

Г О Л Д Е М О Т О

~~С
Т
Э
М
О~~



Джаспер Джонс, *Кожата на поемајата 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

004 **Интервју / Interview**

Сафет Ахмети, разговор со Душан Цамоња
Safet Ahmeti, Interview with Dusan Dzamonja

Тема / Theme

Младите уметници на актуелната ликовна сцена во Македонија
The Young Artists on the Actual Art Scene in Macedonia

009 *Лилјана Неделковска: Катастрофата и креативноста: Уметноста во времето на неизвесност*

012 *Liljana Nedelkovska: Cataclysm and Creativity: Art in Age of Uncertainty*

016 *Соња Абаџиева: По трагите на Малиоџи принц - утопија / микроутопија*

021 *Sonja Abadzjeva: On the Traces of the Little Prince - Utopia / Microtopia*

026 *Маја Чанкуловска Михајловска: Младите на ликовната сцена денес*

031 *Maja Cankulovska Mihajlovska: The Young Macedonian Artistic Scene of Today*

034 *Мариќа Бочварова: Конформизмот или младата уметничка сцена кај нас*

036 *Marika Vocvarova: The Conformism or the Young Artistic Scene in Macedonia*

Фото есеј / Photo Essay

038 *Јане Чаловски на Манифестација 7, 2008 / Yane Calovski on Manifesta 7, 2008*

040 *Христина Иваноска, Стокхолм, Konsthall C, 2008 / Hristina Ivanoska, Stockholm, Konsthall C, 2008*

Авторски страници / Authors Pages

042 *Никола Узуновски: Моејто Сонце / Nikola Uzunovski: My Sunshine*

Портрети на млади уметници / Portraits of Young Artists

048 *Маја Чанкуловска Михајловска: Марјан Денков / Maja Cankulovska Mihajlovska: Marjan Denkov*

054 *Мариќа Бочварова: Маријета Сидовски и Соња Димовска
Marika Vocvarova: Marieta Sidovski and Sonja Dimovska*

058 *Маја Чанкуловска Михајловска: Атанас Ботев / Maja Cankulovska Mihajlovska: Atanas Botev*

062 *Бојана Јанева: Борис Шемов / Bojana Janeva: Boris Semov*

066 *Маја Чанкуловска Михајловска: Гоце Наневски / Maja Cankulovska Mihajlovska: Goce Nanevski*

070 *Маја Чанкуловска Михајловска: Миле Ничевски / Maja Cankulovska Mihajlovska: Mile Nicevski*

074 *Елена Велјановска: Никола Узуновски / Elena Veljanovska: Nikola Uzunovski*

078 *Ивана Васева: Ѓорѓе Јовановиќ / Ivana Vaseva: Gjorgje Jovanovik*

082 *Маја Чанкуловска Михајловска: Верица Ковачевска / Maja Cankulovska Mihajlovska: Verica Kovacevska*

086 *Дејан Буѓевац: Александра Петрушевска / Dejan Bugevac: Aleksandra Petrusevska*

090 *Ана Франѓовска: Методи Ангелов / Ana Frangovska: Metodi Angelov*

094 *Дејан Буѓевац: Славчо Спиоровски / Dejan Bugevac: Slavco Spirovski*

098 *Мира Гаќина:, Тихомир Топузовски / Mira Gakina: Tihomir Topuzovski*

Art-Book

102 *Конча Пиркоска: Задоволството на (од) книгата
Konca Pirkoska: The Pleasure of (from) the Book*



корица / cover
Никола Узуновски. *Моето сонце*. 2008.
проект во процес
Nikola Uzunovski, *My Sunshine*. 2008.
project in process

Изложби / Exhibitions

- 107 *Лилјана Неделковска*: Цветко Иванов / *Liljana Nedelkovska*: Cvetko Ivanov
- 109 *Кирил Пенушлиски*, За уметноста на Цветко Иванов / *Kiril Penusliski*, About the art of Cvetko Ivanov
- 112 *Ивана Васева*: Јане Чаловски и Христина Ивановска / *Ivana Vaseva*: Yane Calovski and Hristina Ivanoska
- 113 *Маја Чанкуловска*: Славица Јанешлиева / *Maja Cankulovska*: Slavica Janeslieva
- 114 *Марика Бочварова*: Катастрофата и креативноста / *Marika Bocvarova*: The Cataclysm and the Creativity
- 115 *Соња Абаџиева*: Матеј Богдановски / *Sonja Abadziewa*: Matej Bogdanovski
- 116 *Соња Абаџиева*: Виктор Вазарели / *Sonja Abadziewa*: Victor Vasarely
- 117 *Ана Франџовска*: Антони Мазневски / *Ana Frangovska*: Antoni Maznevski
- 118 *Ана Франџовска*: Осман Демири / *Ana Frangovska*: Osman Demiri
- 119 *Нада Пешева*, Изложба *Денес* / *Nada Peseva*: Exhibition *Denes*
- 120 *Маја Чанкуловска*: Ирена Паскали / *Maja Cankulovska*: Irena Paskali
- 121 *Ана Франџовска*: Нада Прља / *Ana Frangovska*: Nada Prlja
- 122 *Марика Бочварова*: Нове Франговски / *Marika Bocvarova*: Nove Frangovski
- 123 *Лазо Плавеvски*: Далибор Тренчевски и Владимир Христов / *Lazo Plavevski*: Dalibor Trencovski and Vladimir Hristov
- 124 *Билјана Петровска Исџанин*: Фестивалот *Сџав* / *Biljana Petrovska Isijanin*: The *Attitude* Festival
- 125 *Маја Чанкуловска*: Горанчо Ѓорѓиеvски / *Maja Cankulovska*: Goranco Gorgievski

Без коментар / No Comment

- 126 Големите формати од колекцијата на МСУ, Скопје / The Large Formates from MoCA's Skopje Collection

Есеј / Essay

- 127 *Кирил Пенушлиски*: Шахот како инспирација / *Kiril Penusliski*: The Chess as Inspiration

Обликување: Александра Бараковска / Lay-out: Aleksandra Barakovska

Печатењето на овој број е реализирано со материјална поддршка на Министерството за култура на Република Македонија и Swiss Cultural Programme in the Western Balkans, Скопје

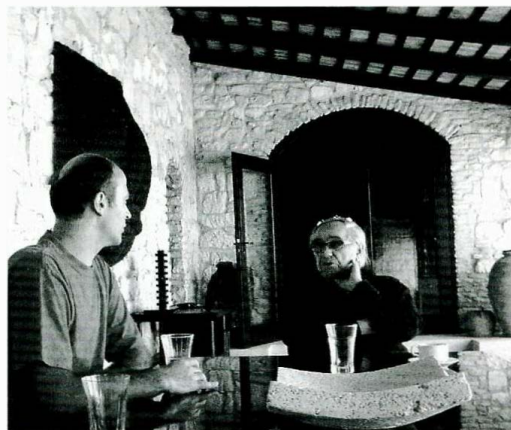


Според мислењето на Министерството за култура, списанието *Големото стакло* е производ за кој се плаќа повластена даночна стапка.

Големото стакло бр. 23 / 24, 2008/9. Списание за визуелни уметности. Излегува двапати годишно. Цена 150 денари. Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје. Адреса на редакцијата: Самоилова бб, п.ф. 482, тел.: 311 77 34, факс: 311 01 23, www.msuskopje.org.mk; Директор: Елиза Шулевска. Главен уредник: Соња Абаџиева. Редакција: Нехат Бекири, Владимир Боровиќ, Лилјана Неделковска, Зоран Петровски, Лазо Плавеvски и Маја Чанкуловска. Лого: Владимир Боровиќ. Лектура: Кирил Ангелов; Превод: Маја Иванова Хаџи Митрова; Тираж: 1000.

The Large Glass No. 23 / 24, 2008/9, Art Magazine. Price: 150 denars or 5 US\$. Publisher: Museum of Contemporary Art Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, Skopje 1000, POB.482, tel. (++) 389 2 – 311 77 34, fax: (++) 389 2 - 311 01 23; www.msuskopje.org.mk. Director: Eliza Sulevska. Editor in Chief: Sonia Abadziewa. Editorial Board: Nehat Bekiri, Vladimir Borevick, Liljana Nedelkovska, Zoran Petrovski, Lazo Plavevski and Maja Cankuloska. Logo: Vladmir Borevick. Printed by: Print Center, Skopje. Translated by: Maja Ivanova Hadzi Mitrova, 1000 copies. ISSN 1409-5823 .

Сафет Ахмети, разговор со
ДУШАН ЏАМОЊА
Safet Ahmeti, Interview with
DUSAN DZAMONJA



In Memoriam

Сафет Ахмети: Од една страна меморијалните споменици покажаа дека немаат моќ да пренесат порака, во смисла на предупредување: се случило, да не се повтори; од друга страна, особено во западниот свет, расте бројот на новоподигнати споменици. Како гледате на тој парадокс, или е во прашање нешто друго (повторно политика, идеологија)?

Душан Џамоња: Вредноста на споменикот е едноставно да одбележи едно време, затоа е тоа меморијал, тоа е основно, тој во себе веќе ја содржи пораката. Поставен е за да трае, да не се загуби сеќавањето. Според тоа, тој никогаш не ја загубил и не може да ја загуби таа моќ на пренесување на пораката. Споменикот не може да престане да ја има таа моќ на пренос. Тој е заради тоа тука и затоа останува, како меморијал. Со самото тоа тој веќе ја предал и постојано ја пренесува пораката.

Сафет Ахмети: Се чини дека самодостатноста на вашиот цртеж никогаш не била доведена во прашање, како што низ истиот тој цртеж секогаш биле согледувани и различните фази во развојот на скулптурата. Критиката мошне рано во вашиот цртеж ги забележала и архитектонизираните облици. Се работи ли тука за некаква синтеза, проникнување на сите три вида творештво - единствен начин на размислување, или се тие, сепак, засебни, а дури потоа меѓузависни?

Душан Џамоња: Знаете дека јас од почеток работам на синтеза на скулптурата и архитектурата и дека така и постапувам и мојот одговор е дека се тоа реални видови на проекција коишто сами по себе за тоа зборуваат или не зборуваат. Но, очигледно е дека моето искуство произлегува токму од тој став и волја и свесно одам кон тоа да создадам синтеза помеѓу едното и другото. Познати се денес архитекти кои работат архитектура како скулптура, така ја нарекле, така ја прочитале, меѓутоа јас тоа не го правам, јас работам обратно. Јас работам скулптура како архитектура, според тоа секогаш останувам скулптор. Скулптор градител, тоа е она што го правам во пракса и тоа е таа битна разлика. Меѓутоа, факт е, сè што има три димензии може да биде скулптура, според тоа секоја архитектура може да биде скулптура и погрешно е да се даваат атрибути, се работи само за слободно изразување, однос на форми и слично. Само, се разбира, резултатите се поинакви кога се прави архитектура како скулптура и кога се прави скулптура како архитектура.

Сафет Ахмети: Каде е тука границата и дали ни е воопшто потребна?

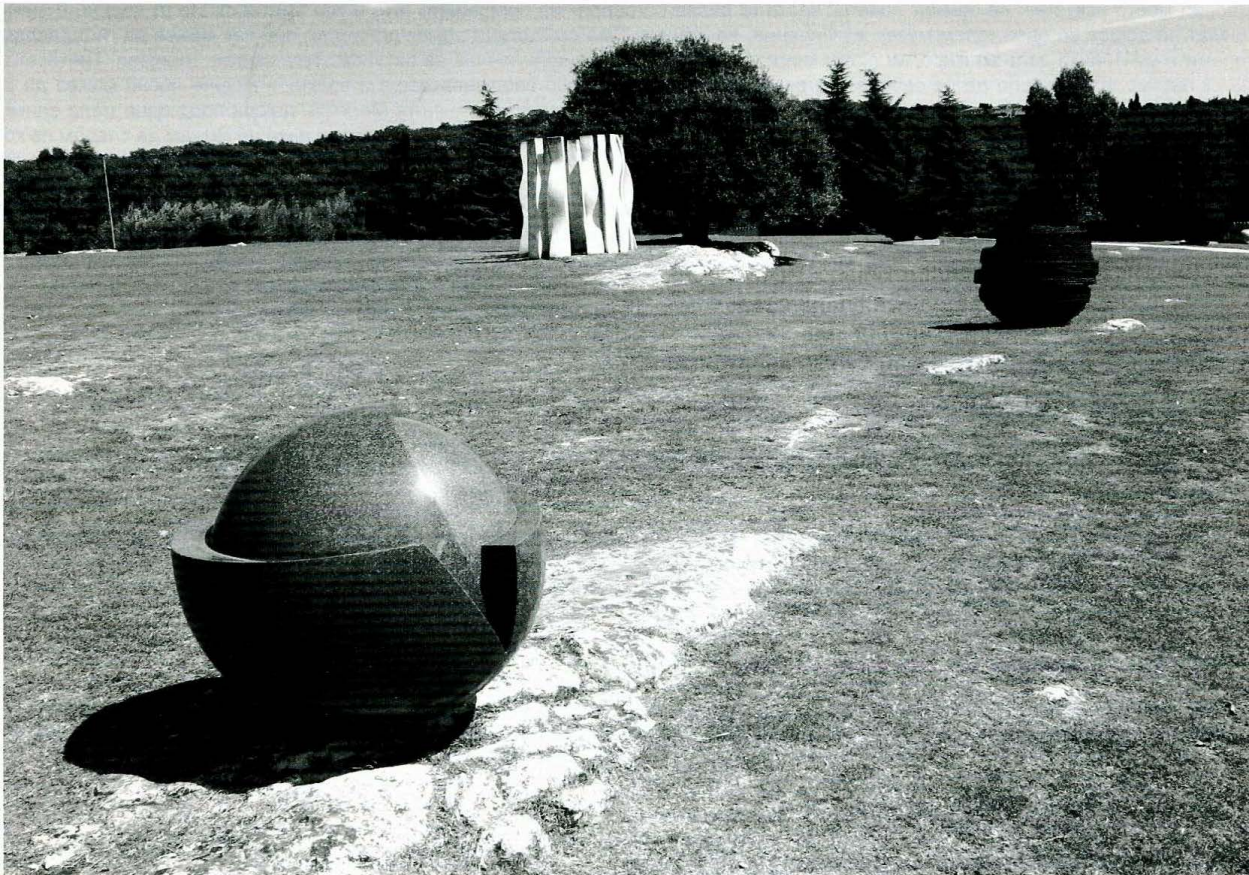
Душан Џамоња: Границата не ни е потребна, се работи за индивидуален пристап и особен печат, нивниот став е таков, мојот став е ваков...

Сафет Ахмети: Дали таа наклонетост кон архитектурата, можеби, произлегува од фактот што архитектурата е иманентна на монументалноста?

Душан Џамоња: Архитектурата ме привлекувала од самиот почеток, го привлекувала моето внимание, а и желбата да учествувам. Во таа смисла добро ми послужи бидејќи многу се ангажирав токму околу меморијалните споменици, каде што тоа беше и најпотребно, да се создаде нешто за комеморацијата да биде препознатлива и по својата форма и по својот облик и на самото место да се понуди една психолошка predisпозиција за на таквото место да може да се случи контемплација. Јас дури и не размислувам за тоа.

Сафет Ахмети: Освен цртежот, скулптурата и архитектурата, постои ли уште некој афинитет на Душан Џамоња, на пример кон машините, како што забележува Арган кога зборува за спомениците во Подгариќ и на Козара?

Душан Џамоња: Тоа се литературни, негови лични доживувања. За тоа тој имаше голем сензибилитет и афинитет и тоа секогаш го гледаше, опишуваше и доживуваше и на поетски начин. Ретки се таквите кои на тој начин ја анализираат и ја следат уметноста и се бават со уметноста теоретски. Од друга страна, постојат и оние кои се бават едноставно студено со



Душан Џамоња. Ателје на отворено. *Vrsar*
Dusan Dzamonja, Open atelier in *Vrsar*

анализата и тоа е нивниот пат. Меѓутоа, мене ми е поблизок првиот начин, оној на Арган, а има во историјата уште такви слични примери, и книжевници се бавеле со ликовна критика, па пишувале за тоа мошне убаво, и Есењин... Знаете што, уметничкото дело нема своја егзистенција, тоа има илјадници егзистенции, тоа е секогаш: она плус некој, а тоа е секогаш видливо и таа вредност е секогаш поинаква. Негативна или позитивна, секогаш е поинаква. Значи, секоја уметност, освен можноста да изрази на еден поширок начин некои идеи, некои мисли, секогаш има, секоја уметност има еден недостаток, една празнина, којашто е баш тука оставена за ние да се вклучиме. Вредноста на едно дело, за вас и за мене, да го сфатиме, кога сме пред делото, секогаш е наполно поинаква. Тоа зависи од психолошката predisпозиција да се прифати даден начин на изразување, што може да биде и одбојно, може да биде и привлечно. Главно, уметноста отсекогаш го имала тоа благородно својство да го збогатува духовниот живот на луѓето, да не живеат само во материјалниот свет, односно, таа служи да ги збогатува душите.

Сафет Ахмети: Поседува ли апстракцијата предност во однос на фигурацијата?

Душан Џамоња: Предноста... Тоа е можеби погрешно, знаете, погрешно е, бидејќи едно ремек-дело коешто е фигуративно, прашање е во колкава мера некој тоа го доживува и дали е воопшто во состојба да ја процени разликата во вредноста помеѓу тоа дело и нешто друго што е многу послабо. Тоа е големо прашање.

Сафет Ахмети: Многу пати е спомнувано дека апстракцијата нуди безброј видувања, секој може да ѝ пристапи на свој начин, но кога е во прашање фигурацијата..?

Душан Џамоња: Па, и со фигурацијата е исто така. Некои мислат дека ја разбираат, но не ја разбрале.

Сафет Ахмети: Што требало да се случи за да дојде до тој пресврт од фигурација и референцијална уметност кон чиста апстракција?

Душан Џамоња: Од раната младост е мојата определба за уметноста. Поточно, токму за скулптурата, а попатно ги развиг и оние други склоности и љубови, а токму тука спаѓаат архитектурата и музиката. Тие две уметности според мене, барем јас за себеси создадов такво чувство, извонредно се вклопуваат една во друга. И едната и другата, бидејќи живеат во просторот, имаат заедничко. Да речеме, клавирот има, создава архитектура во себе, во звукот, се нуди на просторот, тој звук го освојува просторот и делува во него. Меѓутоа, виолината...тоа ме потсетува на цртеж, на потез...

Според моето искуство, во самиот почеток често го барав одговорот на прашањето што е тоа уметност. Не го најдов. Додека првпат не дојдов во еден голем музеј, во Фиренца, во Уфици. Тука се стотици ремек-дела и по прв пат можев да ги согледам големите уметнички дела во живо, не преку книги. Сè уште бев млад кога почнав да патувам. Тука имаше Тицијани, Тинторета, сè, сè големо што можело да се собере. Се разбира дека бев полн со воодушевување и восхит и мошне лесно можев да ја воочам вештината на умењето што ја поседуваа, следејќи ја структурата на сликата. Меѓутоа, дојдов пред една мала слика, автопортрет на Рембрант. Толку ме плени што стоев два часа пред неа и заклучив една работа: дека не можам да следам на кој начин тој тоа го насликал. Тогаш сфатив една работа, дека тоа го создал уметник кој имал моќ да претвора една материја во друга, да создава нова природа. Тогаш го добив одговорот што е уметноста: магија. Моќ за претворање на една материја во друга. И понатаму барав споредби, но најдов едвај неколку. Прво кога од Фиренца дојдов во Париз. Прва дестинација Лувр. И таму знам дека има неколку Рембранти и отидов директно да ги видам. Се сеќавам, ја поминав главната хала, кадешто е изложена Мона Лиза, околу Мона Лиза секогаш многу луѓе, групи, јас поминав преку тоа, го видов Рембрант, бев задоволен и на враќање сепак застанав кај Мона Лиза. И тука останав два часа. Каков портрет, тој пејзаж, сето тоа, сè беше маестрално, тоа беше мистерија, слика на маѓепсник, апсолутна магија. Од модерните таа моќ ја имаа Ван Гог, Матис, Пикасо.

Сафет Ахмети: Велите, претворање на материјата во друга?

Душан Џамоња: Тие создале нешто што господ заборавил да го создаде.

Сафет Ахмети: Дали од односот кон материјата произлегуваат и скулпторските решенија или е тоа некаков обратен процес?

Душан Џамоња: Не, не, внимавајте, без оглед дали работите скулптура или фигура, битна е вештината на обликување, моќта да се обликува, таа претворба, степенот на дарба... И доволно е на кој начин вие сте ја оживеале материјата; дали е фигуративна или апстрактна, таа мора да биде жива, мора да го покрие секој детаљ, секој милиметар; тоа е во мојот цртеж, во сликата, насекаде, сè е покриено. Мора да биде. Занаетски.

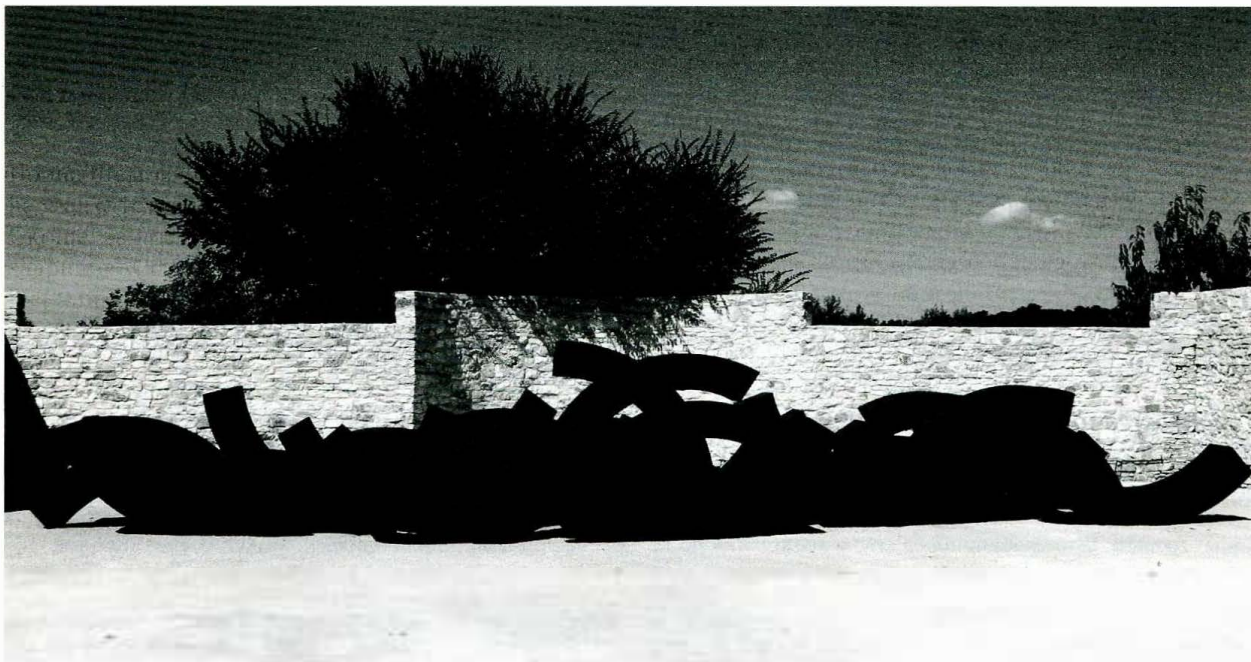
Сафет Ахмети: Целата драма се случува на површината?

Душан Џамоња: Да, да, тука се создава една структура којашто сигурно содржи такви психолошки елементи во себе коишто формираат некакви емоции, контемплација во однос на степенот на чувствителност на набљудувачот. Секако, не доживуваат сите на ист начин.

Сафет Ахмети: Што е тогаш со она внатре?

Душан Џамоња: Нема внатре. Тоа што е надвор, тоа е и внатре.

Сафет Ахмети: И во цртежот, и во сите ваши проекти, постојат неколку константи коишто се, на некој начин, постојано присутни. Една од нив е кругот, било да е тоа во облик на лак, полукруг, топка, сфера, но тој круг, се чини како да е основа на сè?



Душан Џамоња. *Скулптура MSX-I*, кортен, 1997. 210 x 1480 x 350
Dusan Dzamonja, *Sculpture MSX-I*, korten. 1997. 210 x 1480 x 350



Душан Џамоња, *Меморијал на жртвите, исчезнајќите и заробените хрватски бранители*, Загреб, 2006. црн гранит
Dusan Dzamonja, *Memorial*, Zagreb, 2006, black granite

Душан Џамоња: Моето искуство на формата е фигуративно, органско. Имам три теми: портрет-глава, фигура и животинска фигура. Главата, при синтеза на формата, стана овалOID, сфера; фигурата вертикала; а животинската фигура хоризонтала. Од тие хоризонтални композиции, главно, произлегоа моите проекти. Имам еден цртеж на тигар - кога имав седумнаесет години, одев во зоолошка градина и цртав животни - којшто е апсолутно иден проект, оној што го направив за Големата џамија во Багдад; таа негова поза, кога лежи испружен, движењето на телото, сè. Чиста фигурација, тигар. Не е изведено, постои макета, модел.

Сафет Ахмети: Има ли таа топка, сфера, овал, некаква своја тајна?

Душан Џамоња: Нема никаква тајна. Тоа е моето искуство и оттаму јас, едноставно, изработувам некои варијанти; во варијациите ги создавам тие овалOIDни скулптури, со различни динамички движења и детали.

