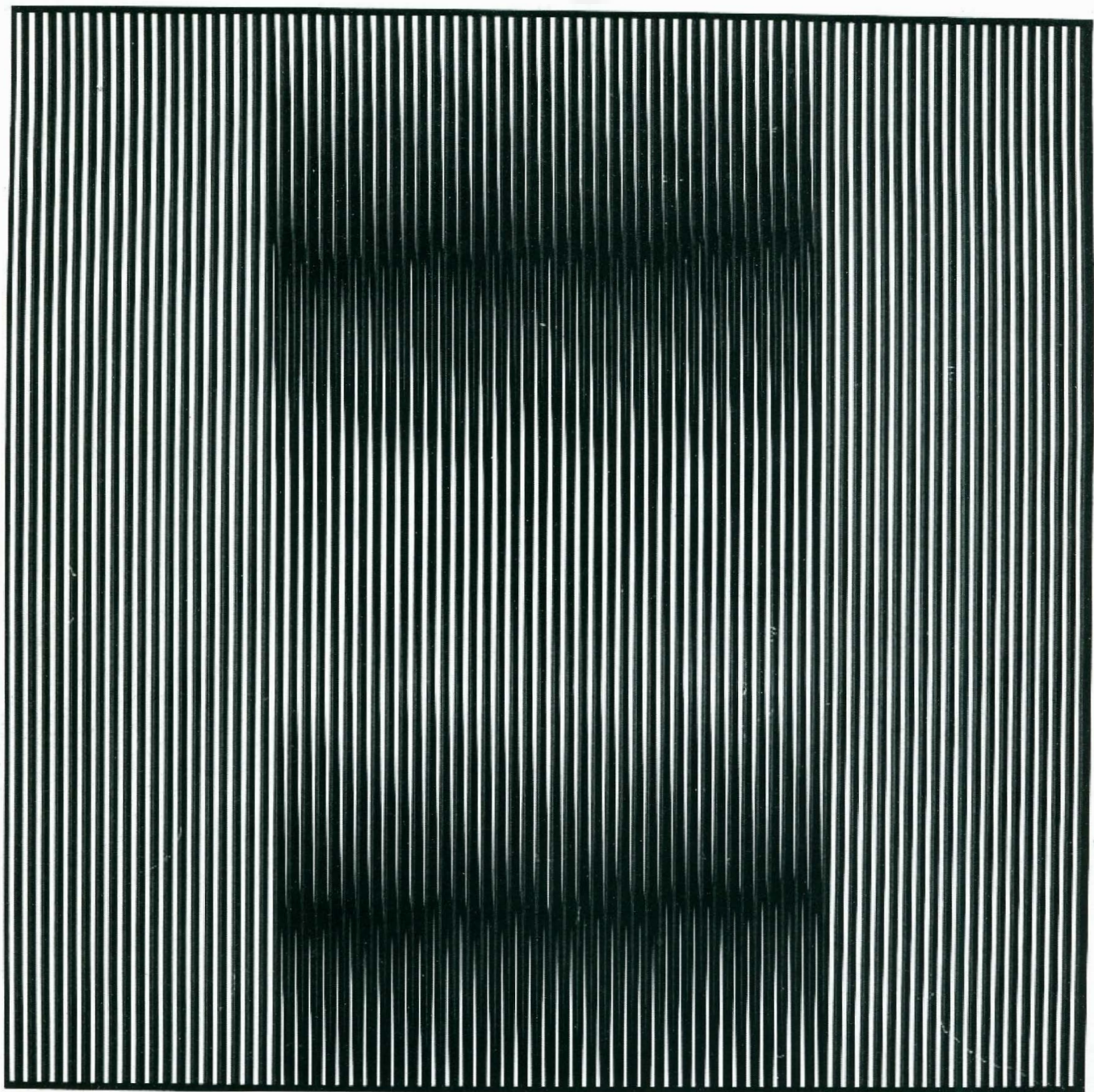
GALLERY MONET
Lokov 8
tel.(02) 3064-853
1000 Skopje

GALLERY SAMUIL
TC Kapistec lok.23
Vasil Gorgov bb
tel.(02) 3235-553, 1000 Skopje

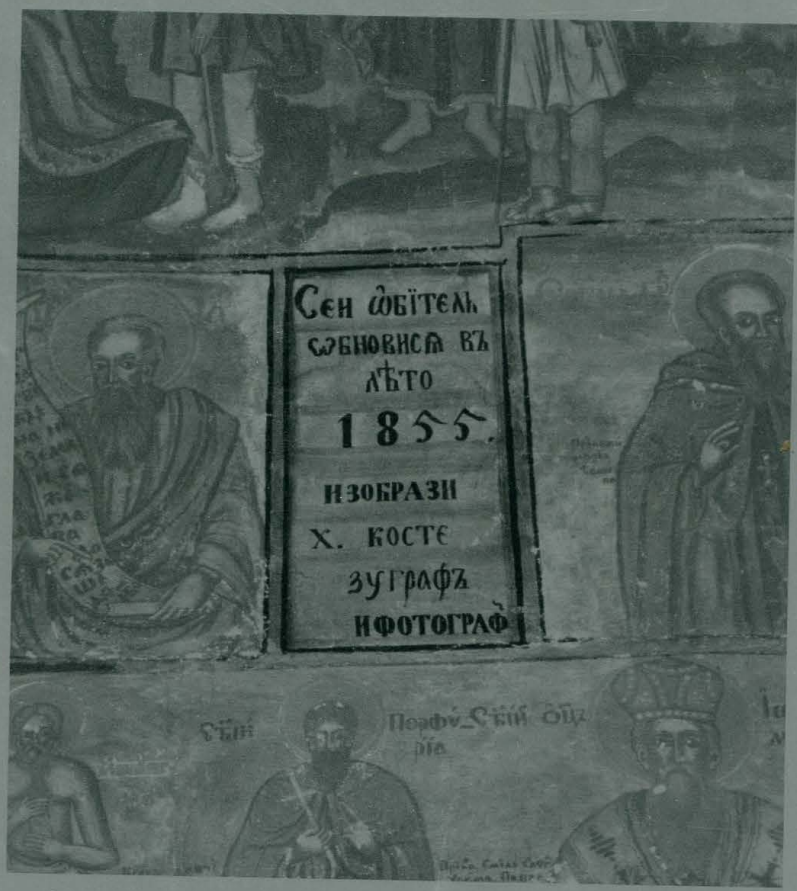
GALLERY EL GREKO
Dame Gruev (TC Paloma
Bjanka)
tel.(02) 3234-242
1000 Skopje

ANTIQU AMINTA
Kej "13 Noemvri"
1000 Skopje

Диез Круз, Хроматска индукција, 1980, сито печат, 70x70 / Diez Cruz, Chromatic Induction, 1980, silkscreen



Музеј на современата уметност - Скопје
Museum of Contemporary Art - Skopje, Republic of Macedonia



Сен ѿбѣтель
ѿновиса въ
лѣто
1855.
Изобрази
Х. Косте
зуграфъ
и фотографъ



Сѣн



Порфѣ Сѣн ѿнѣ