Сафет Ахмети: Вториот момент, којшто исто така претставува константа во вашето творештво, е она што би можеле да го наречеме серијалност, повторување на елементите. Како дошло до тоа секогаш да се повторува една основна градбена единица?

Душан Џамоња: Мошне едноставно. Моите последни композиции се работени така што направив седум различни елементи и во различни комбинации, од тие седум елементи, правев различни композиции во скулптурата. Тогаш, всушност, сфатив што сум направил. Сум постапил според нешто што веќе постои во музиката. Ако со седум ноти може да се прави симфонија, зошто да не можам јас со седум елементи да правам големи просторни и урбанистички композиции? И во тоа успеав. Тоа го направив. Елементите се исти, но скулптурите се други. Дури дојдов до тоа, најдобрата скулптура да ја направам само со еден елемент, реплицирајќи еден елемент, како што ги градев структурите на скулптурите со еден префабрициран елемент, а тоа е шајката, во првиот случај, во вториот тоа е алка од синџир. Тоа се тие врски, и реални и логични. Ништо нелогично. Многу едноставно, само тоа треба да се препознае. А, мене ми е тоа најлесно.

Произлегува ли таа серијалност од некој општ дух на времето, најпосле, тоа е време на поп-арт, на оптички истражувања?

Мене тоа не ме интересира, јас тоа не го следев. Отсекогаш сум бил свој!

Брсар, 27.08.2008

Т е м а

T h e m e

Младите уметници на актуелната ликовна сцена во Македонија
The Young Artists on the Art Scene in Macedonia

Лилјана Неделковска

КАТАСТРОФАТА И КРЕАТИВНОСТА: УМЕТНОСТА ВО ВРЕМЕТО НА НЕИЗВЕСТНОСТ

“Кле има слика која се вика ‘Angelus Novus’. На неа е прикажан анџел кој изгледа како да сака да се оддалечи од нешто што го fascинира. Очиите му се ококорени, усмата отворена, а крилјата раширени. Така мора да изгледа анџелот на историјата. Лицејто го свртило кон минатото. Она што ние го гледаме како синџир на настани, тој го гледа како една катастрофа што постојано ги најгуби урнатините и му ги фрла пред нозете. Анџелот би сакал да зајре, да ги разбуди мртвите и да го состави она што е скриено. Но, буре се крева од рајот; со огромна сила му ги шири крилјата и тој повеќе не може да ги зајвори. Бурата незадржливо го шера кон иднината, на која и го свртило грбот, додека урнатините пред него расипат до небо. Оваа буре е она што го нарекуваме напредок”.

Валтер Бенџамин

Во времето кога Бенџамин ја пишувал оваа алегија на историјата, светот сè уште ја имал способноста да ги мисли сопствените граници: затоа и погледот на урнатините можел да допре само до небото. Денеска, фигурата на небото не ја претставува крајната граница на нашиот универзум, ниту пак идејата за напредокот ја подразбира вербата во иднината. Денеска, алегијата на Бенџамин би можела да се чита и поинаку: лицето на *Новиот анџел* не е свртено кон минатото, туку кон иднината, па она што ние го гледаме како виртуелна проекција на идните настани, тој го гледа како една реална катастрофа. Во неговите крилја не дува бурата на напредокот, туку бурата на незапирливата ентропија; она што го fascинира не е свет на прогрес и ветена среќа, туку “пустина на реалноста.” Овој поглед не е само хипотетичен: тој е предупредувачки и во одредена смисла ја прикажува фактичката состојба со која денеска се соочува секоја мисла за светот. *

*Во 2002 година во парискиот *Fondation Cartier* беше одржана изложба со наслов *Она што доаѓа (Ce qui arrive)*, со којашто Пол Вирилио го иницираше проектот за создавање Музеј на несреќи. Во контекстот на изложбата Вирилио ја концептуализира катастрофата како настан, како нешто што ни се случува како неизбежност, како судбина; поаѓајќи од концептот на Аристотел дека несреќата не е некој надворешен настан, туку е интринсички дел на нештата-на пример, изумот на бродот го подразбира и бродоломот - тој несреќата ја лоцира и толкува како составен дел на технолошките системи; оттаму, според него, и потребата од едно есхатолошко учење кое ќе нè подготви да ја мислиме конечноста, границите на нашето постоење, а во таа смисла и границите на биолошките науки и техниката; оттаму и неопходноста од една “филозофија на катастрофата”.

Но, што ако напредокот веќе не е поврзан со иднината? Што ако иднината веќе се случува? Што ако стварноста се распаѓа пред нашите очи? Не во ништавило, туку во нешто пореално од Реалното-триумф на симулакрумот?“ (Жан Бодријар). И што ако нашиот свет не е веќе она што мислевме дека е: “глобус (топка), туку неговиот

двојник *glomus* (клопче)?“ Што ако светот навистина ја изгубил способноста да го создава светот, а се здобил само со онаа “да го умножува, со силата на своите можности, нечистиот свет?” (Жан-Лик Нанси). И што ако цената на напредокот сме ние самите?

Во книгата *Дијалектика на просветителството* Теодор Адорно и Макс Хоркхајмер напредокот го мислат како еквивалент на заборавот. Повикувајќи се на аргументацијата на францускиот физиолог од 19. век, Пјер Флуранс, дадена против медицинската употреба на анестезија со хлороформ тие, тврдењето дека анестетикот дејствува само на невронската мрежа на помнењето, но не и на телото кое во потполност ја чувствува болката, само што поради насилството на кое е изложено, не се сеќава на неа, го земаат како метафора за цената на напредокот што треба да се плати: “губитокот на сеќавањето како трансцендентален услов на науката. Секое отуѓување е заборав”. Или, како што тоа со нагласена интонација го кажува Славој Жижек, во тоа се состои и “совршената освета на природата за нашето владеење над неа: и не знаејќи ние сме најголеми жртви на нас самите, ние самите себе живи се колеме“. Но, Жижек предлага и едно друго можно читање: како “совршен фантазиски сценарио на интер-пасивноста, на Другата Сцена во која ја плаќаме цената за своето активно мешање во светот?”

Во ова сценарио се одвива доброволното откажување на човекот од сопствената природа, од сето она што го конституира како субјект, како носител на вредности, сеќавања, искуства, афекти (болка, страв, срам, одговорност итн.): наместо живот во/со светот, одбравме живот на/во екранот, наместо чувствителност, рамнодушност, наместо сочувство, ефикасност и функционалност, наместо дејствување, пасивност и подреденост до ниво на некакви алатки. Криспин Сартвел, ова сценарио го интензивира до утописки апсурдност: “Сакаме буквално да станеме мртви предмети, сакаме да станеме предмети како останатите предмети”.

Вртоглавата експанзија на технологијата и на електронските медиуми, пред сè, на телевизијата и интернетот, совршено го овозможуваат спроведувањето на ваквото сценарио и тоа на начин којшто е извонредно ефикасен, затоа што дејствува “терористички - ни ја краде наивноста и природноста“, ја краде нашата “суспензија - истоветноста со самите себе“ (Зоран Рошко). Технологијата и медиумите не само што нè ослободуваат од сопствената одговорност, не само што го искривуваат нашето сфаќање на стварноста (ја бришат разликата меѓу природното и артифициелното, меѓу реалното и имажинарното), не само што го “голтаат времето и просторот“ (Вирилио), а самата стварност ја заменуваат со незинјите ефекти и симулации, туку пробиваат, како што вели Рошко, и во самата онтолошка структура на нашето постоење.

Ако модернистичко-просветителската мисла беше опседната со “големи нарации“ за еманципацијата на разумот,

за силниот, со значење исполнет субјект, за ветената, рационално проектирана иднина, посмодернистичката мисла е опседната со “мали приказки“ и тоа главно за крајот: крајот на човекот, крајот на историјата, крајот на уметноста, крајот на субјектот итн. Прикаските за крајот се множат, а ние како да почнуваме страсно да фантазираме и уживаме во можностите од таквиот исход. Она што Бендамин го најави, дека човекот и сопствениот крај ќе го претвори во уметничко дело во кое ќе ужива, денеска како да добива на актуелност [Зарем, “воздигнувањето на терористичките напади од 11/9 2001. во уметничко дело” не укажува на тоа. Секако, далеку е од здравиот разум дека оваа ready-made постапка којашто ја употребија неколку уметници е направена поради перверзниот вкус за катастрофа, или поради перверзното уживање во тугата несреќа или несреќата, воопшто (впрочем, тие потоа се извинија за вознемиреноста што ја предизвикаа со нивните зборови). Причините за ваквите можни изменувања треба да се бараат во вдухот на нашето времег коешто на смрт боледува од недостиг на историски проекти кои би биле способни да мобилизираат (во услови кога медиумите постојано нè шокираат со слики исполнети со најразлични катастрофи, природни или предизвикани од човекот; во услови кога сè се конзумира со неверојатна брзина и кога сè се заборава со исто таква неверојатна брзина-како што се случи со медиски веќе заборавениот “јунак” Зденек Адамец, кој во 2003. се запалил на прашкиот плоштад во знак на протест против светот без утопија-уметноста како да ја има изгубено способноста за една порадикална критика. Ако ги следиме размислувањата на Бодријар, произлегува дека она што порано во уметноста функционираше како иронија и радикална критика, способни да нè допрат и погодат, се отргнале и преминале на страната на неизвесноста, жестината, катастрофата, случајноста, на страната каде сега единствено може да нè допре фаталното)].

Во услови на сеопшта естетизација и рекламно конзумирање на стварноста, овозможена со самата структура на дејствувањето на масовните медиуми, и најдеструктивните, најужасните, најболните слики се нудат, како чисти визуелни ефекти, како информации. А, кај информациите сè мора да помине низ филтерот на виртуелното кое податокот го претвора во фикција. Ова виртуелизирање и естетизирање на стварноста се случува како резултат на постоењето на она што Бодријар го означува како празен простор на преставувањето, не-местото, а тоа е “екранот” кој што нè одвојува од стварноста, праведјќи ја подносилива. Истиот овој процес, но со противен ефект, може да се забележи и во уметноста која работи со реалното: реалното се впишува во подрачјето на имагинарното, како симболичка конструкција; но она што се рефлектира не е самата реалност, како појавност, туку ефектот на трагматското, она што не може да се симболизира и припитоми. *ARTifact*, од Атанас Ботев, е дело што работи со /врз “репродукцијата“ на инскрипциите на тероризираното тело на градежен работник, киднапиран за време на конфликтот во Македонија во 2001.: употребувајќи ја техниката/тактиката на ready-made, тој со сликата на трагматското тело постапува како со настан кој го потврдува субјектот, кој од подрачјето на информациската десубјективизација и прозирност, во уметноста се враќа како сведок, како предупредување; Трагматичното на војната во уметничкиот дискурс го внесува и Александра Петрушевска. Користејќи ја постапката на прекумерно нагласување на деталите, таа речиси со хиперреалистичка прецизност и со една студена, статистичка оптика ги слика урнатините на сопствениот дом (13 км. од центарот); токму дистанцираноста од сопствената болка го повикува трагматското како невидлив остаток, како пунктум.

Зени Балажи со делото *Albanians in Balkan or Balkan in Europe*, алудира на односот меѓу стабилниот центар како културна парадигма и трагматичните, маргинализирани култури. Во тој однос, како на некој замислен екран, се структурира стварноста за оние кои “не можат да ги поднесат сонштатата”: како место на површинска чувствителност и рамнодушност среде преобилноста на животот и смртта.

Матеј Богдановски, Тихомир Топузовски, Ѓорѓе Јовановиќ и Сафет Спахиу работат со метафорите на меморијата. Фикционалните светови на Богдановски (*Војскиите шрѓнаа, Кула, Чудовишнетио ишио сака да го изеде сонцеио*), кои доаѓаат од бајките и легендите, работат со меморијата како предупредување: црното сонце, испуканата земја, погледот на злото како фантазмагорични прикази на човековата способност за деструкција; *Мала архива на уметничкој од земјајта во иранзиција* на Ѓорѓе Јовановиќ, е серија цртежи конципирана како минијатурна архива на преобразби, создадена во годините на македонската транзиција. Архивот како метафора за скриени, мрачни, прашливи места, “каде рацете никогаш не остануваат чисти“, ги чува записите за метаморфозите на идентитетите на некогаш нормалните, а сега испразнетите субјекти, кои под притисокот на транзицијата доживуваат еден вид кафкијанска трансформација: во едно убаво, “ново утро” тие се будат претворени во инсекти; како Грегор Самса и тие, со леснотија забораваат што биле претходниот ден; делото на Топузовски ја користи метафората на писмото како трага, како модел на помнење со кој се нагласува фрагментираноста и непостојаноста на човековото знаење и сеќавање; додека Сафет Спахиу, создава простори/претстави кои оставаат впечаток на губиток или отсатност: сцени, како во делото *Day after*, кои како да се видени со некакви фантазмагориски очи.

Миле Ничевски, во карикатурален манир и со речиси детски наивен ракопис (во цртежите *The Heroes I Respect* и *Трејта балканска*), дава саркастичен коментар на историското и културното наследство, како и на спекулациите за можен историски тек на настаните на овие простори: спекулации коишто веќе подолго време функционираат како базични места на идеолошката мобилизација, станувајќи, на тој начин, и составен дел на нормалниот живот. Осман Демири преку фотографскиот објектив ги впишува субјективните доживувања на места каде е ситуирана рамнодушност на објектот: издвоените топови, кадрирани како детали од стварноста, не го прикажуваат светот на предметите онаков каков што е, туку она што е скриено, потиснато: во нив се чита длабока меланхолија која ги оцртува рабните места каде никогаш не сме сигурни; како некаква жолта линија што нè предупредува и нè држи на дистанца од неизвесноста и непознатото.

Никола Узуновски во делото *You Have No Power!*, реконструкција на амбиент за изведување на експериментот *Иглата на Бифон или Проблемот на американској знаме*, поаѓајќи од експериментот како модел со кој се мери веројатноста нешто да се случи (како со примерот на апроксимацијата на бројот π, предложен од Леклерк де Бифон, а врз основа на мерењето на веројатноста колку пати фрлената игла на хоризонтална површина со паралелни линии би ја пресекла линијата низ еден процес на трпеливо повторување), врши деконструкција и демистификација на моќта: невозможно е со точност да се одреди количината на моќта способна да структурира единствена и обединувачка вистина која би ги предвидела и надминала противречностите. Марјан Денков ги провоцира местата на забрани кои го структурираат субјектот: “Тој ден за свое лично задоволство повторив една акција што беше сегмент од моето детство“. Акцијата, фрлање значителна



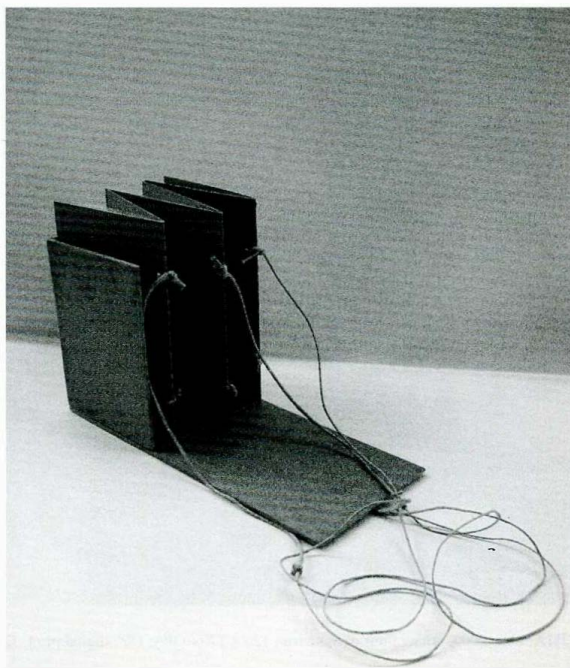
Методи Ангелов, *Пушачоци*, 2007, видео
Metodi Angelov, *The Smoker*, 2007, video

количина на стакло во најголемата и најубава сала од Школската медијатека (во Високата школа за убави уметности во Париз), беше изведена со цел да се “претстави тензијата на земањето контрола во свои раце“. Исказот *I can do it* е исказ на субјект свесен за празното место во кое се впишуваат и артикулираат желбите на другиот: конвенции, правила, норми, забрани. Како во скршено огледало се назираат невозможните места на посакуваната полнотија.

Верица Ковачевска со делото *09 јули 2005- Сабоиџа* (дел од проектот *Everyday Art, the Art of the Everyday*), конципирано како фрагмент од личен дневник, своите ноќни кошмари, своите размислувања и стравови, ги презентира на начин како што тоа го прави современиот менаџер-раскажувач, продавач на соништа и фикции (картички во пластична кутија за брошури, како флаери за рекламирање): ако денеска сè функционира како реклама, ако сè е структурирано како реклама, тогаш еден од можните начини да се укаже на скриените механизми кои вредностите и интезитетите на нашите животи ги крадат и ги заменуваат со симулации и слики, е да се поигруваме со нивните ефекти, доведувајќи ги при тоа во прашање; делата на Методи Ангелов исто така си поигруваат со ефектите на рекламираните вредности и значења. Во *Пушачоци* тој ги деконструира претставите, знаците за предметот произведен за широка потрошувачка, при што иронизира и до апсурд ја засилува нашата глад за конзумирање: бесмислениот објект како мрачен објект на нашите желби.

И на крајот делото на групата ОПА *Ох!*, не доведува во искушение да се запрашаме: дали вака изгледаат современите ангели-менаџери на историјата? Тие изгледаат како да сакаат да се оддалечат од нешто што ги fascинира. Очите им се ококорени, устата отворена, а “крилјата“

с/опуштени. Нивните лица не се свртени ниту кон минатото, ниту кон иднината, туку кон сегашноста.



Горѓе Јовановиќ, *Мала архива на уметничкоци од земјава во транзиција*, 2007, објект
Gjordje Jovanovic, *The Small Archive of the Artist from the Country in Transition*, 2007, object

Liljana Nedelkovska

CATAclysm AND CREATIVITY: ART IN AGE OF UNCERTAINTY



ОПА. *Oh!*, 2006. дигитален отпечаток. 120 x 170 / ОПА. *Oh!*. digital print, 120 x 170. Royalty Free, Corbis Image Library

"A Klee painting named 'Angelus Novus' shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one perceives the angel of history. His face is towards the past. Where we perceive a chain of events, he sees one catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress."

Walter Benjamin: *Theses on the Philosophy of History*

When Benjamin wrote this allegory of history, the world still had the ability to consider its own borders: that's why the view at the debris could reach as far as the sky. Today the figure of the sky is not the final frontier of our Universe, nor is the idea of progress implying the faith in future. Today Benjamin's allegory could be read differently: the face of *Angelus Novus* is not towards the past but towards the future, so what we see as a virtual projection of future events, he sees as one real catastrophe. His wings are not caught by the storm of progress but by the storm of unstoppable entropy; what fascinates him is not a world of progress and promised happiness but a "desert of reality". This view is not only hypothetical: it is warning and in a sense it shows the actual condition confronted to every thought of the world today. *

* In 2002 in the Paris *Fondation Cartier* there was an exhibition titled *Ce qui arrive / What is Coming* (The English title however is inexplicably "Unknown Quantity") used by Paul Virilio to initiate a project for starting The Museum of Accidents. In the context of the exhibition Virilio conceptualized the catastrophe as an event, as something that is happening as inevitability, as destiny; proceeding from the concept of Aristotle that the accident is not some outward event but an intrinsic part of something - for example the invention of the ship also implies the shipwreck - he locates and interprets the accident as a constituent part of the technological systems; this, according to him, renders the need of an eschatological doctrine which is meant to prepare us to consider the limits, the frontiers of our existence, and in that sense the limits of the biological science and the technology; it also explains the need of a "philosophy of catastrophe."

But what if the progress is no longer associated with the future? What if the future is already happening? "What if the reality is falling apart before our own eyes? Not into nothingness but into something more real than the Real - a triumph of the simulacrum?" (Jean Baudrillard). And what if our world is no longer what we thought it was: "not a globe (ball), but its double - the glomus (skein)?" What if the world has actually lost its capability to create the world and has only acquired the capability "to multiply, by the power of its abilities, the impure world?" (Jean-Luc Nancy) And what if the price of the progress are we ourselves?

In the book *Dialectic of Enlightenment* Theodor Adorno and Max Horkheimer consider the progress as an equivalent to the oblivion.

Referring to the argumentation of the French 19th century physiologist Pierre Flourens against the medical use of chloroform anesthesia, they considered the remark that the anesthetic affects only the neuronal net of memory and not the body which still feels the pain, yet due to the violence it was subjected to, it does not remember it, as a metaphor of the price of the progress which has to be paid: "the loss of memory as a transcendental condition of the science. Each alienation is an oblivion." Or, as Slavoj Žižek states, with a lofty intonation, it also includes "the perfect revenge

of nature for our ruling over it: unwarily, we are the greatest victims of ourselves, we are slaughtering ourselves." But, Žižek also suggests another possible reading: as "a perfect fantasy screenplay of the inter-passivity, in the Other Act where we pay the price for our active interfering in the world?"

This screenplay includes man's voluntary renouncement of his own nature, of all that constitutes him as a subject, as the bearer of values, memories, experiences, affects (pain, fear, shame, responsibility, etc.): instead of a life in/with the world, we have chosen a life off/on the screen, indifference instead of sensibility, efficacy and functionality instead of compassion, passiveness and reduction to the level of tools instead of action. Crispin Sartwell intensifies this screenplay to an utopian absurdity: "We literally want to become dead objects, we want to become objects as the other objects."

The dizzying expansion of the technology and the electronic media, particularly the television and the Internet, made perfectly possible the effectuation of such screenplay in a way which is amazingly efficient because it functions "terroristically - it steals from us the naiveness and the naturalty", it steals our "substance - the uniformity with ourselves." (Zoran Roško). The technology and the media not only release us of our own responsibility, not only twist our understanding of the reality (by erasing the difference between the natural and the artificial, between the real and the imaginary), not only "devour the time and the space" (Virilio), replacing the reality with its effects and simulations, but also penetrate, as Roško states, into the very ontological structure of our existence.

If the modernistic-enlightening doctrine was obsessed with "the great narratives" on the emancipation of mind, on the powerful, meaningful subject, on the promised, rationally projected future, the post-modern doctrine is obsessed with "small tales" mostly about the end: the end of man, the end of history, the end of art, the end of the subject, etc. As the stories about the end multiply, we seem to start to passionately fantasize and enjoy the possibilities of the outcome. Benjamin's prediction that people will turn even their own end into a work of art they will enjoy, seems to be gaining actuality today. Isn't "the promotion of the terrorist attacks of 9/11 to a work of art" pointing to that fact? Of course, it is far from reasonable that this ready made procedure, already applied by several artists, has its reasons in their pervert taste for catastrophe or in the pervert enjoyment in others' suffering or suffering in general (they, actually, apologized for the distress caused by their words). The reasons for these possible shifts should be looked for in "the spirit of our time" which is deadly ill with lack of historical projects that would be capable of mobilizing (in circumstances where the media continually shock us with pictures filled with all kinds of catastrophes, natural or caused by men; in circumstances where everything is being consumed with incredible speed and when everything is being forgotten with the same speed - which happened to the already forgotten media "hero" Zdenek Adamec who set himself on fire in the Prague square as a protest against the world without utopia - the art seems to have lost the capacity for a more radical criticism. If we consider Baudrillard's doctrine, it appears that what used to function in the art as irony and radical criticism and was able to touch and move us, has broken away and embraced the side of inevitability, force, catastrophe, accident, the side where only the fatal can move us).

In circumstances of general esthetization and commercial consumption of the reality, provided by the very functioning structure of the mass media, even the most destructive, the most horrible, the most painful pictures are offered as pure visual effects, as information. And when it comes to information, everything must pass through the filter of the virtual which turns the information to fiction. This virtualization and esthetization occurs as a result of

the effect of Baudrillard's so called void space of representation, the no-place, and it is the "screen" which keeps us apart from the reality, making it bearable. This same process, but with opposite effects, can be also seen in the art that deals with the real: the real is included in the domain of the imaginary as a symbolic construction; but what is being reflected is not the mere reality as a phenomenon, but the effects of the traumatic, of that which can not be symbolized and tamed.

ARTifact by Atanas Botev is an artwork that works with/upon the "reproduction" of the inscriptions on the terrorized body of a construction worker, kidnapped during the conflict in Macedonia in 2001: he applied the technique/tactics of the ready-made and approached the picture of the traumatized body as an event which acknowledged the subject who returns from the domain of informative desubjectivization and transparency, into the art as a witness, as a warning. The trauma of the war was also dealt with in the artistic discourse of Aleksandra Petruševska. By applying a procedure of over-emphasizing the details, almost hyper-realistically precisely and with a cold, statistical review she pictures the remains of her own home (13 km. away from downtown); it is the distancing from her own pain that addresses the traumatic as an invisible residue, as punctum.

Zeni Ballazhi with his work *Albanians in Balkan or Balkan in Europe* alludes to the relation between the stable center as a cultural paradigm and the traumatic, marginalized cultures. In that relation, as on an imaginary screen, the reality is being structured for those who "can not stand the dreams": as a point of superficial sensitivity and indifference amidst the abundance of life and death.

Matej Bogdanovski, Tihomir Topuzovski, Gjorgje Jovanović and Safet Spahiu worked with the metaphors of memory. The fictional worlds of Bogdanovski (*The Armies Have Set Off. Tower, The Monster that Wants to Eat the Sun*), inspired by fairytales and legends, addresses the memory as a warning: the black sun, the chapped ground, the look of evil as phantasmagoric images of the human capability for destruction; *Small Archive of the Artist from a Country in Transition* by Gjogje Jovanović is a series of drawings conceived as a miniature archive of transformations made in the years of Macedonian transition. The archive as a metaphor of hidden, dark, dusty places where hands can never remain clean, keeps the notes on the metamorphoses of the identities of once normal, and now void subjects, which are exposed to a Kafka-like transformation under the pressure of transition: one beautiful, "new" morning they wake up turned into insects, same as Gregor Samsa, and they effortlessly forget what they used to be the day before. The artwork of Topuzovski addresses the metaphor as a trace, as a model of memorizing which points the inconsistency of human knowledge and memory. Safet Spahiu creates spaces/images which make the impression of a loss or absence: scenes, as in *The Day After*, which seem to have been seen through phantasmagoric eyes.

Mile Ničevski, in a caricature manner and using an almost childishly naïve idiom (in the drawings *The Heroes I Respect* and *The Third Balkan*), makes a sarcastic comment on the historical and cultural heritage and on the speculations of the possible historical course of the events here: speculations that have been functioning for some time now as basic points of ideological mobilization, thus becoming a composite part of the normal life.

Osman Demiri, through his photographic lens, records the subjective experiences of places where the indifference of the object dwells: the underlined scenery, framed as details of reality, doesn't show the world of objects the way it is, it shows the hidden, the suppressed: it reflects a deep melancholy which underlines the brinks where we are never certain, as a specific yellow line which warns us and keeps us away from the uncertain and the unknown.

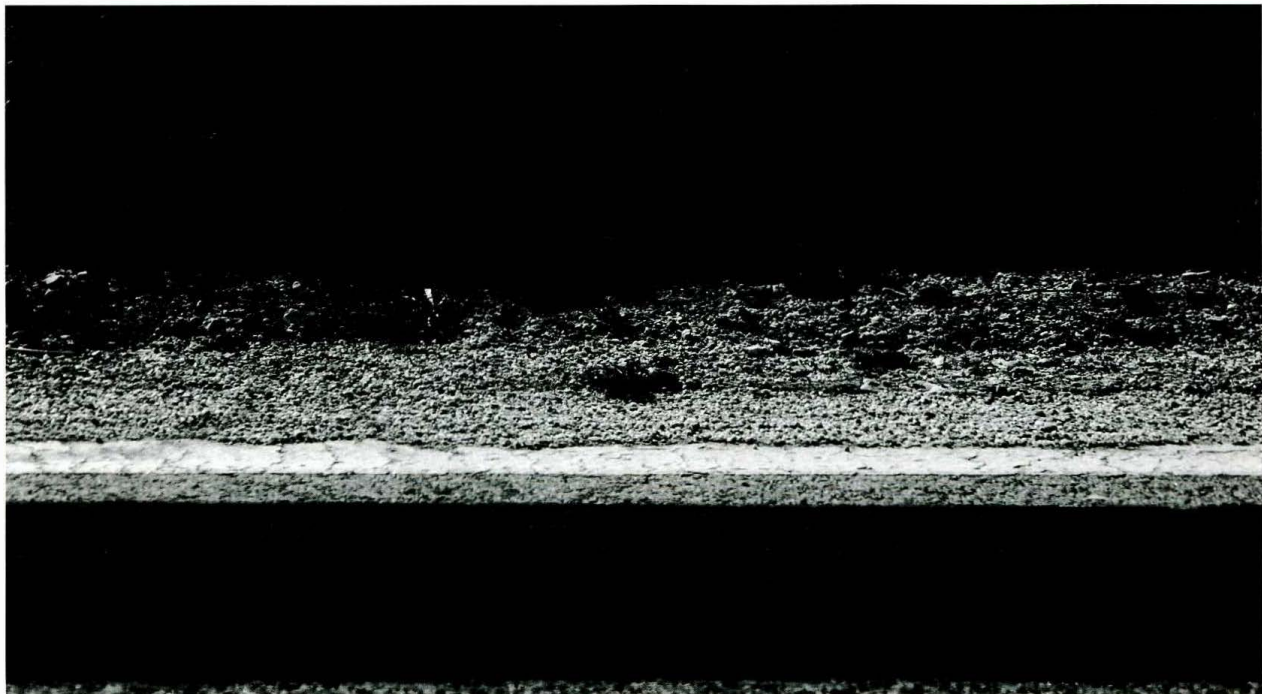
Nikola Uzunovski with his work *You Have No Power!* makes a reconstruction of the ambient for the experiment *Buffon's Needle or the Problem of the American Flag*, proceeding from the experiment as a model which measures the probability (like in the example of approximation of the pi ratio, proposed by Leclerc de Buffon and based upon the probability of the number of times a needle dropped on a horizontal surface with parallel lines intersects the line, through a process of patient repetition), and making a deconstruction and demystification of the power: it is impossible to precisely determine the quantity of power required for structuring a unique and unifying truth that would foresee and overcome the oppositions. Marjan Denkov provokes the points of prohibition which structure the subject: "That day, for my own pleasure, I repeated an action that was a segment of my childhood." The action - throwing a considerable quantity of glass in the largest and most beautiful hall in the School Mediatheque (at the High School of Fine Arts in Paris) was meant to "show the tension of taking the control in your own hands." The statement *I can do it* is a statement of a subject fully aware of the void space where the desires of the other are written into and articulated: conventions, rules, norms, prohibitions. Like in a broken mirror, we can discern the impossible places of the desired fulfillment.

Verica Kovačevska in her work *9th of July 2005 - Saturday* (part of the project *Everyday Art, the Art of the Everyday*), conceived as a fragment of a personal diary, presents her nightmares, her considerations and fears in the way of a contemporary manager-storyteller, seller of dreams and fictions (card in a plastic brochure box, as an advertising flyer): if today everything functions as a commercial, if everything is structured as a commercial, then one of the possible ways to point to the hidden mechanisms which steal the values and intensities of our lives and replace them with simulations and pictures is to play with their effects, showing that we doubt them. The works of Metodi Angelov also play with the effects of the advertised values and meanings. In his *Smoker* he deconstructs the representations, the signs of the object made for consumers' use and ridicules and intensifies our thirst for consuming to absurdness: the meaningless object as the dark object of our desires.

And finally, the work *Oh!* by the group OPA tempts us to ask: is this how the contemporary angels-managers of history look like? They look like if they want to distance from something that fascinates them. Their eyes are staring, their mouths are open and their "wings" resting. Their faces are neither towards the past nor towards the future, but towards the present...

Марјан Денков, *Можам да го најправам јџоа!* 2006/7, видео (43")
Marjan Denkov, *I Can Do It!* 2006/7, video (43")

Осман Демири, *Жолта линија*, 2006, фотографија, 31 x 45
Osman Demiri, *Yellow Line*, 2006, photograph, 31 x 45



Соња Абаџиева:

ПО ТРАГИТЕ НА МАЛИОТ ПРИНЦ: УТОПИЈА / МИКРОТОПИЈА

Ако претпоставиме дека едната страна на монетата е катастрофичното, другата може да биде утопското. Навидум овие антиномично поставени категории Фредерик Џејмсон, теоретичарот на постмодерната, во 2005 година ги обединува во поимот *анти-антиутопија*, наклонета кон апокалиптичното. Овој текст ги следи фрагилните појави на утопијата во визиите за можноста на невозможното на идното време, во поновото ликовно творештво во Македонија. Денес, кога сме опседнати со КРАЈОТ (на историјата, теоријата, природните ресурси...), малите приказни на уметниците за оживување на големата среќа ја враќаат надежта во постоењето алтернатива.

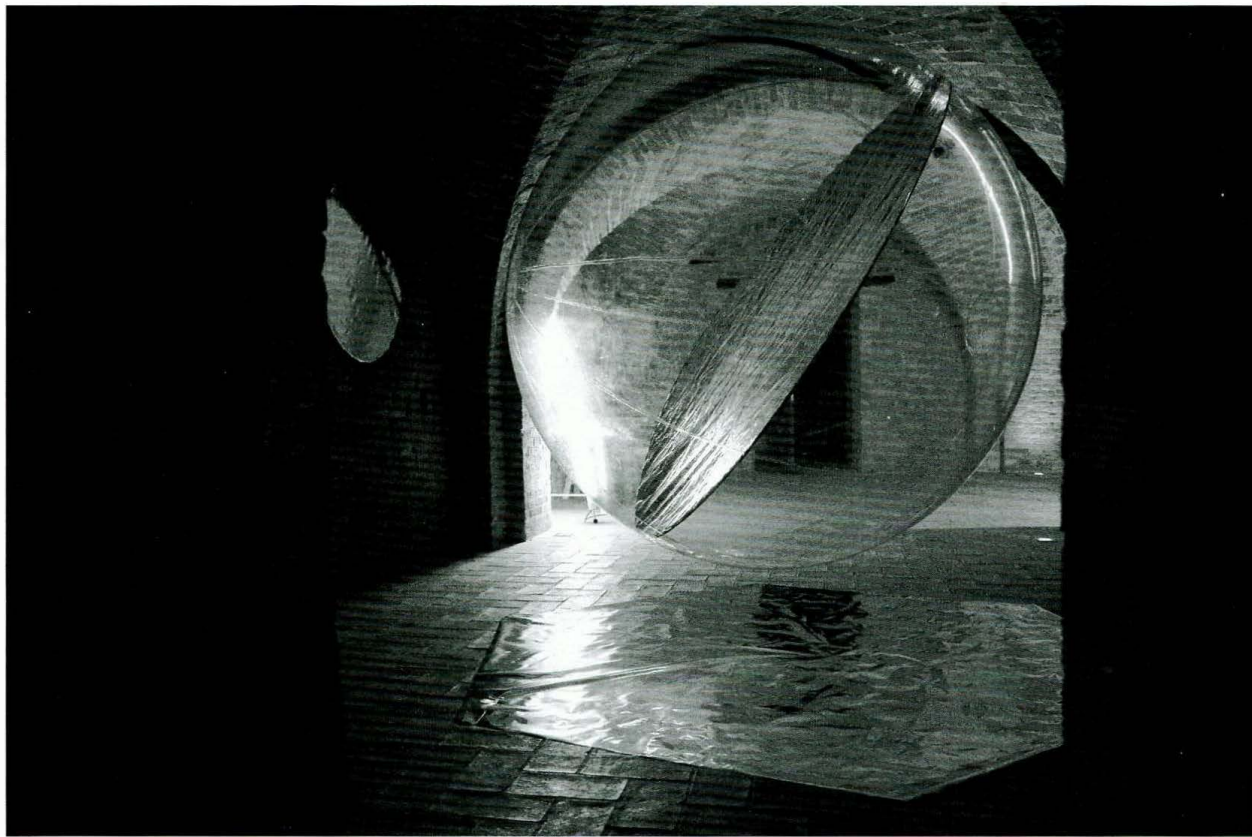
За егалитарноста во различни аспекти на животот пишуваат уште Платон (*Држава*), Плутарх (животот на Спартак) и др. На Томас Мор споменатите му служат како парадигма. Неговото дело *Утопија* (1516) е континуирано актуелно низ вековите, сè до денес.

Последниве децении светот, исцрпен од мизеријата, гладот, војните, загадувањето на средната, невработеноста..., пројавува обновени интересирања за достоинствени живот и иднина.³ Теоретичарот Фредерик Џејмсон пишува за утопијата, вклучително и за научната фантастика (СФ), во сите културни сфери, влечејќи повеќе кон терминот *анти-антиутопија*. Во лондонскиот музеј Гејт се одржуваат Отворени студии посветени на утопијата,⁵ конципирани од еминентни историчари на уметноста. Она што предавачите, особено Клара Бишоп, го заговараат како топос во лекциите е уметничкото дејствување поврзано со релациската естетика на ликовниот теоретичар Никола Бурио. Низ заложбите за социјализација на уметноста преку нетрадиционални форми (ликовни лаборатории, работилници, перформанси, дружења

во природа, разновидни активности надвор од белите галериско-музејски кубуси), Бурио упатува на важноста / значењето од меѓучовечки релации во уметничките практики. Активностите во група се одвиваат на нестандартни локации, во мали енклави со творци-истомисленици што сакаат промени на стварноста. За овие практики Бурио го воведува терминот *микроутопија*.⁶

Како и да е, низ дијалектиката на периодите и системите, се менуваат и погледите на утопијата, но во секој случај, без разлика на овие промени, нејзините значење и дефиниција се во најголема зависност од индивидуалниот пристап. Меѓу другото, и несогласувањето околу најсоодветната термилошка означеност на утопијата ја овозможува нејзината трајна актуелност. Ние денес, сè уште сме во потрага по Јасперсовата потреба од меѓучовечка солидарност, како по “базична планетарна метафизика”.

Во постхипи-периодот од шеесеттите години на минатиот век, пред појавата на интересирањето за микроутопијата на Бурио, сликарите **Симон Шемов** и **Никола Фидановски** во друштво на познајници, роднини и пријатели ги шетаат и уредуваат македонските планини (Дешат, Водно) и ја редизајнираат урбаната какофонија на нашата престолнина. Сликаторот **Милош Коџоман** со пријателите го перформираат својот театар на оностраното, на падините на Скопска Црна Гора (1972). Овие пионерски обиди на микроутопија стремат кон доловување на идеалното во реалноста, но не кооптираат многу следбеници. Во секој случај создаваат поконкретен простор за пробив на слични идеи во деведесеттите години на 20 век. Во овој контекст го издвојувам проектот на **Јован Шумковски** $P= 1:2 / P= 1:200$ (2003/4) како отелотворување на интимното и

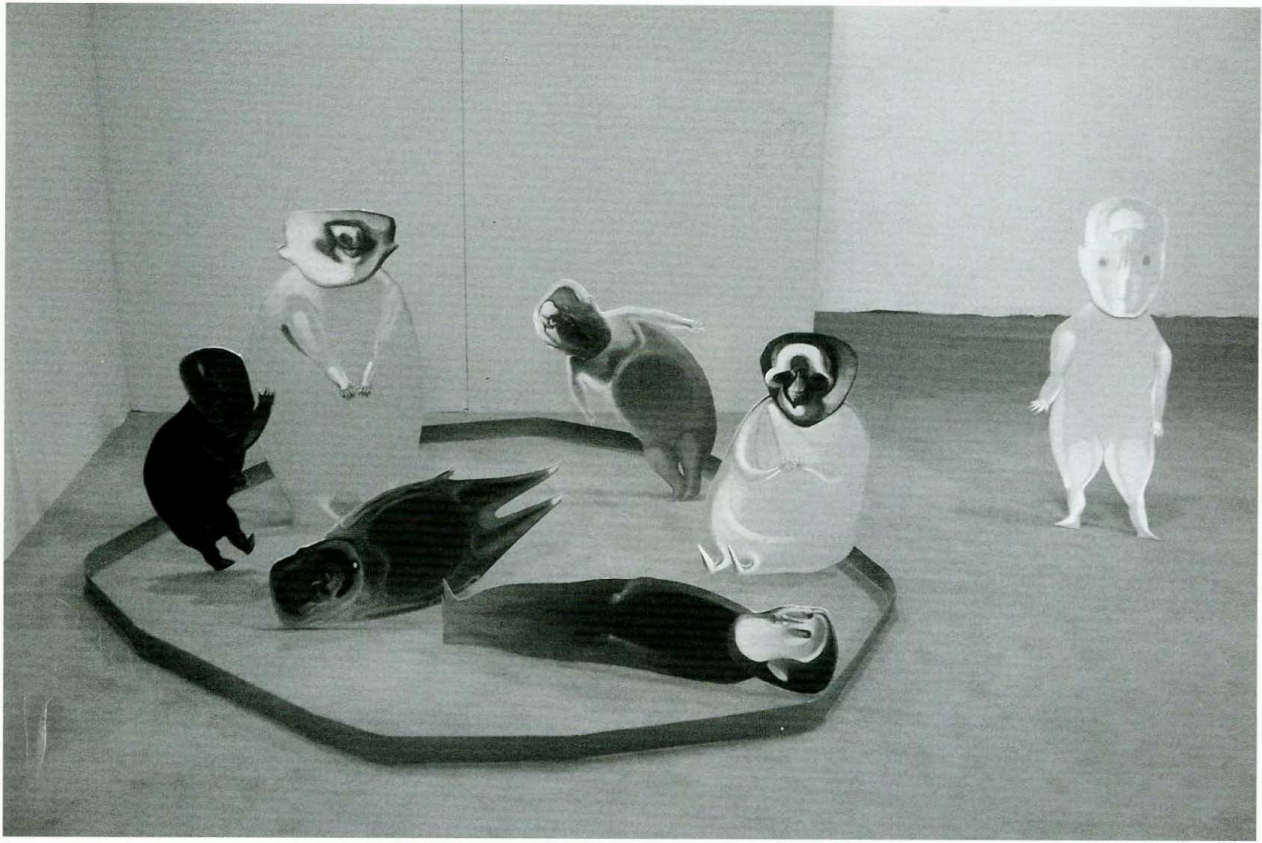


Никола Узуновски. *Моејто сонце*. 2008. проект во прогрес / Nikola Uzunovski. *My Sunshine*. 2008. project in progress

нагласеното утопистичко видување на Скопје, распнато меѓу идеализираните спомени и есхатолошкото чувство за одминување на вредностите, подредени на визурата на еден хендикепиран сограѓанин. Во неговите „макети“ *Три антиципации* (2005/6) утопијата потонува во носталгија, критичност и иронија, на рамниште на сценографија на апсурдот што искричаво ја провоцира публиката. Се нуди верба во иднината на три капитални објекти за колективно дружење, придружена со медиумска поткрепа (*Параолимписки игри во Скопје 2052*, *Скопје Арџ експо 2016* и *Инјерџол самиџ во Скопје 2021*). Се добива чувство како политиката на уметноста да се интерполирала во политиката во уметноста. Концептите во споменатите дела се движат по острицата на цинично-утопиското, со тенденција да се урнат во бездната на апокалиптичното.

За активностите на младиот уметник **Никола Узуновски** е базична, пред сè, етичката димензија: да се подобрат меѓучовечките врски, да

се подигне квалитетот на животот, не во имажинарната тоталитарна утопија, туку во минизоните на егзистенција. Наместо наметнувањето на големите илузии, тој сугерира дејствувања за иднината во микросфери. Во оваа смисла е конципирана неговата акција на дружење *Роденденска забава* (МСУ, Скопје). Во бифето на Музејот на современата уметност тој го прославува роденденот со вообичаената пијачка и скромно мени, изложувајќи ги на увид на гостите (уметници, кустоси, историчари на уметноста, критичари, роднини...) своите портфолија и фотографии од проекти. Поканетите, во релаксирана атмосфера, меѓусебно или со авторот разменуваат мислења за неговото творештво, без заобиколување на секојдневните или стручните теми. Луѓето се чувствуваат задоволни кога се олабавени и непринудени - нешто што им недостасува, а Узуновски им го подарува: на стеснет простор една мала комуна доброволно ја прифаќа дискусијата за еден уметник, која спонатно се развива во пошироки теми. Ќе речете дека тоа е



Ѓорѓе Јовановиќ. *Неинтегрираното дете*, 2008, детал од инсталација / Gjordje Jovanovik. *Non-integrated Dwarf*, 2008, installation detail

овозможена утопија. Да, но дали секогаш имаме желба да се отвориме кон другите поради нас и поради нив? Најголемата поука што може да се резимира од оваа акција е убавата транслација на приватноста во јавноста. Авторефлексивните уметнички практики на разголнување на сопствената интима сега имаат противтежа во релациските постапки. Отуѓувањето и стрвноста кон приватната сопственост (релевантни на капиталистичкиот потрошувачки и егоистичен менталитет) Узуновски ги спротиставува на остварливите идеи за грст среќа на микроплан. Сонувајќи во реалноста, вложува огромна енергија во будење на публиката. Сакајќи да ја извлече од апатичноста и пасивноста, си игра со нејзиното трпение, љубопитство, упорност, расположение и ја принудува да мисли. Космополитскиот и филантропскиот аспект на неговите комуникациски проекти го издигнуваат идентитетот на гледачот на пиедестал. Низ разновидните начини на активирање и будење, авторот ги истражува и социјалните, културните, психолошките коно-

тации на современите (на пр. во делото *Писма ѝа до Дедо Мраз*, 2007). Проектот во процес *My Sunshine*, изложуван и награден во 2008 година во Грст на изложбата на *Млади европски сликари*, ги достигнува едновремено врвовите на утопијата и човекољубието. Во соработка со астрофизичари, екологисти, инженери..., Узуновски ги обединува уметничката и научничката лабораторија, преку сложен механизам на оптички, сферични форми, способни да ја рефлектираат сончевата светлина и да ја даруваат на местата каде што е таа минимална. Ова дело е поттикнато од хуманата идеја: да му се овозможи на населението во Лапланд во арктичкиот поларен круг да ги користи благодетите на сончевината подолг период во годината. Овој негов подарок е доказ дека уметноста треба да се врати во сферите каде што може да усреќува. Узуновски паралелно работи на проект за антиматеријата - опасен, деликатен, сложен и тешко изводлив - со кој верува дека, веројатно, ќе го омекне невозможното бидејќи утопијата сака да ѝ избега на стварноста, а

сепак продолжува да комуницира со неа.

И неговиот млад колега **Ѓорѓе Јовановиќ** ги мисли малите точки на утопското - микротопијата - сосредоточени на етичките и социјалните домени, заменувајќи ја агресијата со нежност. Застанува зад девизата дека треба да се менува индивидуалната свест за да се помести колективната од мртвата точка. Создава

непретенциозни проекти во кои луцидноста, добронамерната критичност и ведриот хумор ги бодрат гледачите, ги прават задоволни, било да се тоа улични изведби (*Машиот лакримариум* 2006, *Зџради шїио свиркааїї* 2007) или инсталации со интересни цртани човечиња со бизарни имиња (*Замзула* 2005, *Лошиот ден на Господиот Еузебио* 2008, *Неиңиїїрираноїїо цуце* 2008). Често настапува и заедно со истомислениците од неодадаистичката група *Свирачиња* (*Депресијата на новогодишната ноќ* 2005, *Свирачиња ви ѓо їрейїїїавувааїї шо уїїо на Трионе Челебија* 2007). Колку и да изгледаат добронамерно наивно и детски чисто, инсталациите на овој млад автор, во потонатоста на реминисценциите или носталгијата за приказните, се комплексни размислувања за горливите теми на денешнината. Со испитувањето на меѓучовечките релации, психичките состојби, судирот со универзалните контроверзии во опстојувањето, отсуството на етика и морал, тој укажува на зло и страдањето на глобално рамниште и апелира на активен однос кон рамнодушност. Не се исклучува сознанието дека во заднината на овие прашања стојат најинтимните стравувања и неспокојства и на самиот автор. Своевидни метафори на отуѓувањето, со желба за обединување, содржат двата негови проекта од 2008 г.: *Лошиот ден на Господиот Еузебио* и *Неиңиїїрираноїїо цуце*, претставени на годишното *Меѓународно биенале на млади* во Бари. Грижливо исцртани суштества на дводимензионални сеченки од хартија, внимателно поставени во просторот, ја градат



Дамјан Ѓуров, *Малиоїїї принц*, скулптура, Скопје, пред влезот на МКЦ
Damjan Djurov, *The Little Prince*, sculpture

длабочината на погледот. Без разлика на сценографската поставеност, меѓу гледачите и зообиоморфните човечиња започнува возбудлива интеракција и толкување на авторовата идеја.

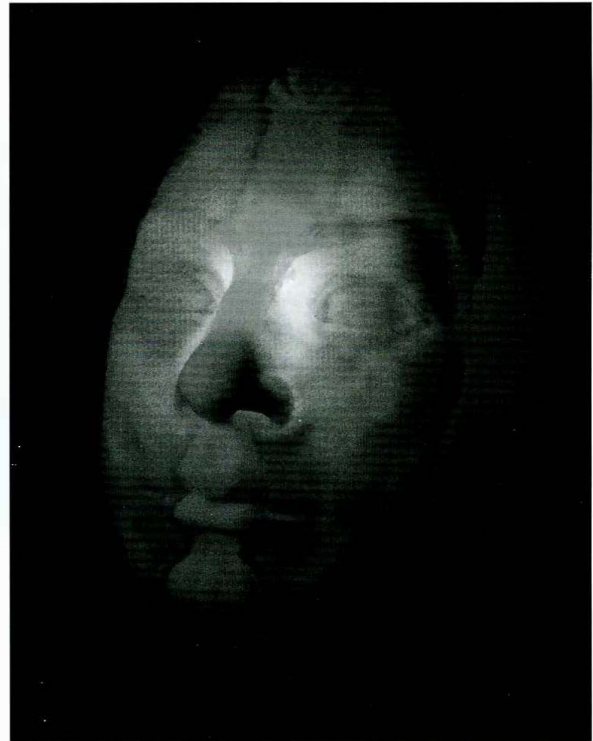
Винкелмановата опсервација дека „модерниот уметник живее во пустина“, Јовановиќ како да сака да ја трансцендира во можни степени и сфери на

интеграција (психичка, културна, економска, социјална). Спротивставувајќи се на Ничевата формула за безмилосно отстранување на оштетените видови од човековиот род, авторот, преку метафората на цуцето, ја предлага алтруистичката идеја за право на опстанок на секоја индивидуа. Низ вродена смисла за хумор и блага иронија, преку визуелниот свет на маргинализираните сказни, Јовановиќ инсистира да го врати лицето на невиноста, на изворноста и заборавените елементарни човекови вредности. Накусо, неговите антрополошки заложби иницираат создавање островчиња на евдемонистички ентитети.

И *Малиоїїї принц* на **Дамјан Ѓуров**, специјалните претстави на урбано-природните амбиенти на **Талија Кичеец**, флуоросцентните силиконски маски - портрети на **Елена Димановска** зборуваат за постоење на футуристички проекти насочени кон спротивставување на актуелната положба на човекот на оваа планета. Тие се сугестии за привремените места што ќе ѝ дозволат на фантазијата да патува. На повеќе локации во светот, а особено во Македонија, денешниот творец сè потешко го материјализира својот труд. Споменатите автори ја заменуваат профитната категорија со еден вид на хуманитарно мисионерство. 'Како можеме да не бидеме одушевени кога просторот му овозможува на поединецот да изложи нешто не земајќи ја предвид продажбата?'⁸.

“Уметноста и уметничките дејности помагаат во борбата против стандардизацијата на апликациите, перформансите, културите и

формите. Денес тоа е излез што се однесува на нашата агенда. Гледаме дека човековите релации постепено се материјализираат”.⁹ Оддалеченоста од профитабилноста е право-пропорционална на близината со ‘*слајќкајџа ујџојџа*’¹⁰. Лакановски речено, уметниците треба да бидат реални и да продолжат да го бараат невозможното.



¹ Спореди утопија (од грчкиот збор *ου-τοπος* - не место) со *eu-topos* - добро место.

² Последниве две децении низ светот се одржуваат семинари, интернет форуми, студии, работилници, изложби и сл. посветени на утопијата.

³ На пр. Атинската школа за ликовни уметности, во рамките на експериментирањето и истражувањето во современите уметнички практики, организира од 29 јуни-13 јули 2007 серија предавања на тема *Ујџојџа и насилсјивојџа*.

⁴ Frederic Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York, London, 2005

⁵ Tate ●pen Studios, *Open University: Utopias and Avant-Gardes Study Day*, март 2006..

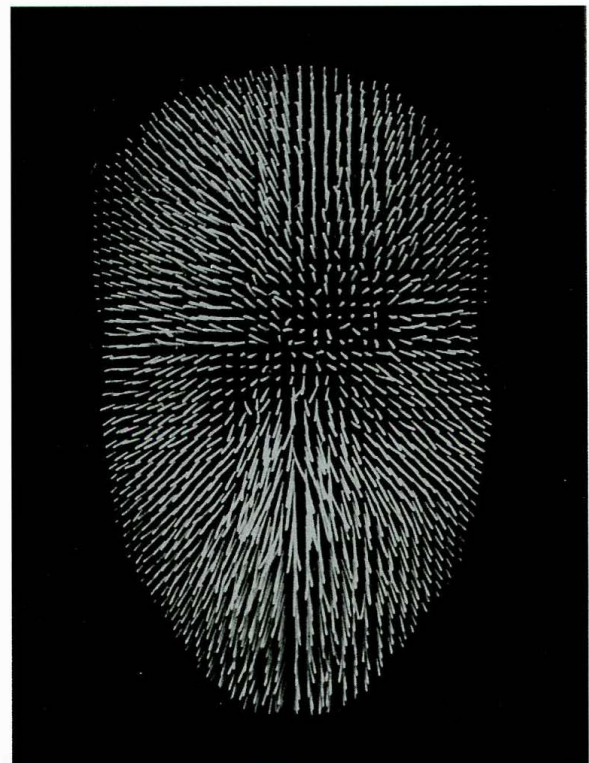
⁶ Оригинално значење на терминот *микрoујџа* е всушност ‘1. Место, положба или состојба идеално совршени во поглед на софтверот, интернет мрежата и системите; 2. Неверојатно идеална шема, на пр. за софтвер дистрибуција’. На истата web страница се нуди за споредба и дефиницијата за утопијата: ‘1. Место, положба или состојба идеално совршени во поглед на политиките, законите, обичаите и условите; 2. Неверојатно идеална шема, на пр. за социјално подобрување’ In: www.microtopia.ca.

⁷ Види: Абалисва, Соња. *Венеција via МКЦ*, (exh.cat.), МКЦ, Скопје. 2008.

⁸ Bourriaud, Nicolas *Islets of Utopia*, Humanité, Paris, 22 February 2002; исто види: www.goodreads.ca/bourriaud.html; How could we not be delighted when a space allows one to show something without it implying a sale?

⁹ *Public Relations*, Nicolas Bourriaud, Interview by Bennet Simpson, ArtForum, april 2001: “Art and artistic activities help to fight against the standardization of the applications, performances, cultures and forms. Today this is an issue on our agenda. We see that human relations materialize gradually”

¹⁰ *Dolce utopia*, кованица на италијанскиот уметник Маурицио Кателан.



Елена Димановска, *Промени*, 2008, детали од изложба, МКЦ, Скопје
Elena Dimanovska, *Changes*, 2008, exhibition details

Sonja Abadziewa:

ON THE TRACES OF THE LITTLE PRINCE: UTOPIA / MICROTOPIA

If we suppose that one side of the coin is the catastrophic, then the other side could be the utopic. In 2005, the theoretician of the postmodern, Frederic Jameson, joined these seemingly antinormally set categories under the notion of *anti-antiutopia*, pertaining to the apocalyptic. This text reviews the fragile occurrences of utopia¹ in the visions of the possible and the impossible of the future time in the latest artistic production in Macedonia. Today, when we are obsessed with the END (of history, theory, natural resources), the little tales of the artists on the revival of the great happiness bring back the hope in the existence of an alternative.

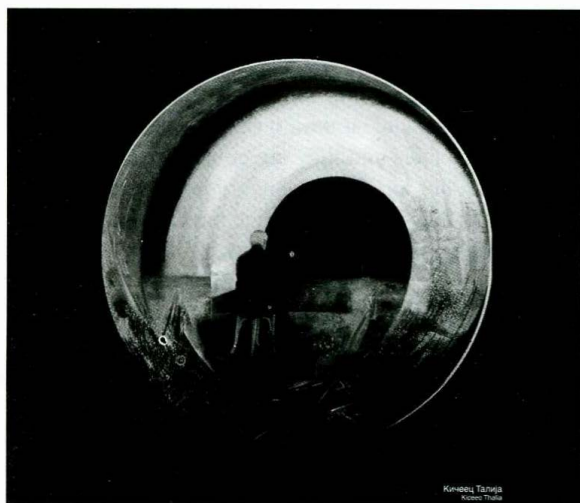
The equality of the different aspects of life was considered by Plato (*The State*), Plutarchus (on the Life of Spartacus) and others. Tomas More used the mentioned as a paradigm. His work *Utopia* (1516) has remained applicable through the centuries, all the way to the present.² In the past decades, the world, exhausted by misery, hunger, wars, pollution, unemployment... has shown renewed interest in a more dignified life and future.³ The theoretician Frederic

Jameson writes on the utopia, including the science fiction (SF), in all of the cultural spheres, inclining more towards the notion of *anti-antiutopia*.⁴

The Tate Museum of London has *Open Studies* dedicated to utopia⁵, conceived by eminent art historians. The main topic of the lectures, supported by some lectures like Clara Bishop, is the artistic activity referring to the relational esthetics of the art theoretician Nicolas Bourriaud. From the tendencies to socialize the art, through non-traditional forms (art laboratories, workshops, performances, outdoor meetings, different activities outside the white gallery-museum cubes), Bourriaud points to the necessity / significance of the inter-human relations in the art. The activities of the groups took place in non-standard locations, in small enclaves with like-minded authors who seek for changes of the reality. For such practices Bourriaud introduced the notion *microtopia*.⁶

Nevertheless, through the dialectic of the periods and systems, the considerations on utopia have been changing as well; but regardless of these changes, its meanings and definitions are most dependant on the individual approach. Even the disagreements on the most appropriate terminological denotation of utopia support its permanent actuality. We are today still searching for Jasper's need for human solidarity, as well as for the "basic planetary metaphysics".

In the post-hippie period of the 1960s, before Bourriaud's interest for macrotopia, the painters **Simon Semov** and **Nikola Fidanovski**, accompanied by acquaintances, relatives and friends, strolled and rearranged the Macedonian mountains (Desat, Vodno), and redesigned the urban cacophony of our capital. The painter **Milos Kodzoman** with his friends performed their theater of the beyond on the slopes of Skopska Crna Gora (1972). These pioneer attempts of microtopia aimed towards reaching the ideal of reality, but they recruited very few followers. However, they made more room for a breakthrough of similar ideas in the 1990s. In this context I would point the project of **Jovan Sumkovski** $P = 1 : 2 / P = 1 : 200$ (2003/4) as the embodiment of an intimate and pronounced utopistic view of Skopje, torn between ideal-



Талија Кичеес, од изложбата *Моменти*, 2008. Скопје. МКЦ
Taliya Kiceec, from the exhibition *Moments*, 2008. Skopje. MKC

ized memories and eschatological feelings of the passing values, subjected to the viewpoint of a handicapped fellow-citizen. In his "models" *Three Anticipations* (2005/6) utopia sinks into nostalgia, the criticality into irony, on the level of a scenery of the absurd which sparkingly provokes the audience. It offers faith in the future of three capital objects for collective socializing, followed by media support (*Paralympics Games in Skopje 2052, Skopje Art Expo 2016 and Interpol Summit in Skopje 2021*). It renders the feeling as if the politics of art has interpolated into a politics in the art.⁷ The concepts of the mentioned works balance on the blade of the cynical-utopic, with a tendency to crash into the abyss of the apocalyptic.

The commitments of the young artist **Nikola Uzunovski** seem to be based mostly on the ethical dimension: the improvement of the inter-human relations, the betterment of the quality of life, not in an imaginary totalitarian utopia, but in the mini-zones of existence. Instead of pertaining to great illusions, he suggests action for the future of the micro-spheres. In this sense he has conceived his socializing action *Birthday Party* (MCA, Skopje). In the cafeteria of the Museum of Contemporary Art he celebrated his birthday with the usual drinks and a modest menu, displaying to the guests (artists, curators, art historians, critics, relatives...) his portfolios and photographs of his projects. In a relaxed mood, the invitees exchanged opinions, among themselves or with the artist, on his artworks, not avoiding the everyday or professional topics. People feel satisfied when relaxed and not forced to do something - something which they miss and which Uzunovski presented them: in a limited space a small commune voluntarily agrees to discuss on an artist, and it spontaneously expands on other topics. You might say that it is the possible utopia. But do we always wish to open for the others, for our own sakes and for the sakes of the others? The best morale which can be derived from this action is the nice translation of the privacy into publicity. The self-reflexive artistic practices of stripping of one's own intimacy have now found a counterbalance in the relational procedures. Uzunovski confronts the alienation and the greed for private property (relevant to the capitalistic consumers and egotistical mentality) to the achievable ideas of a handful of happiness on micro-level. By dreaming in the reality he engages huge energy to wake the audience. In order to pull it out of the apathy and passiveness, he plays with its patience, curiosity, persistence, mood and forces it to think. The cosmopolitan and philanthropic aspect of his communicational projects raises the identity of the viewer to a pedestal. Through different ways of activating and awakening

the artist researches the social, cultural, psychological connotations of his contemporaries (for example in his artwork *Letters to Santa Claus*, 2007). The project in process *My Sunshine*, exhibited and awarded in 2008 in Trieste at the exhibition *Young European Painters*, reached the peaks of utopia and philanthropy. In collaboration with astronomical scientists, ecologists, engineers... Uzunovski joined the artistic and the scientific laboratory through a complex mechanism of optical, spherical forms, capable of reflecting the sunlight in order to relocate it to places where it is minimal. This artwork was inspired by the humane idea to make it possible for the people of Lapland in the Arctic circle to enjoy the benefits of sunlight for a longer period during the year. This gift of his is a proof that the art should return to the domains where it can create happiness. Uzunovski parallelly works on a project of anti-matter - dangerous, delicate, complex and difficult to realize - which he believes would be able to soften the impossible, since the utopia tends to escape reality, and yet it still communicates with it.

His young colleague **Gjogje Jovanovik** also thinks the tiny spots of the utopic - the microtopia - by focusing on the ethical and social domains, replacing the aggression with tenderness. He stands for the slogan that it is the individual awareness that needs to be changed in order to move the collective one from the standstill. He makes unpretentious projects where the lucidity, the well-intentioned criticality and the bright humor encourage the viewers and make them happy, be it street performances (*Male Lacrimarium*, 2006, *Whistling Buildings*, 2007) or installations consisting of interesting small men with bizarre names (*Zamzula*, 2005, *The Bad Day of Mister Eusebio*, 2008, *Non-integrated Dwarf*, 2008). He often exhibits with the like-minded from the neo-Dadaist group "Sviracinja" (*The Depression of the New Year's Eve*, 2005, *Sviracinja Present the Show of Trione Celebija*, 2007). No matter how naive and childishly pure they might seem, the installations of this young artist are sunk into reminiscences or nostalgia for the tales and they are complex considerations on the hot topics of the everyday. By researching the inter-human relations, the psychological conditions, the conflict with the universal controversies of the existence, the absence of ethics and moral, he points to the evil and the suffering on a global level, appealing for an active attitude towards the indifference. It is not unlikely that these issues are backed by the most intimate fears and uneasiness of the artist himself. Certain metaphors of alienation, with a tendency to reunite, are also included in two of his projects from 2008: *The Bad Day of Mister Eusebio* and *Non-integrated Dwarf*, displayed at the International



Никола Узуновски. *Осџварување на желбиите*, 2007, релациони проект
 Nikola Uzunovski, *Wishes Come True*, 2007, relational project

Biennial of Young Artists in Bari. The creatures, meticulously traced on two-dimensional paper cutouts and carefully arranged in the ambient, contribute to the depth of the gaze. Regardless of the set design, the viewers and the zoo-biomorphic little men start an exciting interaction and interpretation of the artist's idea. It seems that Jovanovic tends to transcend Winckelmann's remark that "the modern artist lives in desert" to the possible levels and spheres of integration (psychological, cultural, economic, social). Opposing Nietzsche's formula on the merciless eradication of damaged species from the human kind, the artist uses the metaphor of the dwarf to suggest the altruistic idea of the right to survival of every individual. With his natural sense of humor and soft irony, through the visual world of marginalized tales, Jovanovic insists on reintroducing the face of the innocence, of the primal and forgotten fundamental human values. Shortly, his anthropological efforts initiate the creation of small isles of eudemonistic entities.

The *Little Prince* of **Damjan Gjurov**, the special representations of urban-natural ambients of **Talija Kiceec**, the fluorescent silicon masks-portraits of **Elena Dimanovska** evidence the existence of futuristic projects aimed towards opposing the current position of man on this planet. They are suggestions on the temporary places which will allow the fantasy to travel. On many locations in the world, and especially in Macedonia, the artist of today finds it more and more difficult to materialize her/his work. The mentioned artists replace the profitable category with a kind of humanitarian missionary. "How could we not be delighted when a space allows one to show something without it implying a sale?"⁸ "Art and artistic activities help to fight against the standardization of the applications, performances, cultures and forms. Today this is an issue on our agenda. We see that human relations materialize gradually."⁹ The distance from the profitability is directly proportional to the closeness of the "sweet utopia".¹⁰ In Lacan's words, artists must be real and keep on demanding the impossible.

¹ After the Greek *ou-topos* - not place with *eu-topos* - good place.

² Seminars, Internet forums, studies, workshops, exhibitions etc. have been set all over the world dedicated to utopia.

³ For example, the Art School of Athens, in the context of experimenting and researching of the contemporary artistic practices, organized a series of lectures, from 29.06. to 13.07.2007, on the topic of *Utopia and Violence*.

⁴ Frederic Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York, London, 2005.

⁵ Tate Open Studies, *Open University: Utopias and Avant-Gardes Study Day*, March 2006.

⁶ The original meaning of the word *microtopia* is, actually, "1. A place, state or condition ideally perfect in respect of software, networks and systems; 2. An impossibly ideal scheme, esp. for software distribution." The same web site offers the comparison with the definition of utopia: "1. A place, state, or condition ideally perfect in respect of politics, laws, customs and conditions; 2. An impossibly ideal scheme, esp. for social improvement." Ir: www.microtopia.ca.

⁷ See in: Sonja Abadziewa, *Venecija via YCC*, exh. cat.), YCC, Skopje, 2008.

⁸ Nicolas Bourriaud, *Islets of Utopia*, Humanité, Paris, 22 February 2002 ; see also:

<http://www.goodreads.ca/bourriaud.html>

; How could we not be delighted when a space allows one to show something without it implying a sale?.

⁹ *Public Relations*, Nicolas Bourriaud, Interview by Bennet Simpson, ArtForum, April 2001: "Art and artistic activities help to fight against the standardization of the applications, performances, cultures and forms. Today this is an issue on our agenda. We see that human relations materialize gradually."

¹⁰ *Dolce utopia*, a coinage of the Italian artist Maurizio Catelan.

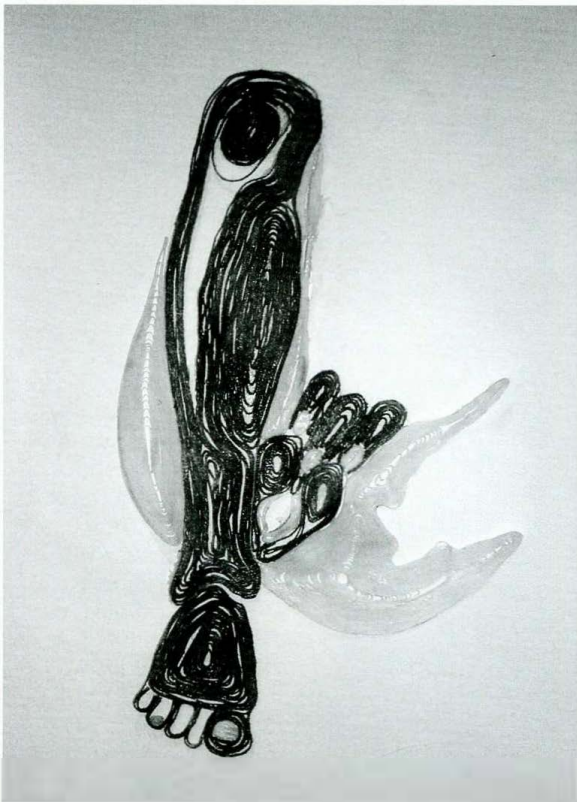




Никола Узуновски. *Моето сонце*. 2008, проєкт во процес / Nikola Uzunovski. *My Sunshine*. 2008, project in process

Маја Чанкуловска Михајловска:

МЛАДИТЕ НА ЛИКОВНАТА СЦЕНА ДЕНЕС



Олгица Димитровска. *Било каде и било кога работишtie вообичаено одат вака*, 2004, од изложбата *Sexibition*. Отворено графичко студио при Музеј на град Скопје (детал) / Olgica Dimitrovska, *Anytime and anywhere things usually go like this*. 2004. From the exhibition *Sexibition*. Open Graphics Art Studio, Museum of the City of Skopje (detail)

Предизвикот да се пишува за младите уметници веројатно е резултат на потребата за регистрирање на најновите струења во ликовната уметност, со критичко согледување на состојбите и обидот да се сумираат сите овие размислувања на едно место и во една рамка што ја опфаќа работната дефиниција за привремената категорија што ја носи секоја следна генерација. Вообичаено, историјата на уметноста не учи на митот дека прогресот во ликовната уметност го носат младите генерации уметници вооружени со нивната потенцијалност што (условно) се состои од повеќе карак-

теристики: иновативност, храброст за прифаќање новини, смелост за толкување стари проблеми на нов начин, желба за експериментирање, желба за афирмација... Од одредени пунктови на дејствување, простори и изложби низ кои се каналзира свежата енергија, лоцираме одредени ориентири, односно насоки на дејствување на уметничката мисла кај најмладите претставници на ликовното живеење; сето заедно поткрепено со одреден избор на автори согласно со општо прифатената логика дека *“младата уметност”* ја создаваат младите уметници како носители на новото, експерименталното, неконвенционалното во уметноста. Во рамките на стратегијата на една културна политика, младите се најпригодни за нејзино ширење, а со ширењето на глобалната културна политика, не можат да се избегнат општествените механизми што влијаат врз уметноста¹. Од манифестациите и изложбите што се однесуваат на младите (кои во овој случај ја имаат улогата на иден материјал за работа), а кои се со забележителен број и интензитет во последните години, можеме да ја следиме творечката конфигурација на креативни кадри со кои се располага во локален контекст, но и пошироко, да ги детектираме позицијата и капацитетот со надеж за воспоставување врски со идните творци.

- пунктови на дејствување, позначајни изложби...

Во услови на долгогодишна транзиција кај нас (пред сè, во Скопје како центар на културните случувања) опстојуваат, трајно или привремено, различни институции и културни центри, кои на свој начин функционираат како пунктови на генерирање млада, односно нова енергија. Тука со својата долгогодишна традиција мора да се издвои Младинскиот културен центар (поранешен Дом на младите *25 Мај*), чие име точно прецизира за каков тип институција станува збор. “Младинскиот центар е настанат и се развива пред сè во функција на задоволување на потребите за културата на младите генерации.”² Овој простор продуцирал многу проекти со предзнак алтернативни и претставувал “отсочна штица” за поголем

број познати македонски уметници³. На некој начин природно поврзана со Факултетот за ликовни уметности, Скопје, во изложбената галерија годишно се реализираат повеќе од десетина, најчесто први, самостојни изложби на тукушто дипломирани млади македонски уметници, со што им се овозможува промоција во уметничкиот свет.

Со процесите на транзиција и децентрализација во последниве години се појавуваат пунктови што почнуваат “нова фаза во начелата на културната децентрализација”. Културниот центар *Точка* (формиран во 2002 година, од 2006 со нов простор), се залага за поврзување и децентрализација, со организирање настани во различни градови во Македонија. Се поттикнуваат “сите форми на алтернативно и неинституционализирано мислење, во развојот и унапредувањето на механизмите на создавање и одржување комуникациски стандарди во интелектуалната заедница и нејзино порадикално отворање кон општеството.”⁴ Во рамките на Културниот центар *Точка* во Скопје, беа организирани голем број самостојни изложби на млади уметници, а од групните можат да се издвојат *Црпјеж-рпјеж...* (Ск_Мк...нови тенденции), 2005 и *Армијаж*, 2006.

Како пунктови на ширење на културата помеѓу младите уметници, како и нивна промоција, не може да се изостават и Contemporary Art Center, кој ја востанови наградата за млад автор *Денес*, press to exit project space, како простор со определен концепт и Отвореното графичко студио при Музеј на град Скопје. Интересно е да се спомене и Асоцијацијата за младинска меѓународна соработка, која постои од 2003 година и во рамките на своите активности го организира учеството на македонските уметници на *Биеналето на млади уметници од Европа и од Медитеранот*, досега претставила повеќе млади македонски уметници, а во рамките на истата манифестација, која се одржува во различни градови во Европа, АММС го подготвува *Скопје Биенале 2009*, со најавено учество од околу 700 млади уметници. Музејот на современата уметност, Скопје со обновување на манифестацијата на младите уметници (кое се одржа во 2001, 2003 и 2005 година) направи посебен напор да се доближи до публиката, изложувајќи дела од најмладата генерација уметници без строг кураторски концепт, а ја организира и изложбата *1(3)дијаЛекџи* (2002) со селективен пристап.

- насоки на дејствување, пееми...

За изложбата 1(3) се вели “И беглиот и темелниот поглед во повеќедесетиската активност на Музејот на современата уметност наведува

на заклучокот за стратемиско лоцирање на вниманието врз феноменот на младото творештво. Тројца историчари на уметноста со различна генерацииска и друга определба, се обидуваат да го дефинираат специфичниот поглед на дел од најмладата ликовна генерација (родени главно во седумдесеттите)... и ориентириите на нивното дејствување”⁵, додека самата изложба беше поделена на три сегменти: уметност како уметност, уметност како протест и уметност како живот.

Со својата константна активност, поголема група млади уметници родени во седумдесеттите и во почетокот на осумдесеттите години во последниве неколку години ги менуваат и ги прошируваат овие основни поделби. Според ставот изразен претходно дека “овие три позиции треба да се сфатат во крајно условна, флексибилна форма, во една игра на меѓузависности, контаминации и транслации”⁶ така и следните поделби на теми и автори не се ограничуваат на строги дистинкции.

- дејствување во јавни алиернативни простори / урбана уметност - е одредница што произлегува од позицијата “уметноста како живот”. Ја карактеризираат уметници што се поинтензивно го чувствуваат градот, ги живеат неговите културни елементи и истите ги пренесуваат во своите дела, претставени како јавни уметнички акции на различни локации во градот. Верица Ковачевска го чувствува социјалниот момент на градското живеење, а истражувањето на јавниот простор и интеракцијата со публиката имаат значајна улога во реализацијата на нејзините дела почнувајќи од 2004 наваму. Борис Петровски во современи психоделични графити што вибрираат на платно пренесува слики од урбаното ноќно живеење. Горѓе Јовановиќ духовито укажува на неискористените градски потенцијали со неговиот звучен проект *Згради шшо свиркаат* (во рамките на проектот *(Ре)дефинирање на јавниите културни простори*, во организација на КЦ *Точка*, 2007) и *Фантомите на Скопје* (различни локации во Скопје, 2007). Бојан Симовски со неговите колеги од Катедрата за Историја на уметност во неколкуте проекти *Весела свадба* во с. Куклица (2004) и повеќе во *Крик* (во руинираната печатница *Гоце Делчев* во Скопје, 2005) и *Молци* (2006), изведена на локации на кои се наоѓаат најзначајните државни институции, сака “да укаже, на креативен начин, дека е потребна “дезинсекција” на нашите институции и промена на нашиот менталитет и нашиот неодговорен однос кон општеството”⁷. Повеќето изложби и фестивали на урбана уметност во Скопје (*Градизам*, 2006, press to exit project space; *Улица Скопска*,

ОГС, press to exit project space и др., 2007; *Urban Art Festival - Constructor*; 2005, 2006, 2007; *Верижна реакција*, 2008) го поттикнуваат овој вид дејствување. Генерално, главна поврзувачка нишка на овие проекти е зголемениот интерес за јавното дејствување, поточно влијаат врз секојдневниот ритам на јавниот живот со поблага или поостра иронија, интерактивни интервенции, перформанси.

- *критика на стварноста - цинизам и игра*
- Критичкото реагирање на стварноста манифестирано сè понагласено со голема доза цинизам, често во комбинација со црн хумор, останува меѓу најзначајните дискурси за младите македонски автори. Марјан Денков со субверзивна иронија ги критикува социјалните норми на однесување и системите; Ѓорѓе Јовановиќ ги пародизира патетичните прослави на 8-ми Март во делото *Продавач на машки солзи* (Плоштад *Македонија*, 2006) и апсурдноста на интегрираноста на индивидуата во општеството во *Лош ден за 7-динои* *Еузобио* (ОГС, 2008); Методи Ангелов ги критикува рекламните напади врз современиот живот со дигитална реконструкција на стварната материјалност на предметите за широка потрошувачка; а критичкиот модел во цртежите на Миле Ничевски реферира на дадаистичките и надреалистичките модели на субверзивност, антиуметничко и карикатурално преиспитување на доминантните културни и општествени норми, институции и вредности. Атанас Ботев ги деконструира сериозните теми од препознатливите секојдневни тв-слики, фотографии и/или значајни уметнички дела од големите мајстори, и колажирајќи ги со деформирани и морбидни фигури, ја прикажува хипокризијата и девијантноста на човештвото.

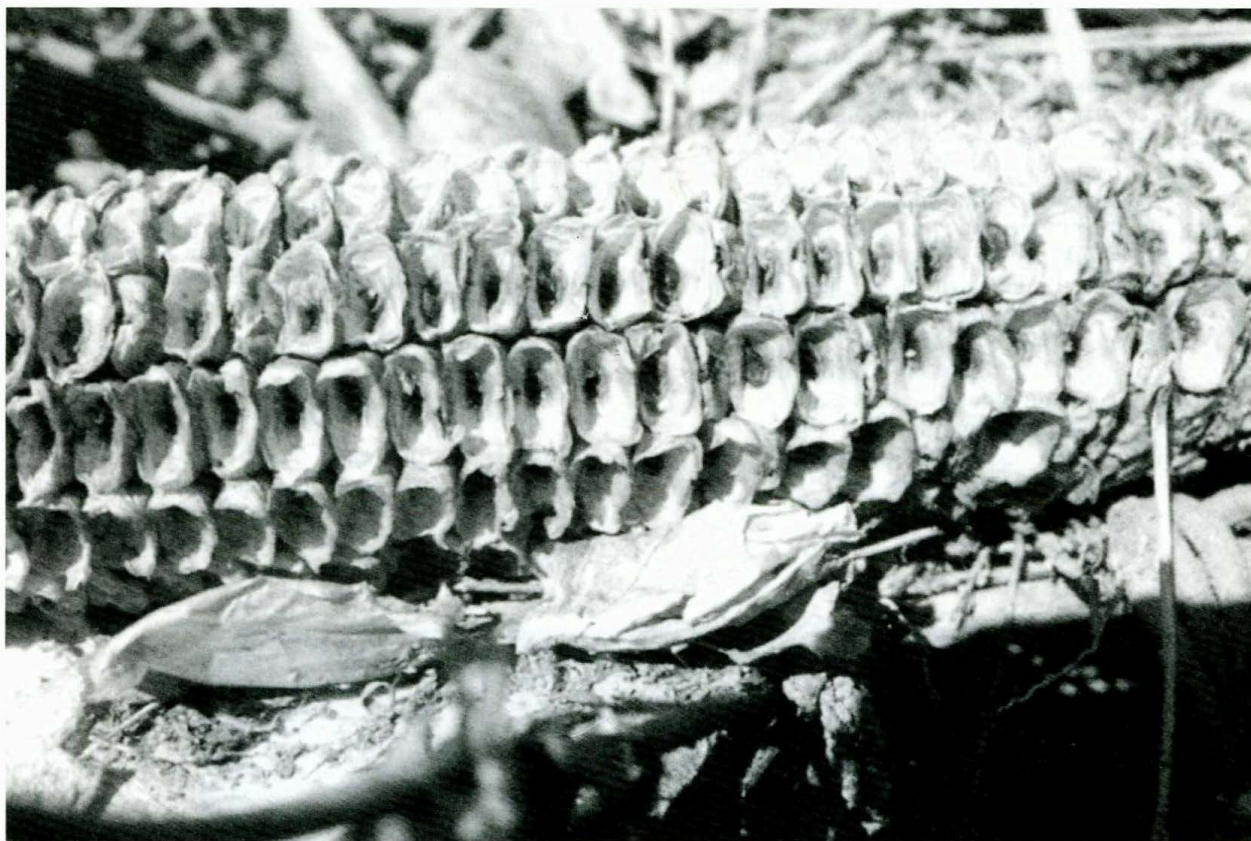
Потраорен пристап кон општествено-политичките прашања има во сликите на Александра Петрушевска. Таа во своите дела го внесува “травматичното на војната... користејќи ја постапката на прекумерно нагласување на деталите, (таа) речиси со хиперреалистична прецизност и со една ладна, статистичка оптика ги слика урнатините од својот дом...”⁸. Тихомир Топузовски, пак, “ја користи метафората на писмото како трага, како модел на помнење со кој се нагласува фрагментарноста и непостојаноста на човековото знаење и сеќавање”⁹, додека во проектот *Зайаден Балкан* (*весник за еден исмислен регион*) со текст во ракопис и фотографии ги истражува репрезентациите на овој термин искован од ЕУ во 1998. Гордана Апостоловска во циклусот слики од изложбата *Цензура* (Чифте-амам, НГМ, 2006) реферира на контролата на информациите во медиумите што се однесуваат на физичкото и

на духовното убиство, повредувањето на Другиот, или во преносна смисла - губењето на индивидуалноста.

- *утопиизам и дејски игри* - Никола Узуновски во својот последен проект *Мое сонце* (*My Sunshine*, 2008) ги истражува можностите за реализирање одредени структури што ќе овозможат рефлектирање на сончевата светлост во пределите каде што тоа не е можно, додека во претходните *Снег* (2005) и *Кайки* (САС, 2005) игра со симболични зен-презентации на овие појави на ново на знак. Негувајќи го реалистичкиот цртеж, Матеј Богдановски во своевиден романтичарски манир инсистира на прикажувањето на светот на митовите и бајките, а цитатноста одразува постмодерен сензибилитет во креирањето на интересните ликовни комбинации на минатото и на сегашноста, како на пример, библски ликови во современ амбиент.

“*Бесконечнои рита* (МКЦ, 2006) на Верица Наумова ни ја враќа радоста кон колоритноста и играта, ... изградена со свежи изливи на бои врз геометриски тела”¹⁰, изведени со внимание присутно и во нејзините претходни инсталации во кои трпеливо ги распоредува боите врз формите, формите врз плохата... Насликаните куќи на Марија Смилевска се “работени во клеовски дух, слично на детските цртежи... кои еманираат леснотија и неусиленост, што ни овозможува да ги доживуваме како производ на еден чин на ослободување што се остварува низ играта на форми и бои.”¹¹ Во оваа насока, интензивниот колорит, разиграните линии и драматичните контрасти на бои и форми го создаваат игривиот свет и во сликите на Христина Зафировска.

- *психолошка инпроеекција / себеиспражување* - Наспроти вознемирувачкото секојдневие, се соочуваме со интимни приказни за емоционална изолација во заедничкиот проект *Romeo vs Rocco* (КЦ Точка, 2008) на Олгица Димитровска и Ведран Бојановски. Димитровска многу отворено е насочена кон истражување на сопствената сексуалност во фотографиите и видеото од својата самостојна изложба *Skin Sensuality Sex* (Мала станица, 2007), што може да се види и претходно, во нејзините провокативни и мошне успешни сидни “релјефи” направени од влакна. Од друга страна, Бојановски, скулптор по вокација, на многу деликатен начин го истражува односот меѓу сегашноста и минатото, како и идеалната убавина на женското тело со колор-фотографии отпечатени врз транспарентна основа, како симбол на кршливоста. Ана Ивановска во импресивната инсталација *Тунел*



Даниел Коцев, *Трансфер на енергија*, 2007. МКЦ, Скопје (детал) / Daniel Kocsev, *Energy Transfer*, 2007. YCC, Skopje, (detail)

(МКЦ, 2007), изведена од боени јажиња, кои реферираат на традиционалното ткаење, ја тера публиката да ја почувствува сета тактиленост и сензација на женскиот принцип. Тунелот евоцира женска утроба, која “дава чувство на сигурност и во која се всадува семето на плодноста”. Елена Димановска со употребата на нови материјали како силикон, флуоресцентни бои и обоени прачки, го истражува феноменот маска, наведувајќи нè на “своевидната ритуална и мистична игра што се одвива меѓу лицето и маската на нејзиното лице ... ги ритмизира и конкретизира ликовите и ја менува аурата на надворешно-внатрешната психолошка структура на делата.”¹² Велимир Жерновски ги заробува секојдневните интимни моменти во цртежите од *Чекајќи ја ноќта* (*Waiting for the Night*, Културен центар ЦК, 2007) и истражува теми како што се сексуалноста и родовиот идентитет и промените во урбаната култура. Цртежите се секавања, слики (често измешани со слики од рекламни фотографии), истражувања за личниот идентитет и идентитетот на сопствената генерација во транзициските времиња.

- *Иластични артикулации низ простор, материјал, форма* - Далибор Тренчевски со своите просторни инсталации *Монолиџ* (МГС, 2006), и претходните *Материјал и производ* (МСУ-Скопје, 2004) и *Материјал и производ 2* (САС, 2005) се истакнува како автор со изразено чувство за реализација на повеќесложни монументални инсталации што доминираат во изложбениот галериски простор. Изведени како комбинација на фрагменти што формираат видна слика (портрет), перформанс, музика, видео претставуваат сложени и грандиозни просторни дела што успешно и осмислено го освојуваат дадениот простор и влијаат врз естетските сетила на публиката. Сосема спротивно, Славчо Спиоровски во изложбата *Пирамидите во h=0* (МКЦ, 2007) ги истражува просторните релации и ги поставува прашањата *што е скулптура?* и *што е објект?* и како скулпторски материјали користи дводимензионален технички цртеж и фотографски обработен запис, затоа што скулптурата “е речиси сè што во просторот постои како облик”, а самиот проект “функционира како едно ново просторно разбирање за скулпторското тематизирање”¹³. Софија Грабулоска во делото

Земја - Воздух (САС, 2004) го артикулира проблемот на уметничко моделирање на даден простор со елементи (дрвени исечоци) што, во случајов, се стремат кон формирање на едно вкупно просторно дело. Секој од скулпторските елементи, поставени на земја или лебдат во воздух, функционира одделно и заедно во една скулпторска целина. Во изложбата *Трансфер на енерџија* (МКЦ, 2007) делата на Даниел Коцев “во зависност од тоа како се поставени во галерискиот простор, можат да се однесуваат како објекти или инсталација”. Овој млад автор ја изразува својата идеја “сублимирана во духот на зен.... со употреба на материјал од природата, уметникот ни сугерира како да се вратиме на нашата заборавена веродостојност”¹⁴

¹ Chankulovska, M., “Some thoughts about the ‘Young Art’”, in pH - Pro-contemporary Art Edition, Kaliningrad Branch of the National Centre for Contemporary Arts, Kaliningrad, Russia, 2003, No.2, p 6-13

² Димовски, Г., “МКЦ - Денес”, Младински културен центар, Скопје.

³ Види: Абациева, С., Венеција виа МКЦ, (exh.cat.), МКЦ, Скопје, 2008.

⁴ <http://www.kontrapunkt-mk.org/tocka/stoe.htm>, 01.12.2008

⁵ Абациева, С., Алексиев, Е., Чанкуловска, М., (1)3 Дијалекти, (exh.cat.), МСУ, Скопје, 2002

⁶ исто, (1)3 Дијалекти, (exh.cat.), МСУ, Скопје, 2002

⁷ Јанчевски, В., “Молци” во Блесок, бр. 50 (интернетски магазин), <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=869>, 28.11.2008

⁸ Неделковска, Л., Катастрофата и креативноста: уметноста во времето на неизвесност, (exh.cat.), МСУ, Скопје, 2008, стр. 46

⁹ исто

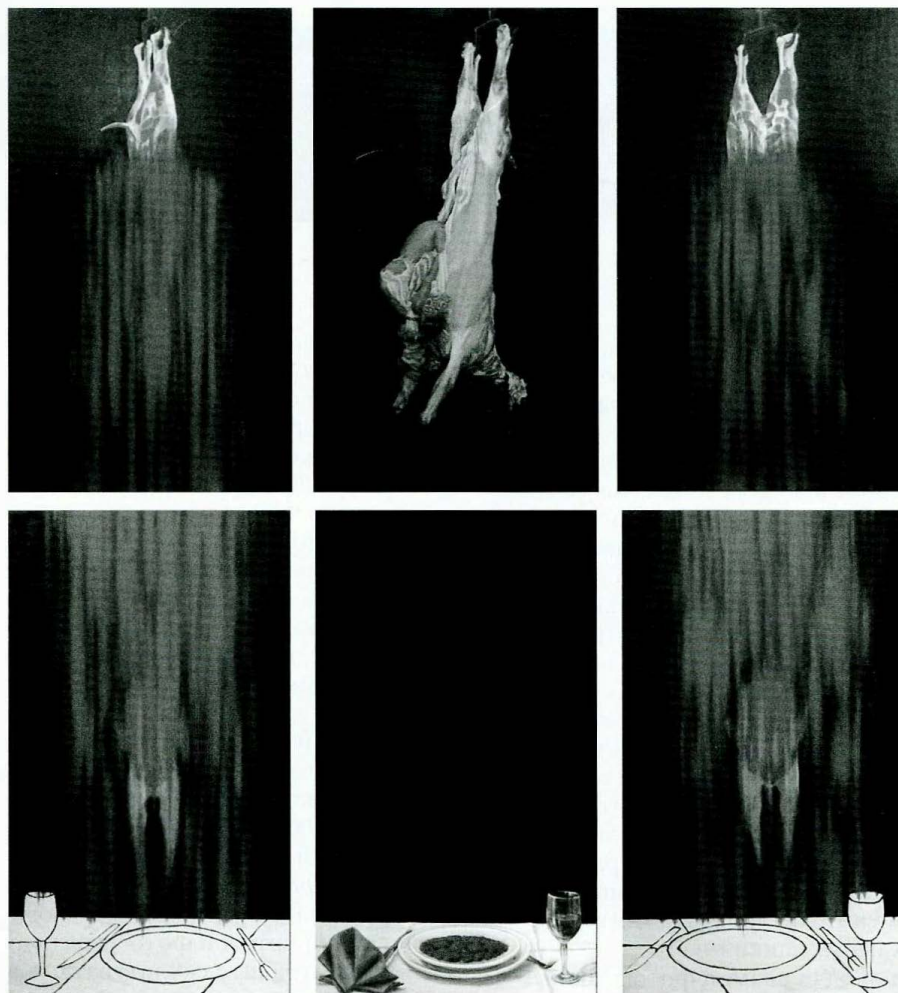
¹⁰ Абациева, С., “Вериди Наумова: Бесконечен ритам” во Големото стакло, МСУ, Скопје, 2006 -7, стр. 81

¹¹ Лојпур Богдановски, З., “Смилевска Марија” (exh.cat.), МКЦ, Скопје, ноември 2006.

¹² Пирковска, К., “Меѓу лицето и маската”, во Елена Димановска: Промени, (exh.cat.), МКЦ, Скопје, Мај 2008

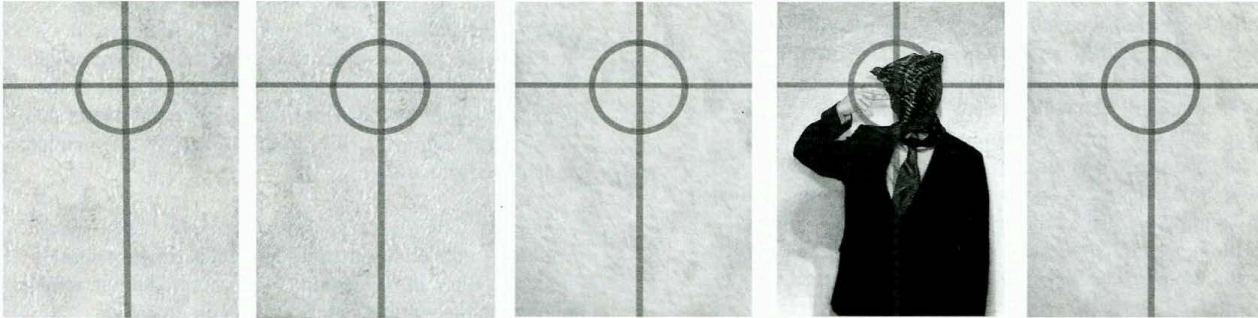
¹³ Бугевац, Д., Пирамидите во h = 0, (exh.cat.), МКЦ, Скопје, Декември 2007

¹⁴ Лојпур, З., Даниел Коцев: Трансфер на енерџијата, (exh.cat.), МКЦ, Скопје, септември-октомври 2007



Гордана Апостоловска, Од циклусот *Цензура*, 2006, Чифте-амам / Gordana Apostolovska, from the cycle *Censorship*, 2006

Maja Cankulovska Mihajlovska: THE YOUNG MACEDONIAN ARTISTIC SCENE OF TODAY



Гордана Апостоловска, Од циклсот *Цензура*, 2006. Чифте-амам / Gordana Apostolovska, from the cycle *Censorship*, 2006

The challenge to write of the young artists is probably a result of the need to register the most recent currents in the plastic arts, with critical review of the conditions and the attempt to summarize all these deliberations in one place and within a single framework that will enclose the working definition of this provisory category inherent to every subsequent generation. By the rule the art history is teaching us to the myth that the progress in the plastic arts is due to the young generations of artists armed with potency which (conditionally) consists of several traits: innovativeness, courageous acceptance of novelties, bravery in interpreting old problems in new ways, desire for experimentation, yearn for affirmation ... Starting from particular points of action, spaces and exhibitions channeling the fresh energies, we may locate certain points of reference, that is, some directions of the endeavors taken from the creative thought with the youngest representatives of the art life; all this supported by a particular selection of artists, in accordance with the accepted common knowledge that "*young art*" is made by young artists as agents of the new, experimental, unconventional in the arts." From the viewpoint of the strategy of a cultural policy, the young are most befitting to expanding it, while with the expansion of the global cultural policies, one can not avoid the social mechanisms influencing the art.¹ From the manifestations and exhibitions concerning the young (which in this case are assuming the role of a future working material), which occurred in considerable number and intensity in the recent years, we can review the creative configuration of artists available in the local context and beyond and detect the position and capacity, hoping to establish relations with the artists of tomorrow.

- *points of action, selected exhibitions...*

In circumstances of long transitional period of our society (and especially in Skopje as a cultural centre) different institutions and cultural centers have been subsisting, on permanent or temporary basis, which in their proper way function as generators of young, that is, new energy. At this point, due to its longstanding tradition, we must point out the Youth Cultural Center (formerly The House of Youth 25th of May), whose name implies the type of the institution is in question. "The Youth Cultural Center was established and develops, above all, in the function of satisfying the cultural needs of the young generations."² This venue has produced many projects which were tagged alternative and played the role of a "springboard" for many renown Macedonian artists.³ In some way naturally connected with the Faculty of Fine Arts in Skopje, the gallery sets up more than ten solo exhibitions per year, most often the first solo appearances of newly graduated young Macedonian artists, thus helping their promotion in the art world.

The process of transition and decentralization in the recent years have produced spots initiating a "new stage in the principles of cultural decentralization". The Cultural Center Točka (established in 2002 and occupying new premises since 2006) is championing networking and decentralization by organizing events in various towns throughout Macedonia. It stimulates "all forms of alternative and non-institutional thinking in the development and advancing of the creative and supporting mechanisms of the communication standards in the intellectual community and its more radical opening towards the society."⁴ The Cultural Center Točka hosted many solo exhibitions of young artists, while from the group displays the ones deserving attention are

Crtez-`rt-ez... (Sk_Mk ... new tendencies), 2005 and Armitaž, 2006.

The other spots that disseminate the culture among the young artists and promote them we must also mention the Contemporary Art Center which has established the prize for young artist *Denes*, the Press to Exit Project Space, as a location with a particular concept, and the Open Graphic Studio in the Museum of the City of Skopje. We must also note here the Association of Youth International Cooperation, established in 2003, which in its activities includes the participation of Macedonian artists in the *Biennial of Young Artists of Europe and the Mediterranean* and which has, so far, presented several young Macedonian artists. In reference with the said manifestation which is taking place in different European cities, the Association (AAMS) is preparing the *Skopje Biennial 2009* with some 700 young artists having already confirmed their participation. The Museum of Contemporary Arts in Skopje re-launched the presentation of young artists (in 2001, 2003 and 2005), making a special effort to approach the audience by putting on display the youngest generation of artists without a stern curatorial concept and also organized the exhibition *1(3)diaLects* (2002) with a more selective concept.

- *course of action, the topics...*

Of the exhibition *1(3)diaLects* it was said that: "Be it a glimpse or a glare at the decades old activity of the Museum of Contemporary Art, one is led to conclude that there was a strategically located attention over the issue of young creative artwork. Three art historians of different age and predilection are seeking to define the specific view of part of the youngest generation of artists (born, mainly in the 1970s) ... as well as the references of their activities", while the very exhibition was divided in three parts: art as an art, art as a protest and art as life.

With their permanent activity a larger group of young artists born in the 1970s and in the beginning of the 1980s have been amending and expanding those basic definitions in the past several years. According to the previously stated view that "these three positions need to be taken as an extremely conditional, flexible form, as a play of interdependencies, contaminations and translations".⁶ Thus, the following divisions of topics and authors need not be limited to strict distinctions.

- *acting in public alternative spaces / urban art* - stands for a definition that comes from the position "art as life". It is particular to the artists who are more intensely feeling the city, experiencing its cultural elements and transposing them in their works, represented as public artistic actions on various locations across the city. Verica Kovacevska feels the social moment of the urban life and the exploration of the public space and the interaction with the audience play a significant role in her works since 2004. By way of contemporary psychedelic vibrating graffiti Boris Petrovski transposes on the canvas images of the urban night life. Gjorgje Jovanovic wittily points to the unused urban potentials with his audio project *Whistling Buildings* (within the project *(Re)defining the public cultural spaces* by the Cultural Center Tocka, 2007) and *The Phantoms of*

Skopje (various locations in Skopje, 2007). Bojan Simovski joined with his colleagues from the Institute for Art History in several projects: *Merry Wedding* in the village Kuklica (2004), *Scream* (in the devastated print house Goce Delcev in Skopje, 2005) and *Moths* (2006), performed on locations hosting the most important governmental institutions, aiming to point out that there is a need for "disinsectization" of our institutions and change of our mentality and our irresponsible attitude towards the society".⁷ A considerable number of exhibitions and festivals of urban art in Skopje (*Gradizam*, 2006, Press to Exit Project Space; *Skopska Street*, OGS, Press to Exit Project Space, etc., 2007; *Urban Art Festival - Constructor*, 2005, 2006, 2007; *Chain Reaction*, 2008), are stimulating this type of action. In general terms, the main connecting feature of these projects is the intensified interest for public action, or more to the point, these projects influence the everyday rhythm of public life with their sweet-sour irony, interactive interventions and art performances.

- *criticism of reality - cynicism and trauma* - The critical response to the reality manifested with a growing dose of cynicism, often in combination with morbid humor, remain among the most important discussion on the young Macedonian artists. Marjan Denkov applies subversive irony to criticize the social norms of behavior and systems; Gjorgje Jovanovic parodies the pathetic celebrations of the 8th of March in his work *Male Lacrimarium (Macedonia Square)*, 2006) and the absurdity of the integration of the individual into society with *The Bad Day of Mister Eusebio* (OGS, 2008); Metodi Angelov criticizes the advertising attacks on contemporary life with a digital reconstruction of the real materiality of the consumers' objects; the critical model in the drawings of Mile Ničevski refers to the Dadaistic and surreal models of subversion, anti-artistic and caricature reexamination of the dominant cultures and social norms, institutions and values. Atanas Botev deconstructs the serious topics from the familiar TV pictures, photographs and/or notable artworks by the great masters, and by collaging them with deformed and morbid figures, he shows the hypocrisy and the deviation of humankind. A gloomier approach towards the social-political issues can be seen in the paintings of Aleksandra Petrusevska. In her works she pictures the "traumatic of war... applying the procedure of overstressing the details, with a nearly hyper-realistic precision and with a cold, statistic optics she depicts the remnants of her home..."⁸ Tihomir Topuzovski uses "the metaphor of the letter as a track, as a memory model which points out the fragmentariness and transitoriness of human knowledge and memory,"⁹ while in the project *Western Balkan (a newspaper on an imaginary region)* with a text in writing and photographs he researches the representations of this phrase coined by the EU in 1998. Gordana Apostolovska in the cycle from the exhibition *Censorship* (Civte Anani, NGM, 2006) refers to the control of the information in the media in regards of the physical and spiritual murder, hurting of the Other, or in other words - the loss of individuality.

- *utopism and children's games* - In his latest project *My Sunshine* (2008), Nikola Uzunovski explores the possibili-

ties of creating particular structures which would enable the reflection of sunlight in the regions where it is not possible, while in his earlier works *Snow* (2005) and *Drops* (CCA, 2005) he plays with symbolical Zen presentations of these occurrences on the level of a sign. Cherishing the realistic drawing, Matej Bogdanovski in a particularly romantic manner insists on showing the world the myths and fairy tales, while the quotations reflects the post-modern sensibility in rendering the interesting visual combinations from the past and the present, like, for example, the Biblical characters in a contemporary ambient. "Endless Rhythm" (YCC, 2006) of Verica Naumova brings us back the joy for the "colors and games... achieved with fresh pourings of colors over geometric bodies"¹⁰ rendered with the same attention she employed in her earlier installations where she patiently arranged the colors over the forms, the forms over the surfaces... The depicted houses of Marija Smilevska are "made in a Klee-like spirit, similar to children's drawings..." which "emanate easiness and spontaneity and helps us experience them as a product of an act of deliverance achieved through the game of forms and colors."¹¹ In this sense, the intense colors, the playful lines and the dramatic contrasts of colors and forms also create the playful world in the paintings of Hristina Zafirovska.

- *psychological introspection / self-exploration* - In spite of the disturbing everyday, we face the intimate stories of emotional isolation in the joint project *Romeo vs. Rocco* (C. C. Točka, 2008) of Olgica Dimitrovska and Vedran Bojanovski. Dimitrovska is very openly focused on exploring her own sexuality on the photographs and the video shown at her solo exhibition *Skin Sensuality Sex* (Mala Stanica, 2007) which could also be seen in her provocative and very successful wall "relief" made of hair. On the other hand, Bojanovski, a sculptor by vocation, examines in a very delicate way the relation between the present and the past, as well as the ideal beauty of the female body with color photographs printed on a transparent background, as a symbol of fragility. Ana Ivanovska in her impressive installation *Tunnel* (YCC, 2007), made of painted ropes which refer to the traditional weaving, makes the audience feel the ultimate refinement and sensation of the female principle, The tunnel evokes the female womb which "renders a feeling of safety" and where "the seed of fertility is being planted." Elena Dimanovska uses new materials like silicon fluorescent paints and painted sticks while exploring the phenomenon of the mask, alluring us into a "kind of a ritual and mystic game played between the face and the mask on her face... it presents the characters with rhythm and particularity and changes the aura of the external-internal psychological structure of the works."¹² Velimir Zernovski captures the everyday intimate moments in the drawings *Waiting for the Night*, (Cultural Center CK, 2007) and explores topics like the sexuality and gender identity and the change of the urban culture. The drawings are memories, pictures (often mixed with pictures taken form advertising photographs), explorations of his own identity and the identity of his generation in the times of transition.

- *plastic articulations in space, material, form* - Dalibor Trencovski with his spatial installation *Monolith* (MCS,

2006) and his earlier works *Material and Product* (MCA-Skopje, 2004) and *Material and Product 2* (CCA, 2005) promoted himself as an artist with a pronounced feeling of rendering multi-layered monumental installations that dominate the exhibiting and gallery rooms. Conceived as a combination of fragments that compose a wall painting (portrait), performance, music and video, they are complex and grandiose spatial works which successfully and thoughtfully conquer the given space and influence the esthetic senses of the audience. Quite oppositely, Slavco Spirkovski in the exhibition *Pyramids in h = 0* (YCC, 2007) researches the spatial relations and poses the questions *what is sculpture?* and *what is object?* using as sculptural material two-dimensional blueprints and photographically processed notes, because the sculpture is "almost everything that exists in space as a form," while the project itself "functions as a new spatial understanding for sculptural topic researches."¹³ Sofija Grabuloska in her work *Earth - Air* (CCA, 2004) articulates the problem of artistic modeling of a given space with elements (wooden "cutouts") which, in this case, tend towards forming a summarized spatial artwork. Each of the sculpting elements, placed on the ground or hovering in the air, functions both separately and together in a sculptural whole. At the exhibition *Energy Transfer* (YCC, 2007) the works of Daniel Koccev "depending on how are they arranged in the gallery rooms, relate either as objects or an installation." This young artist shows his idea "sublimed in the spirit of Zen... by using materials from nature, the artist suggests how shall we return to our forgotten trueness."¹⁴

¹ Cankulovska, M., "Some thoughts about the Young Art", in *pH - Pro-contemporary Art Edition*, Kaliningrad Branch of the National Centre for Contemporary Arts, Kaliningrad, Russia, 2003, no.2, p. 6-13

² Dimovski, G., "MKC - Denes", Mladinski kulturni centar, Skopje.

³ See: Abadzjeva, S., *Venecija via MKC*, (exh. cat.), YCC, Skopje, 2008.

⁴ <http://www.kontrapunkt.mk.org/tocka/stoe.htm>, 01.12.2008.

⁵ Abadzjeva, S., Aleksiev, E., Cankulovska, M., (1)3 DijaLekti, (exh. cat.), MCA, Skopje, 2002.

⁶ Ibid. (1)3 DijaLekti, MCA, Skopje, 2002.

⁷ Jancevski, V., "Molci" in *Blesok*, no. 50 (on-line magazine), <http://www.blesok.com.mk/tckst.asp?lang=mac&tckst=869>, 28.11.2008.

⁸ Nedelkovska, L., *Katastrofata i kreativnosta: umetnosta vo vremeto na nezvesnost*, (exh.cat.), MCA, Skopje, 2008, p. 46

⁹ Ibid.

¹⁰ Abadzjeva, S., "Verica Naumova: Beskonecen ritam", in *Golemoto staklo*, MCA, Skopje, 2006-7, p. 81.

¹¹ Lojpur Bogdanovski, Z., "Smilevska Marija" (exh.cat.), YCC, Skopje, November 2006.

¹² Pirkovska, K., "Megju liceto i maskata", in *Elena Dimanovska: Promeni*, (exh.cat.), YCC, Skopje, May 2008.

¹³ Budjevac, D., *Piramidite vo h = 0*, (exh.cat.), YCC, Skopje, December 2007.

¹⁴ Lojpur, Z., *Daniel Koccev: Transfer na energijata*, (exh.cat.), YCC, Skopje, September-October 2007.

Марика Бочварова:

КОНФОРМИЗМОТ ИЛИ МЛАДАТА УМЕТНИЧКА СЦЕНА КАЈ НАС

Насловот го одразува мојот личен впечаток за некои случувања на македонската ликовна сцена. Веројатно дека имам некакви аргументи за тоа, а можно е дека и не е баш така. Сеедно, формата на исказот на ваквите тврдења никогаш докрај нема да оствари доволен обем на аргументација што ќе задоволи кого било. Затоа во насока на тврдењето произлезено од насловот, конформистички се задоволувам со тоа овој впечаток да не го образложам.

Сепак решив да продолжам, но без амбиција да ги достигнам крајните инстанции во согледувањето.

Според искуствата, барем кај нас, лесно е констатирана духовната криза на нашето време, која лесно го продуцира и конзерватизмот, односно конформизмот сфатени во поширок дијапазон. Тоа е и предупредување кон ситуацијата што реално не е само логична последица на сиот ангажман на ликовните уметници од Македонија во последниве шеесетина години. Недоволниот интензитет на бунтовничкиот дух, својствен за младиот креативен потенцијал, е доведен до дезинтеграција на визуелниот аспект, чија ефемерност со застрашувачки интензитет (нотиран во поширокиот круг на нашите културни збиднувања) ја покажува немоќта да се потиснат оние медиокритети што постапно, но и мошне очигледно се обидуваат да го нарушат ритмот на воспоставување реални критериуми и вредности. Дури и не сме свесни колку оваа криза ги продлабочува проблемите што тешко се забележуваат со какви било употреби на социолошки или естетски пристапи и анализи. Многу јасно ни се отвораат позициите на младите автори во согледувањата на сферите на уметноста како подрачја на некое неутрално “креирање”. Тие се или не се свесни дека во области што го зафаќаат животниот процес

постојано владеат перманентни конфликти врзани за одредени менталитети и идеологии. Поради недостатокот на почитување на уметноста (каде што во прв план избива спознајниот елемент) ја забележуваме доминацијата на вкусовите “произведени” низ масовните медиуми. Се наметна она мислење дека уметноста како израз е заменета со забавувачки вредности. Овие чисто утилитарни идеали ја вклучија тенденцијата на спуштање на нивото во културните принципи, сега прифатени од уметниците со намера да се задоволат претпоставените турбовкусови на масите. Оттаму споменатите конфликти речиси никогаш не се сосема отфрлени и се доволно читливи во структурите на јазикот со кој се служат поединци. Погрешниот концепт, пропагиран од одредена група млади уметници ги одвлекува од професионалните определби, кои за нив треба да претставуваат став, модел на личната егзистенција, а не забегувања во конформистички начела.

Тапкањето во место, поточно во кругот на понудените “алтернативни” амбиенти за презентација, чии амбиции се ориентирани да задоволат дел од вкусовите на младите консументи, помалку или повеќе, ја предизвика ерозијата на крутиот, анахрон однос кон уметноста. Ова начелно сознание е токму врзано за нашата “локална” сцена.

Текстов има интенција да не ја избегне ангажираната порака или упатувањето на непристрасноста кон проблемот на конвенционалното групирање на уметниците врз основа на генерациска, факултетска или друга определба, особено по територијална, национална или верска припадност од чија потенцијална исклучивост, дури и опасност, сакам да ја иницирам балансираната дистанцираност на уметникот. Иако сето ова не се манифестира со агресивни вербални коментари, сепак се чувствува онаа поделеност што

ги дефокусира младите, чија генеза на настаните е потребно да ги внесува занимливите и свежи размислувања, кои ќе претставуваат највитален сегмент во македонската уметност. Затоа е недозволиво тие да се во една маргинализирана позиција во однос на општествените и културните вредности бидејќи на тој начин не се во можност до крај да го покажат сопствениот креативен потенцијал, ако не се, ќе повторам - ако не се во овој случај тековните општествени вредности генератор на оваа состојба. Поради ова тешко може да се пребројат “појави” или трендови што доаѓаат до израз, дури е и неблагоприятно во овие диспаратни појави да се поведе сметка за нивната релевантност, констатирана само врз конкретно индивидуално согледување. Суштинските разлики во изнаоѓањето на причините за конформизмот според досегашните искуства се пронаоѓаат во социолошките толкувања на настаните што го следат и егзистенцијалниот пат на нашиот уметник, кој перманентно ги очекува резултатите од глобалните предизвици - иницирани сфаќања од западните критичари (уште пред неколку децении), кои ја предвидуваа ренесансата на сиромашниот свет што требаше да ја поттикне смислата на некои нови движења во уметноста, но како да се отиде во некои досега недоволно дефинирани насоки. Па, затоа да се навратам на пораките на нашите млади уметници. Дали тие го допираат оној критичен праг на разбирање, праг што поседува можна дури и реална универзална вокација? Сепак, многу малку од нив ја допираат совршеноста на јасната и едноставна констатација неопходна во надминувањето на пречката во остварување на апострофираната глобална комуникација. Ограниченоста во реакцијата на фактите во сопственото опкружување го констатирам посебно со недоволно приложената флексибилност, резултат на наметнатите крути и строги шеми. Тоа значи дека и покрај ослободената интелектуална креативна игра на која прават напорите да се концентрираат, стануваат вистински жртви на сопствените аналитички методи, уметници што недоволно се дистанцираат и од суровите податоци на информацискиот притисок, во кој само начелно се отфрлени “елистичките” ставови. Реално на овие млади уметници само делумно им се “суди” за она што ни го пласираат.

Критичарот (за кој веројатно постојат слични мислења) денес се наоѓа во тешка позиција при проценката на новите искуства и уметнички “традиции” на младите, на кои им недостасуваа неодоливата сензација, а се остава едно сомнение предизвикано од отсуството на нешто посебно, нешто што е способно да биде претставено и дефинирано не само како декорација, игра, сетилно доживување, туку како шифрирано читање. Поголемиот дел на продукцијата на нашата современа уметност е на различни нивоа во согласност со претходните периоди, но и со минимални додатоци со експериментална димензија. Поради тоа не можеме да ја земеме предвид дистинкцијата на големината на генерацијата млади, која е дел од процесот на секоја уметност. Сакале или не, политичката клима ги преплави и влијае врз процесите на уметноста, па и кај нас, но засладени со горчливоста на бесцелноста, поради она доба на едно општество што е можеби осудено на “уривање”. Проблемите што се појавуваат овде имаат длабоки корени што бараат промени особено во општествената клима, која во моментот е доминантна. Новите идоли на нашата идеалистички “незрела” младост, која тешко го почнува разговорот за културата, уметноста како да ги избегнува нападите на “потрошувачкото” или поинаку дефинирано општество, па и малку се допира до естетските аспекти на случувањата. Можеби е пресилно да им се препише условната незрелост, која, претпоставувам, ќе ги вознемири нивните млади духови бидејќи и не е единствената причина да се решат уметничките проблеми што се во доменот на индивидуалната определеност, која најверојатно има предиспозиции да се изгуби во вртлогот на анемичниот однос на другите кон нив. Всушност, на одреден начин се чувствува и позитивен импулс во справувањето со наметнатите бариери што го забавуваат отворањето можности за остварување на реално мотивирано осмислување на проекти, истовремено и отпор кон провлекување на погрешни, дезориентирани концепти пропагирани токму од еден круг млади уметници. Но, дали е тоа вистинската слика на желбите и дали е достигнато задоволството на нивното интегрирање во она што е актуелно, она што претставува исчекор од нормите или стандардите што се насочени кон воспоставување претпоставени вредности?

Marika Bocvarova:

THE CONFORMISM OR THE YOUNG ARTISTIC SCENE IN MACEDONIA

The title reflects my personal impression on some events on the Macedonian artistic scene. I might have certain arguments to support that, yet it might not necessarily be the case. However, the phrasal form of such statements will never achieve a sufficient scope of argumentation to satisfy anyone. Therefore, in reference to the statement resulting from the title, I'll conformistically settle with not explicating this impression.

Nevertheless, I decided to go on, yet with no ambition to reach the ultimate instances of the review.

Judging by the experiences, at least with us, it is easy to see that there is a spiritual crisis of our time, which easily produces conservatism, that is, conservatism taken in a wider scope. It is also a warning on the situation which is, actually, not a logical consequence of the entire commitment of the artists in Macedonia in the past sixty years. The insufficient intensity of rebellious spirit, typical for the young creative potential, is reduced to a disintegration of the visual aspect, whose ephemerality reveals with a horrifying intensity (noted in the wider circles of our cultural events) the incapacity to neutralize the mediocrities that gradually, yet quite obviously, try to disturb the rhythm of establishing real criteria and values. We are not even aware how much this crisis deepens the problems that are difficult to spot by means of various sociological or esthetical approaches and analysis. The positions of the young artist are clearly open before us to review the spheres of art as fields of a neutral "creation". They are either aware or not aware that the fields of life processes are permanently ruled by conflicts related to certain mentalities or ideologies. Due to the lack of respect for the art (where the cognitive element comes forward) we witness the domination of tastes "produced" through the mass media. An opinion was imposed that the art as an idiom has been replaced by entertaining values. These purely utilitarian ideals include the tendency of reducing the level of cultural principles, now adopted

by the artists in order to satisfy the supposed "turbo" tastes of the masses. Therefore, the mentioned conflicts have never been completely rejected and they are sufficiently readable in the language structure used by individuals. The wrong concept, promoted by a group of young artists, distracts them from the professional commitments which are supposed to be their attitude, their model of personal existence, and not an escape into the conformistic principles. The "mark time", or more precisely, the circle of the offered "alternative" ambients for presentation, whose ambitions are oriented to satisfy part of the young consumers' tastes, more or less provoked the erosion of the stiff, anachronous attitude towards art. It is this basic conclusion that is related to our "local" scene.

This text is not meant to avoid the committed message or the reference to the impartiality towards the problem of the conventional grouping of artists based upon generation, university or other aspects, especially territorial, national or religious belonging, whose potential exclusiveness or even danger is the point which I proceed from in initiating the balanced distancing of the artist. Although all this is not manifested by aggressive verbal comments, we can still feel the distinction which defocuses the young, whose genesis of events is supposed to introduce interesting and fresh considerations, which would be the most vital segment of the Macedonian art. This is why it is impermissible for them to be in a marginalized position in relation to the social and cultural values, because in that case they are not able to show the full extent of their creative potential. That is, if in this case it is not the actual social values that are generating this situation. This is why it is difficult to count the "occurrences" or the obvious trends. It is also ungratifying for these disparate occurrences to be counted for their relevance, established only upon this particular individual consideration.

The essential differences in discerning the reasons for the conformism, according to the former experiences,

are to be found in the sociological interpretations of the events which accompany the existential journey of our artist, who is permanently expecting the outcomes of the global challenges - attitudes initiated by the western critics (since several decades ago), who have foreseen the rebirth of the poor world which was supposed to introduce meaning to some new movements in the art, but it seems that things went to some insufficiently defined directions.

So, let me return to the messages of our young artists. Have they reached the critical threshold of understanding, the threshold that possesses a possible, even real, universal vocation? Yet, very few of them can reach the perfection of the pure and simple conclusion, necessary for overcoming the obstacles in achieving the apostrophed global communication. I see the limited reaction to the facts in one's own environment as a result of the insufficiently employed flexibility resulting from the imposed rigid and strict schemes. It means that despite the released intellectual creative game the artists are aiming to focus on, they become the victims of their own analytical methods, insufficiently distanced from the raw data of the information pressure where the "elitistic" attitudes are only formally rejected. Actually, these young artists are only partially "judged" for the works they are offering.

The critic (who is probably judged similarly) of today is in a difficult position when evaluating the new experiences and artistic "traditions" of the young, who lack the irresistible sensation, while arousing a suspicion caused by the absence of something special, something capable of being presented and defined not only as a decoration, game, sensitive experience, but as a coded reading. Most of the production of our contemporary art is on different levels in accordance to the earlier periods, yet with minimal additions pertaining to an experimental dimension. This is why we can not take into consideration the distinction of the greatness of the generation of young artists, which is part of the process in every art.

Regardless of our attitudes, the political climate is burdening and influencing the processes of art, which is also the case with us, yet sweetened with the bitterness of the aimlessness because an age of this society is probably doomed to "destruction". The problems that occur here have deep roots and they demand changes in the social climate which is dominant now. The new idols of our idealistically "immature" youth, which reluctantly starts a conversation with the culture, seem to escape the attacks of the "consumers" or differently defined society, and to some extent even reach the esthetic aspects of the events. It would probably be too much to label them with spiritual

immaturity which would, I suppose, upset their young spirits, since it is not the only reason for solving the artistic problems in the domain of the individual declaration, which might be predisposed to become lost in the whirlpool of the anemic attitudes of the others towards them. Actually, there is a certain positive impulse in dealing with the imposed barriers which slow down the opening of the possibilities to achieve really motivated project concepts and at the same time there is a resistance against the promotion of wrong, disoriented concepts supported by a certain group of young artists. But, is this the true picture of the desires and has it reached the satisfaction of their integration into the current environment, which would mean stepping aside from the norms or standards aimed towards the establishment of supposed values?

Јане Чаловски на *Манифеста 7*, 2008 Yane Calovski on *Manifesta 7*, 2008

Master Plan

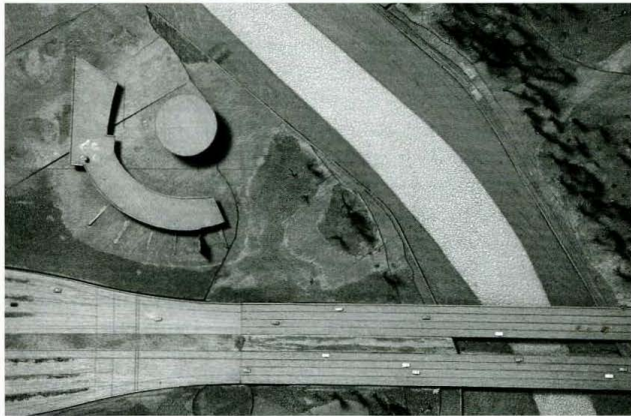
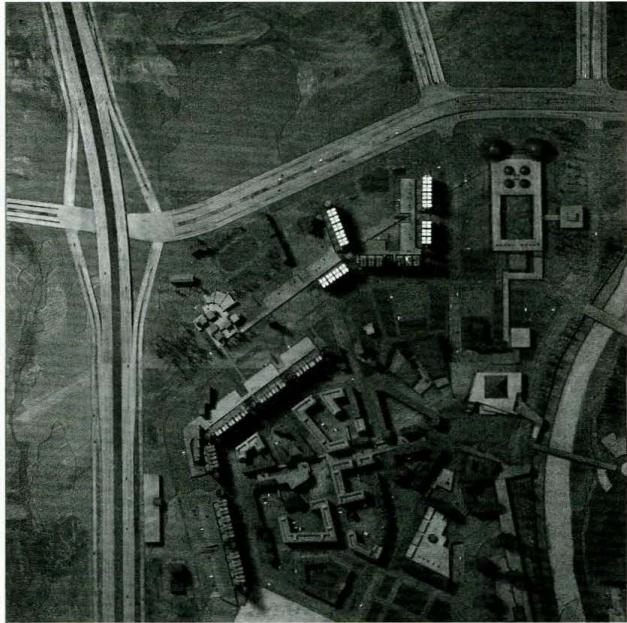
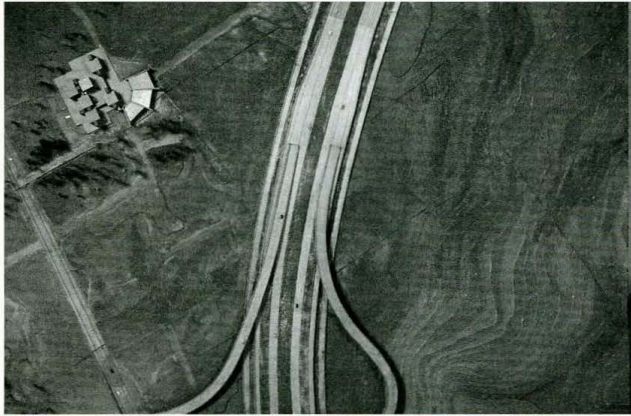
...The story of the Skopje Urban Plan Project is long and complex, and has been analyzed, discussed, observed and interpreted by art and architecture historians, architects, artists, urban planners, sociologists, environmentalists, politicians, and students over the years, with everyone always searching for a clue as to what went on and what went wrong. The mystery of how we ended up with an unremarkable result after so much international input and solidarity has inspired a great number of hypotheses and scenarios. Contemporary Skopje could be seen as a result of a series of political decisions that had nothing to do with the architectural vision of Kenzo Tange, Skopje today, if anything, is an arena for the continuing power struggle among the local and national political entities. The value of intimate treatment of the inner city core, the integration of the left and the right banks of the Vardar river, the incorporation of the historic structures in the post-modernist tradition as suggested in the model by Tange, has been replaced by ideas that are neither convincing nor justified by any other standard than the standard of those on power. Yet sadly, the average citizen of Skopje could still be heard blaming that “Japanese” driven by ambition who had mistaken a city for a video game.

Excerpt from the publication published for Manifesta 7- The European Biennial of Contemporary Art 2000 as an integral part of the work Master Plan (2008) by Yane Calovski.

Нацрт план

...Прикаската за Урбанистичкиот нацрт-план за Скопје е долга и сложена, и со текот на годините била предмет на анализа, расправа, забелешки и толкувања од страна на историчари на уметноста и архитектурата, архитекти, уметници, урбанисти, социолози, еколози, политичари и студенти, сите во обид да откријат што всушност се случило и што тргнало погрешно. Мистеријата за тоа како завршивме со ваков нерепрезентативен резултат, после толкаво меѓународно вложување и солидарност, предизвика голем број на претпоставки и сценарија. Современо Скопје може да се смета за производ на низа политички одлуки кои немале никаква врска со архитектонската визија на Кензо Танге. Скопје денес, ако ништо друго, е арена на постојана борба за превласт меѓу локалните и националните политички ентитети. Внимателниот третман на јадрото на градот, поврзувањето на двата брега на Вардар, вметнувањето на историските структури во постмодернистичката традиција, како што се сугерираше во моделот на Танге, беше заменет со неубедливи замисли, кои немаат никакво друго оправдување, освен она поткрепено од стандардот на моќта. А, за жал, обичниот граѓанин на Скопје сè уште го обвинува “Јапонецот”, кој понесен од амбицијата, помислил дека градот е видео игра.

Извадок од публикацијата издадена за Манифеста 7 - Европско биенале на современата уметност 2000, како интегрален дел на делото Нацрт план (2008) на Јане Чаловски.



Јане Чаловски. *Нацрт план*. 2008
Yane Calovski. *Master Plan*. 2008

Христина Иваноска, самостојна изложба, Стокхолм, Konsthall C, 2008
 Hristina Ivanoska, solo exhibition, Stockholm, Konsthall C, 2008

Насловот на самостојната изложба на Христина Иваноска *Слободата е секогаш слобода за оние кои размислуваат поинаку*, курирана од Anna Livion Ingvarsson, директорката на проектниот простор Konsthall C во предградието на Стокхолм, Hökarängen (кое има многу интересна историја и како архитектонско решение и како социјален феномен), е инспириран од позната изјава на социјал-демократката Роза Луксембург активна кон крајот на 19 и почетокот на 20 век.

Изложбата конципирана како интердисциплинарен спој на перформанс, цртежи, постери, публикации, мултифункционални прототипи на облека и предмети, укажува на критичните места во кои денеска е поставена и функционира единката: не како место на слобода и солидарност, туку како место на пасивност и немоќ. Иваноска која ја гради својата практика преку изнаоѓање начини за индивидуално делување против воспоставените општествени и политички норми, на оваа своја самостојна изложба се претстави со избор на дела кои говорат токму за поставеноста на единката во општеството и нејзините ограничувања и слободи.

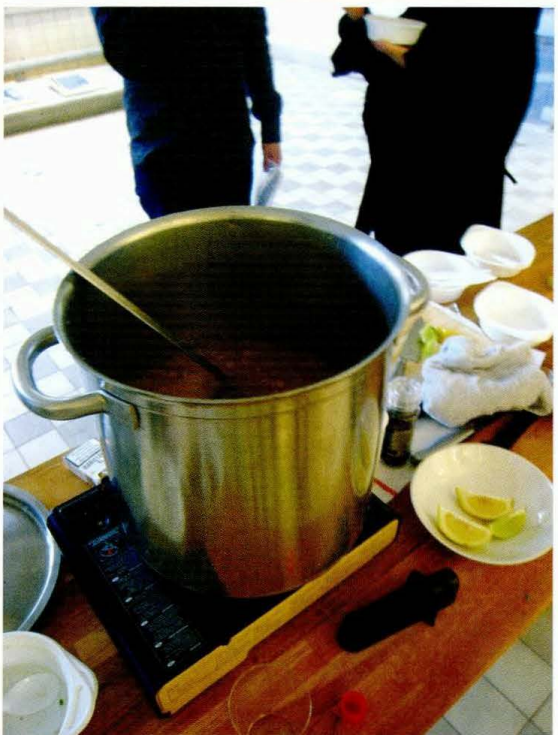
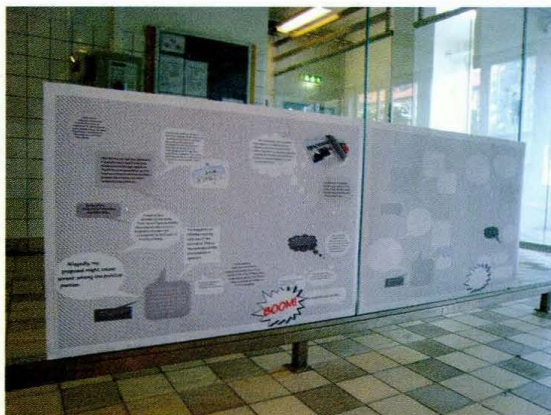
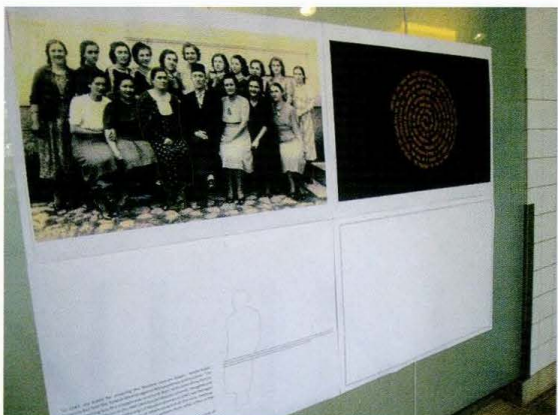
Перформансот насловен *Суџа од камен*, реферира на американската приказна која ги влече своите корени од Европа *Stone Soup* и од македонската приказна *Од камчиња маџа* запишана од собирачот на народни приказни и умотворби, Марко Цепенков. Идејата за перформансот произлегува од намерата да се здружува и да се дели. Во време на војни или големи економски кризи концептот за „супата од камен“ или некаде позната како „клин чорба“ им помогнала на луѓето да преживеат и да останат заедно. Таа може да се протолкува и како обид на тугинец да изнајде итар начин за да биде прифатен од другите, или како примарна форма на практикување демократија каде преку процес на надитрување и преговарање се доаѓа до заедничко решение кое не му штети никому. Варијанти од истата приказна може да се пронајдат во фолклорното наследство во речиси секоја земја во Европа и Северна Америка.

Со серија постери и публикација од делото *Именување на мостови: Роса Плавева и Накие Бајрам* на кое Иваноска работи од 2004 година и кое се однесува на „будењето“ на муслиманската жена во Македонија во првата половина на 20 век преку активностите на две скопјанки едната македонка, социјал-демократката Роса Плавева, а другата турчинка, учителката Накие Бајрам, се осврнува и на сè поочигледната поделба на градот Скопје денес на албански, муслимански и македонски, православен дел, како и на преиспитувањето на улогата на граѓанинот преку предлогот на Иваноска доставен до Град Скопје за именување на мостот кај Транспортниот центар со имињата на овие две жени.

На изложбата беше претставено и делото *Бездомноста како дом* (2002-2004) во кое авторката се обиде да изнајде практични решенија преку своите мултифункционални прототипи на облека и предмети за сè поприсутниот номадски начин на живот кој е предизвикан од економски или политички причини или воени конфликти. Причини кои го испровоцираа започнувањето и развивањето на овој проект се кризата на Косово во 1998 година кога Македонија се соочи со огромна бројка на бегалци која изнесува околу 300.000, и конфликтот од 2001 година која предизвика присилни иселувања и создавање на бегалци внатре во сопствената земја.

Во рамките на изложбата Иваноска ја прикажа и својата последна серија цртежи од 2007 година кои во форма на сториборд зборуваат за една фиктивна револуција.

Ова е прво самостојно претставување на Иваноска во Стокхолм и се одвиваше во рамките на нејзиниот резиденциски престој во ремираната институција IASPIS (International Artists' Studio Program in Stockholm) во текот на јануари и јуни 2008 година.



Христина Иваноска, изгледи од самостојната изложба *Слободата е секогаш слобода за оние кои размислуваат поинаку*, Стокхолм, Konstnall C, 2008
Hristina Ivanoska, exhibition views, Stockholm, Konstnall C, 2008

АВТОРСКИ
СТРАНИЦИ
AUTHOR'S
PAGES

My sunshine

A project by Nikola Uzunovski

Мое сонце

Проект на Никола Узуновски





Mirror

Мое Сонце, е утописки проект којшто функционира помеѓу визионерските идеи и социјалната тематика, поезија и хипер технологија. Целта е да се направат летечки објекти кои ќе можат да ги одбиваат сончевите зраци на одредено место на земјата, а за луѓето кои се наоѓаат на тоа место да изгледаат како копија на сонцето.

Поразвиената верзија на проектот Мое сонце, е да се произведат повеќе такви балони кои би направиле слика на небо со повеќе сонца. Проектот се осврнува на регионот околу Арктичкиот круг, кадешто заради ротацијата на земјината оска, сонцето не излегува над хоризонтот и не ја осветлува земјата.

Овој феномен има големо влијание врз емотивната состојба на локалното население.

My Sunshine

My Sunshine is a utopian project, suspended between art and science, visionary ideas and social issues, poetry and hyper technology. Its aim is to produce a flying object that reflects sunlight to a specific area of Earth in order to appear as the Sun itself. A broader version of My Sunshine contemplates the production of several copies of the aerostat, which shall create the effect of multiple suns in the sky. The project concentrates on areas around the Arctic Circle where, due to the rotation of the Earth's axis, during the winter the Sun stays below the horizon, its rays unable to illuminate the ground. This phenomenon has a massive influence on the emotional state and relational dynamics of the local population.

ROTOR





The project itself consists of a process that evolves through an extensive participation of the audience, moving from the scientific community to embrace whoever wishes to join in the realization of a dream called My Sunshine.

The first phase of the realization of the project begun in December 2007, hosted by Trieste Contemporanea. In collaboration with astrophysicists the author is making the first attempts for the project feasibility.

The second phase of the project – the production of the prototype – was realized in July 2008, during his residence in Polinaria, Pescara, Italy.

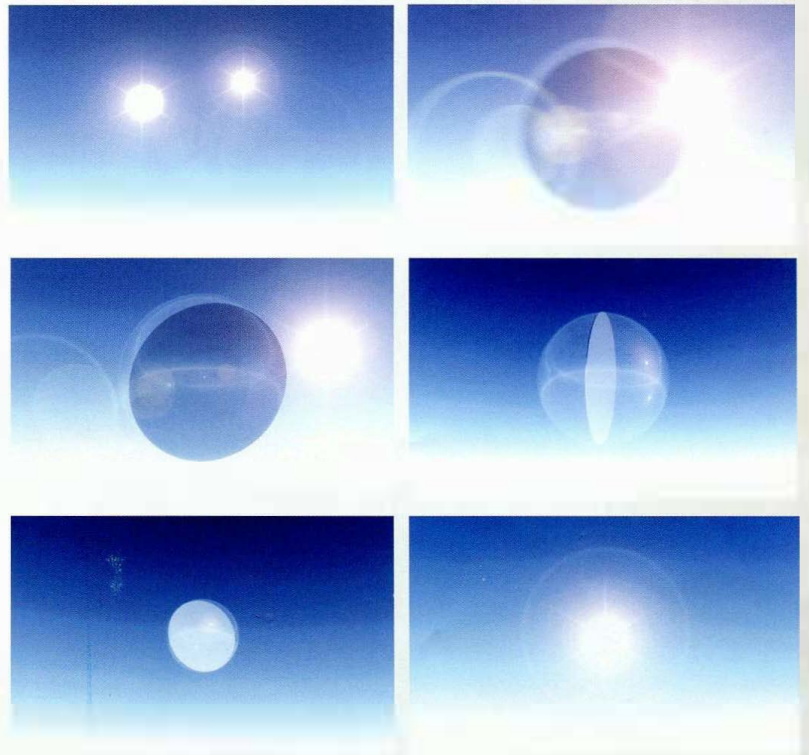
The web site of the project:
www.my-sunshine.eu

Проектот е во процес на реализација којашто еволуира преку екстензивно учество на публиката, движејќи се од научната сфера кон приближување на проектот до сите оние коишто сакаат да се приклучат на сонот наречен Мое сонце.

Реализацијата на проектот започна во декември 2007 година, во просториите на Trieste Contemporanea, кадешто во соработка со астрофизичари авторот ги прави првите опити за изводливоста на проектот.

Втората фаза од проектот - изработка на пробен модел на сонце - се изврши во Јули 2008 година, за време на уметничкиот престој во просториите на Polinaria во Пескара, Италија.

Веб сајт на проектот:
www.my-sunshine.eu



ПОРТРЕТИ НА
МЛАДИ УМЕТНИЦИ
PORTRAITS OF
YOUNG ARTISTS



Маја Чанкуловска Михајловска:

Марјан ДЕНКОВ

Maја Cankulovska Mihajlovska:

Marjan DENKOV



Марјан Денков. *Се враќам за 5 минути*. 2007. тетрантих. фотографија на алуминиумска подлога. фото: авторот
Marjan Denkov. *I'll back in 5 minutes*. 2007. photograph on aluminium, photo: author

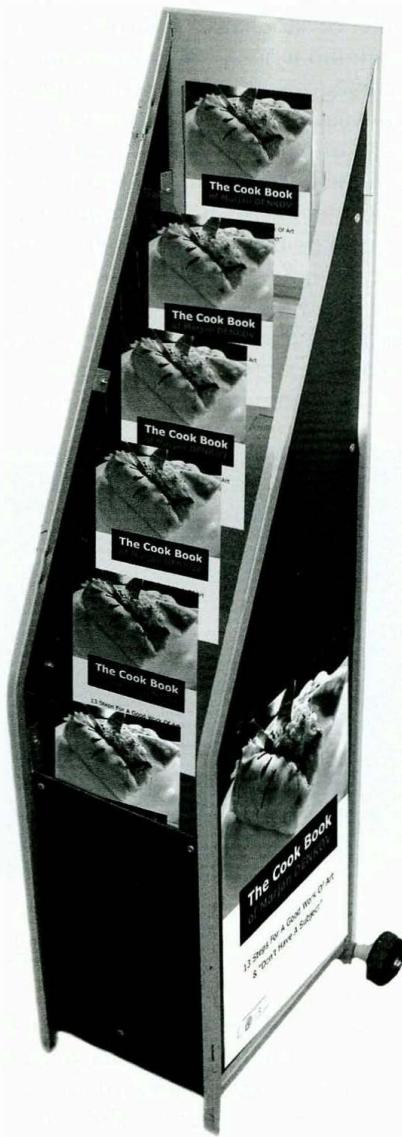
Професионалниот ангажман на младиот македонски уметник Марјан Денков (р. 1982 во Скопје) во изминативе неколку години е повеќе врзан за Париз, Франција. Дипломиран на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, во класата на проф. Ј. Шумковски, своето образование го продолжува во Франција и во 2007 магистрира на ENSBA (Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris), Високата национална париска академија за убави уметности (една од четирите Високи школи во Париз, кои ја сочинуваат Француската академија еквивалент на нашата МАНУ), на Одделот за мултимедија во класите на професорите Кристијан Болтански и Клод Клоски (Christian Boltanski, Claude Closky). По магистрирањето, неговите професионални ангажмани го стационараат повеќе за Франција, каде што од 2007. предава применето цртање на SLUA (Saint Louis Union Académie) во Париз (приватна Академија за фризура и дизајн, која постои од 1849 година), а од 2008 предава фотографија и визуелна комуникација на групите по комуникација на Institut des Sciences Politiques de Paris (Институтот за политички науки). Неговата меѓународна активност во последниве неколку години е значителна - само во 2008 година е застапен на неколку биеналиња и европски ликовни салони. Може да се издвои настапот на *AWOL*, Второ издание на Биеналето за млади уметници, Букурешт, Романија (2006); *NO BORDERS (Just N.E.W.S)* (2008), изложба организирана од АИКА и прикажана во Centrale Electrique, European Centre for Contemporary Art, во Брисел, Белгија; Center of Contemporary Art of Thessaloniki, Солун, Грција и Museu Valencia de la Festa, Алгемеси. Шпанија; *Кативността и креативноста: уметноста во времето на неизвесност*, МСУ, Скопје и Галерија Веил, Универзитет Тексас А и М - Корпус Кристи (2008) и други манифестации. Изложувачката активност на Марјан Денков поврзана со Македонија се состои од две самостојни изложби - во Францускиот културен центар, Скопје, 2004 и *Урбани анџели*, Младински културен центар, Скопје, 2005; како и од учество во повеќе групни проекти (од позначајните се *Преку границите*, Седмо биенале на младите уметници, МСУ, Скопје, 2005; *Кативността и креативноста: уметноста во времето на неизвесност*, 2008) и едно кураторско претставување заедно со Билјана Исијанин во проектот *OFF* (press to

exit project space, 2006). Уште во *Урбани анџели*, негов прв проект по дипломирањето во Скопје, се забележува неговиот интерес кон иронично и предизвикувачко претставување на социокултурните теми и нивно разобличување. Во дадениот случај темата е насочена кон проституцијата, која е навлезена во сите општествени и политички сфери, но и во сферата на духот. Во просторот на галеријата уметникот изложува предимензионирани женски гаќички (еротски симбол на женствената моќ и оружје), придружени со фотодокументација на интервенцијата низ скопските улици, која се состои од закачување бели сатенски ангелски крилја со женски аргументи



Марјан Денков, *I can't wait to have a chip integrated into me*, 2006, инсталација
 фото: авторот / Marjan Denkov, *I can't wait to have a chip integrated into me*, 2006, installation, photo: author

(иако ангелите се бесполни) на столпчиња “кои што се синоним за забрана, а, од друга страна, се и со силна асоцијативност кон машката потенција”. Делото *Нема политичка конотација (There is No Political Connotation)*, 2004, документирана интервенција и објект, изложено на *Преку границите*, Седмо биенале на младите уметници, МСУ, Скопје, 2005) е во слична насока на предизвикување на културните и на политичките системи. Наведените дела го презентираат и го најавуваат оној дискурс што многу рано се манифестира и останува карактеристичен за уметноста на Марјан Денков - зголемена свест за дадени проблеми и директно соочување со нив преку иронија и субверзија. Оваа состојба на зголемена свест се манифестира и во неговите размислувања поврзани со светот на уметноста. Во таа насока, неговото дело, портретна фотографија на бебе со наслов *Современата уметност е здодевна и*



Марјан Денков. *Готвачот* на Марјан Денков, *улоготворено за употреба за успешно ликовно дело*, 2008, интервенција, дистрибуција на флаер, фото: авторот / Marjan Denkov, *The Cook Book of Marjan Denkov*, 2008, intervention, distribution of flyer, photo: author

Преку глава ми е да се препиравам дека ми се дојда (фотографија на алуминиумска подлога, 2006), изложено во рамките на изложбата *Покрај*, во новоотворениот национален музеј MAC/VAL (Musée d'art contemporain de Val-de-Marne) на современа уметност во парискиот регион, е цензурирано и предизвикува скандал и шок кај авторот, неговите колеги, критиката и француската јавност воопшто. Причината што ова дело предизвика толкави контраверзии произлегува од ставот на авторот дека современата уметност може да му биде здодевна дури и на едно бебе, односно дека дури и “непознавач” на состојбите може да ги забележи слабостите на уметничкиот естаблишмент, при што бирократијата, дури и во демократска земја, се дрзнува да цензурира авторско дело. (Овој “настан” е опишан во текстот на К. Пиркоска: *Тоталиитаризмот и мртво, да живее цензурајта!!!* Арт Република, бр.6, стр. 46-47)

Уметничката продукција на Марјан Денков е значително обемна за еден толку млад автор. Денков провоцира многу прашања поврзани со доживувањата на уметноста, која секогаш е носителот на идејата во делата, како во *Толку* (*Just That*, 2008, перформанс); за ограничувањата и правилата воопшто во *I don't give a sheet* (2006, документирана интервенција со желки / фотографии); *I can't wait to have a chip integrated into me* (2006, инсталација); а конкретно прашањата и “чекорите” што ликовната продукција треба да ги содржи/помине за да биде успешна ги набројува во *The Cook Book of Marjan Denkov, улоготворено за употреба на успешно ликовно дело* (2008, интервенција, дистрибуција на флаер), како проверени рецепти што функционираат за сите поголеми манифестации. Како што наведува С. Милевска во каталогот за *NO BORDERS* (*Just N.E.W.S.*), “Во некои од неговите подоцнежни дела, Денков покажува подготвеност да ги преиспитува бирократијата и нејзините вредности што оди под рака со вроден недостаток на доверба во политичките, уметничките и културните системи, дури и во гледањето на институционалната критика.” Од друга страна, пак, желбата за истражување на сензуалноста не му е непозната на уметникот. Делото *Се враќам за 5 минути* (2007) се состои од 4 фотографии на алуминиумска подлога и го истражува задоволството што го предизвикува ендорфинот во човечкото тело (во случајов ендорфинот го предизвикуваат полжави).



Марјан Денков. *I don't Give a Sheet*. 2006. документирана интервенција со желки / фотографии. фото: авторот
Marjan Denkov, *I don't Give a Sheet*. 2006, documented intervention with snails, photo: author

Генералната творечка карактеристика на младиот македонски уметник Марјан Денков е фокусирана врз интересот за “улогата на уметноста во општествениот живот и нејзините цели”. Неговите концепти на различни провокативни начини ја разоткриваат хипокризијата и апсурдноста во социокултурните сфери и отвораат нови перспективи и размислувања за темите поврзани со уметноста и животот. Со својот свеж, но и зрел пристап продолжува да испраќа силни пораки, со што успешно ќе се позиционира не само на македонската, туку и на европската уметничката сцена како автор со изграден став во однос на различни контрадикторни современи појави и состојби.



Марјан Денков. *Урбани анџели*. 2004. документирана интервенција и објект. фото: авторот / Marjan Denkov. *Urban Angels*. 2004. documented intervention and object, photo: author



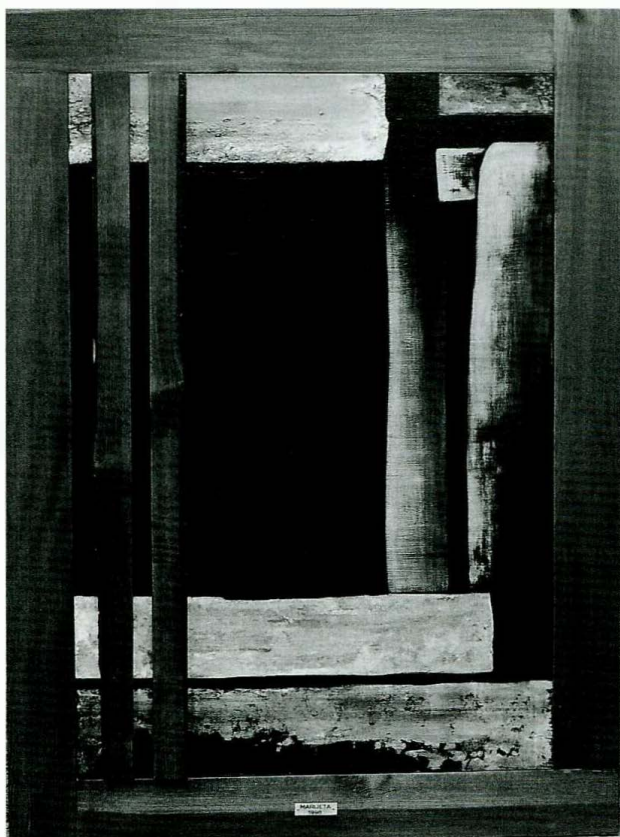
Марјан Денков. *Современата уметност е досадна и преку глас ми е да се прејиравам дека ми се допаѓа*. 2006. фотографија на алуминиумска подлога.
100 x 135. фото: авторот / Marjan Denkov. *Contemporary Art is Boring and I'm Tired to Pretend that I Like it*, 2006, photograph on aluminium. photo: author

Марика Бочварова:

Мариета Сидовски и Соња Димовска

Marika Bочvarova:

Marieta Sidovski and Sonja Dimovska



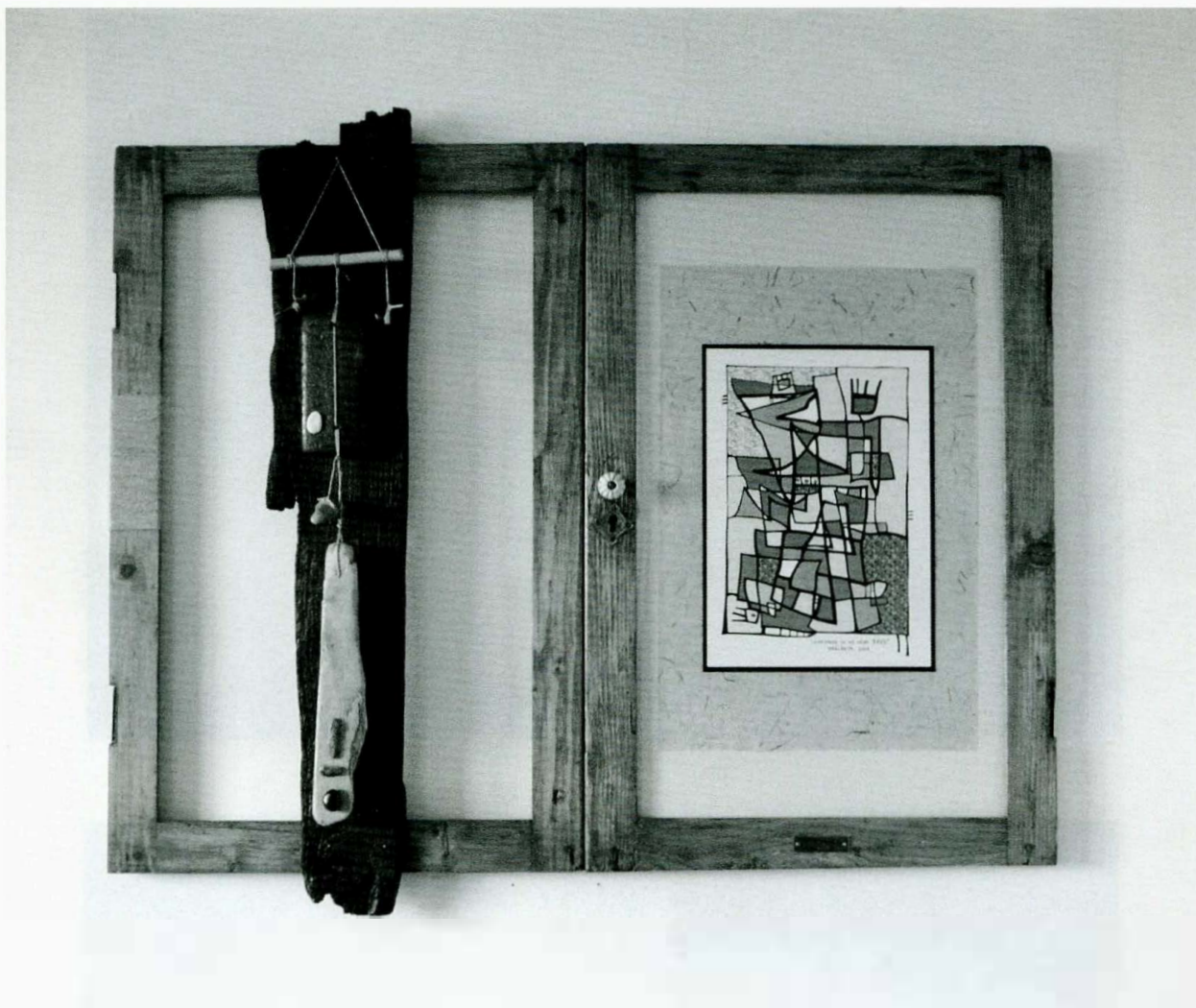
Мариета Сидовски. Од циклусот *Штаци* 7. 1998. комбинирана техника
Marieta Sidovski. From the cycle *Plein* 7. 1998. mixed media

Зошто иницирам паралелно забележување на две авторки што сè уште го поседуваат статусот на млад уметник. Бев поттикната од специфичноста на нивните дела во однос на преостанатата паралелна продукција во Македонија, најмногу од непредвидливата опасност да се втурнат на маргините. Оттаму произлегува мојата реакција формулирана како став дека сепак нивната појава во нашата современа уметност е важен импулс што влијае врз едни вакви “минимализирани” појави што се диференцираат во сопствената издвоеност, но и во општата посебност. Во нивниот опус, незанемарлив по обем, имаме увид од самостојните или од групните презентации, за кои тие, претпоставувам, имаат скромно видување кон сопствената активност што треба да ги доближи до актуелната ликовна сцена.

За мене беше инспиративно да го одбележам нивниот втор заеднички настап во 2004 во Графичкото студио при МГС. Понудија две различни решенија (*Рајска ѝорџа* и *Сейшла*), но се пример на користење близок метафизички пристап, контролиран со дискретни емоции во нивниот однос кон традицијата на емпириските и оптички моменти, актуелизирани и во последнава деценија водејќи притоа константно грижа да го зачуваат софистицираниот истенчен вкус. Целта на “обединувањето” на двете авторки е



Соња Димовска. *Сетџила*, 2004. инсталација од принтoви / Sonja Dimovska, *Senses*. 2004, installation (prints)



Мариета Сидовски. Од циклусот *Траги на времето*, 2003-4. комбинирана техника / Marieta Sidovski. From the cycle *Traces of the Time*. 2003-4, mixed media

да ја обелоденам идејата чиј фундамент е толкувањето на илустративниот, делумно раскажувачки момент, кој постапно нè воведува во нивните пластично реинтерпретирани пораки. Во нивната уметност доминираат значења како симболички или метајазик, со индикации за процесот на етичко одредување на духовната свест, без илузии за промена на сегашноста, напротив кај нив таа повратно влијае врз карактерот на отсликаните глетки. Веднаш се забележува дека нудат едноставни чувствителни вредности, при што и покрај отсуството на стандардно практикуваните ликовни интервенции, делата се наполнети со сензибилитети, чиј резултат е предизвикан од тенденденцијата да се достигне хомогеноста на сите делови, а се забележува и одредено

еклектичко прикажување на наративните елементи. Нивната изострена сензибилност (базирана главно на сетилата или на соништата) е насочена кон јасност и автентичност на пластичното осмислување, кое се фокусира на сосема издвоен етички став кон уметничкото дејствување преку селектираните модели. Очигледно е дека овде станува збор за индивидуални профили, истовремено и за заедничка релација со интимните доживувања, но најмногу ги доближува постојаниот дијалог со минатото, што е основа на прифатената постмодернистичка поетика. Нивното префинето чувство за компарирање, при што е урната конвенционалната медиумска определба, го разоткри предизвикот да ја балансираат дескриптивноста за да го достиг-

нат степенот на оние револуции во сензибилитетот што го овозможува преодот од делото кон личноста - степен на иницирање на возбудливост што го антиципира доживувањето на содржината на ликовната синтагма. Кај нив во концепциски поглед “спротоставените” алтернативи, а со обединувачка цел, се приближија кон интегралноста на визијата во која се чувствува и “притисокот” на возвишеното. Димовска главно се движи кон тангирање на методот на “инвентарирање” на знаковни симболички единици - со прецизно обработени детали или како фотографски фрагменти (најчесто од нејзиниот лик), инкорпорирајќи го редовно моментот на медитацијата. Во втората алтернатива, прифатена од Сидовски, се тежнее кон идеалот на симбол-знак, на предметност, односно на апстрактен подвид со компарирана лапидарност, каде што се постигнува поширок спектар на значења.

Сидовски конструира ѕидни објекти-инсталации што бараат дискретен контакт, предизвикан од нивната тактилноста. Таа врши прецизен распоред на елементи од различни материјали (гранки, јаже, камен, принт-отисоци-цртежи) со интенција да ги обликува како ѕиден цртеж, додека во првите дела конструкциите ги изведува со комбинации од идентични дрвени елементи. Во овој контекст влегуваат сериите: *Шпици*, 1998; *Траги на времето 1 и 2*, 2003-2004; *Рајска џорџа*, 2004; *Сини сеќавања*, 2004.

На прв поглед потенцираните декоративни акценти во нив се всушност во улога да не оддалечат од примарниот впечаток. Дали во таа смисла се релативизираат ликовните атрибути или пак се поттиснуваат оние импулси за да се иницира реалната “приказна”. Инсистира на онаа димензија на игра со “рамки” (прозорци како *gedumade*), најчесто алутирајќи на нивната кршливост, но паралелно е претпоставена нивната улога на конечно заокружување на идејата. И покрај сложената глетка, тактилноста на нејзините дела е одредена само со доминација на еден или два елемента. Тие се во улога на дискретно нарушување на балансот на делото за да се предизвика препознатливоста на состојбите - животниот товар, односно бременитоста на времето, чии траги се сепак вообличени како потенцирана сензибилност.

Наведените инсинуации на овие определби се само императив во совладувањето на

сфаќањата во кои е оставена дилемата дали е присутен или изгубен феноменот на сензибилноста. Идентично се случува и со делата на Димовска, но таа инсистира на поединствена релација со гледачот, остварена со дводимензионално пренесени визуелни пораки.

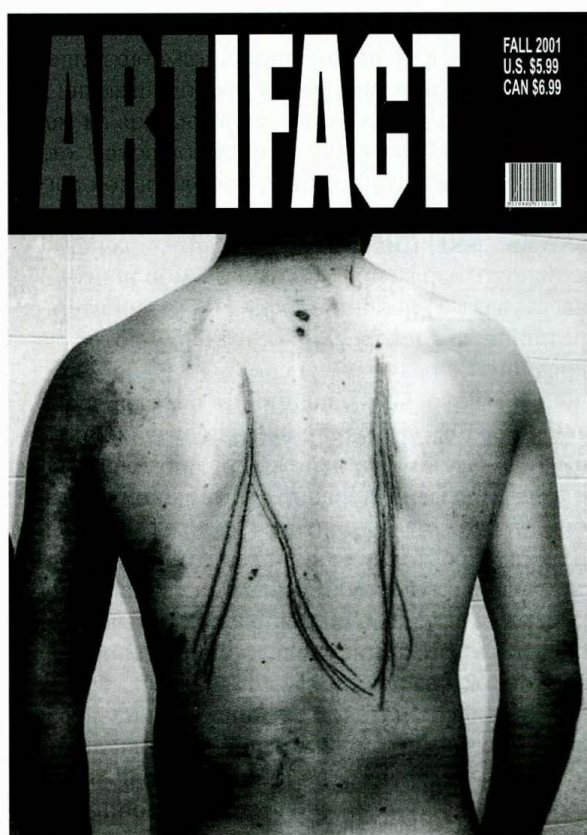
Најнапред 1999 со логиката на домино-играта во серијата графички, со апстрактно осмислени композиции, експресијата ја концентрира на точки што во формална смисла се блиски до далечните супрематистички односно конструктивистички идеи, за одеднаш тие да ги пренасочи кон пореални претстави (како на пр. седумте сетила). Во сите свои проекти, било да се работи за сетила, за царството на тишината, едноставно се концентрира на целовитоста, а не на поединечниот отисок. Мотивите во нив веќе имаат третман на психотерапевтски ефекти што се врзуваат делумно за ирационалното, кое според мене е поблиску до медитативниот инстинкт, на кој таа постојано инсистира. Аналитичкиот метод кај неа (делумно и кај Сидовски) е концентриран на духовното, одразено со знаци и симболи што навестуваат содржини прифатени како интерпретација на алегориски претстави, чија одреденост е резултат на спојот на видливото и невидливото. При рецепцијата поединечните сегментирани осмислени појавни визуелно дигитализирани фрагментирани кадри со колористички интервенции, се следи онаа постапка со која всушност се навлегува во крајниот ефект на посакувана целина. Во преостанатите дела повеќе провејува класичниот пристап во графичкото изразување, на кое му одговараат надреалистички осмислени композиции што го повторуваат мотивот, доживевани како очекуван ефект во содржински и визуелно прифатената метафора или алузија на духовноста на пораката. Тие се сместени во контекст на констатирање, имитирање или како одраз на минатото (актови, геометриски емоции, сакрални очи, зен-поеми, инсектариуми, антички накит, соништа, флорални приказни).

Маја Чанкуловска Михајловска:

Атанас БОТЕВ

Maја Cankulovska Mihajlovska:

Atanas BOTEV



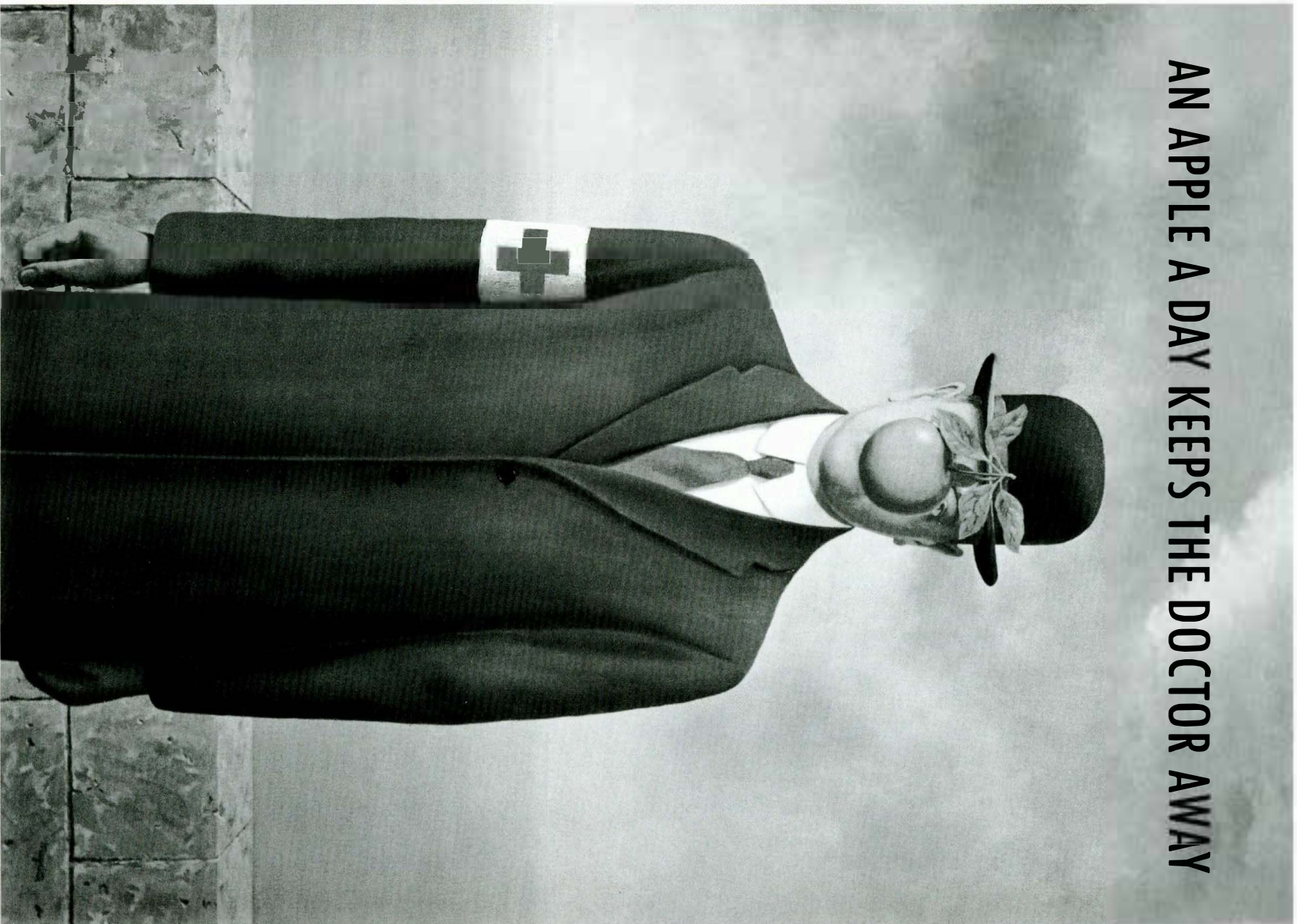
Атанас Ботев, *ARTifact*, 2007, дигитален отпечаток, 100 x 70
Atanas Botev, *ARTifact*, 2007, digital print, 100 x 70

Во период од речиси десеттина години, Атанас Ботев (р. 1973 во Скопје) се потврдува како автор со различни афинитети. По образование графичар, (дипломира 1997 на Факултетот за ликовни уметности, Скопје и магистрира 1999 на истата институција), тој подеднакво вешто ги освојува графиката, стрипот, цртежот, колажот, сликата, инсталацијата... паралелно истражувајќи ги нивните можности. За првата самостојна изложба на Ботев,

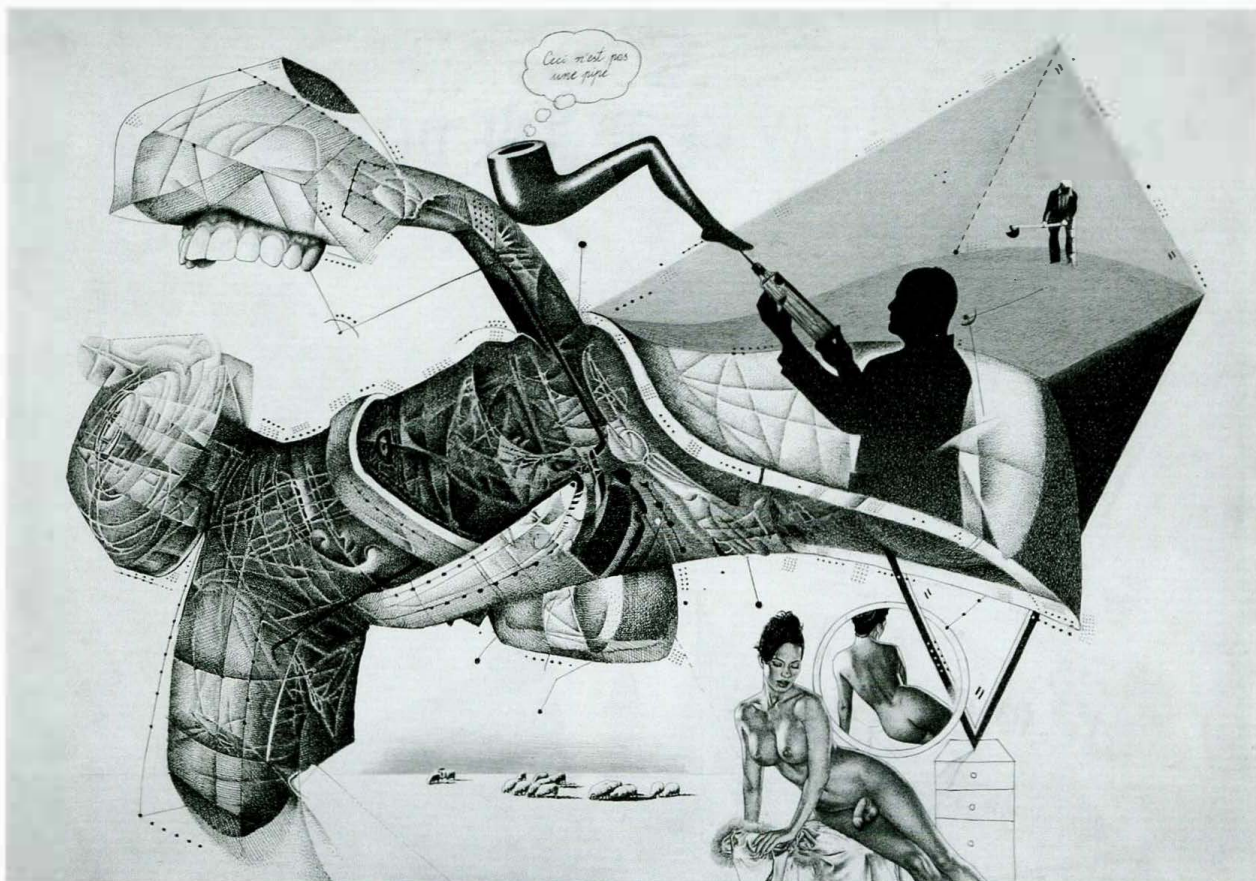
составена од графики изработени во различни техники (акватинта, бакропис, сува игла, литографија) која носи наслов *(П)референци* (Отворено графичко студио, Музеј на град Скопје, 2000), Конча Пирковска ќе забележи во каталогот “Низ референтноста и автореферентноста, Ботев врши трансфигурација, преместување, на деловите или на целините и поставување во нови контексти, во нови значенски односи.” Оваа констатација може да ја сметаме како еден вид индикатив за неговите понатамошни реализации; всушност, интересите на Ботев како едуциран и свесен автор кој е во постојан контакт со светот во кој живее се препознаваат рано и континуирано се потврдуваат во новото.

Ангажираноста и засегнатоста со социјалните проблеми на глобален и локален план, како и критичкото преиспитување на општествените вредности како главна преокупација во неговите дела, се навестени уште во самостојната изложба *Вид(ови)* (Културен центар Точка, Скопје, 2003). Во основа изложбата е составена од 6 интерактивни графики, изработени во техниката сито печат, при што се симулираат офталмолошки тестови, но не со вообичаеното за овие тестови импортирано латинично писмо, туку со домашното кирилично писмо и други измислени знаци. Освен проблемите на здравството (кои во дадениот пример се секундарни и кои ќе ги третира подоцна), Ботев ја испитува “културната детерминираност на видот”, односно ги потенцира “дискусиите за јазикот и културната хегемонија од минатото и со тоа открива една скриена политика на моќ во еден навидум наивен културен пропуст” (С. Милевска). Ботев пријатно изненадува со своите слики изработени во период 2002-2005 во стандардната техника масло на платно, прикажани на

AN APPLE A DAY KEEPS THE DOCTOR AWAY



Атанас Ботев, *Јаболко на ден, од болестј си беабеден*, 2007, детал од инсталација / Atanas Botev, *An Apple a Day Keeps the Doctor Away*, 2007, installation detail



Атанас Ботев, *Муза*, 2005, туш, молив, 50 x 70 / Atanas Botev, *Muse*, 2005, ink, pencil

изложбата во Музејот на град Скопје во 2005 година. Она што го издвојува Ботев како сликар е претставувањето на неговиот “хипнотички свет” во композициите згуснати од значења и значенски игри, каде повторно се видливи неговите широки уметнички интереси и умења. Фрагментите стапуваат во сложени повеќеслојни интерсликовни и интертекстуални релации во кои експлодира спојот на различни елементи: пост-модерна референтност/цитатност, фрагментарна нарација, симулација, современа мас-медиумска иконографија, стрип ликови, сеприсутна хиперреалност... Со ова авторот ја продолжува фасцинацијата од знаковното и ангажираниот критички пристап позициониран на глобално и локално рамниште. Впрочем, како што и претходно заклучивме “сликите на Атанас Ботев на ниво на референцијални системи нудат критични интерпретации на актуелни проблеми во глобални рамки, преку концептуално реинтерпретирање на политички, социјални, философски и културни пораки; а самото постмодерно цитирање резултира во една луцидна совреме-

на критичност на сегашноста претставена во мас-медиумите”. Навраќањето кон графиката се случува во неговите *Графички реинтерпретации* (Дом на млади, Штип, 2006), со кои продолжува да експериментира и понатаму, во насока на ослободување на графиката од различните норми (дел од старите врециклирани графики, но и нови прикажува на групната изложба *Сујер(х)ЕРОС*, Мала станица, Национална галерија, Скопје, 2007 и самостојната изложба *Што не е деконструкција? (Дали философијата на Дериде е производ на нејовојо конзумирање на хашиш?)*, Културно информативен центар, Скопје, 2008). Авторот во каталогот за изложбата делата ги опишува како “реинтерпретации на поранешни графики (се работи за колажни хибриди од различни отпечатоци и исечоци од списанија врз кои цртачки интервенирав со туш и гваш). Ваквата мултимедијална постапка, ликовно го збогатува делото и му отвара на реципиентот повеќе нивоа на контемплирање на истото (фото-колаж, цртеж, графика).”



Атанас Ботев, *Теди*, 2007, акватинта, темпера, 66 x 40
 Atanas Botev, *Teddy*, 2007, aquatint, tempera

Изложбата *Јаболко на ден, од болести си безбеден* (*An Apple a Day Keeps the Doctor Away*, 2007, press to exit project space) провоцира низа етички прашања поврзани со аномалиите во здравството. Овој социјално ангажиран проект презентира ретко третиран проблем и се базира врз концептуалниот начин на претставување преку неколку сегменти: застарени болнички предмети, пано со исечоци од весници, видео и репродукција. Речиси распаднатите кутија за прва помош и оштетена болничка витрина во која е поставена Хипократовата заклетва (авторот прави луцидна паралела/игра со зборовите хипокризија и хипократова заклетва); исечоците собирани во период од неколку години; видеото составено од документарни секвенци од ТВ медиумите - се документација за морничавите драми на пациентите заглавени во здравствените институции (корупција, непрофесионалност, неетичност, нехигиена...) и бизарни примери за апсурдот поврзан со секојдневното известу-

вање на медиумите за проблемите во здравството наспроти незаинтересираноста на општеството. Репродукцијата *Le Fils de l'homme* на надреалистот Рене Магрит укажува на неговиот интерес за визуелниот парадокс. Оваа црно-бела репродукција внесува доза црн хумор и претставува критика изразена преку уметноста наспроти секојдневната критика во медиумите. Ироничниот наслов на изложбата - цитат на англиска поговорка, укажува на немоќта на "обичните" граѓани и недовербата во здравството, а како најдобра заштита од сите можни фатални грешки останува единствено превентивата.

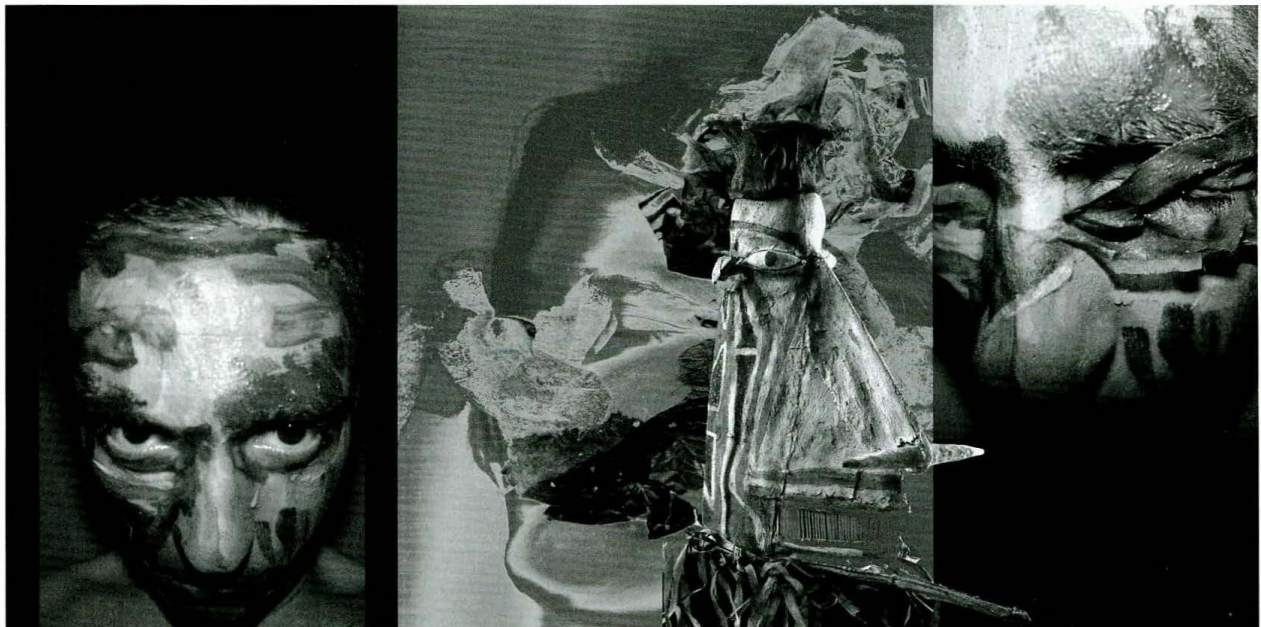
Дискурсот најавен со самостојната изложба на слики од 2005 година (Музеј на град Скопје) е застапен и во последната изложба *Што не е деконструкција? (Дали философијата на Дерида е производ на неговото конзумирање на хашиши?)* (Културно информативен центар, Скопје, 2008). Оваа изложба, составена од двата сегменти кои го задржуваат интересот на авторот - слики и графики, претставува комплетирање на претходните дела со нови серии. Во случајов, уште посмело и покритично ги разголува и разобличува "апокалиптичните состојби" на кои секојдневно сме сведоци, а не ги заобиколува ниту морничавите политички моменти од домашната историја, како што е примерот со сликите *Амнестија?*, 2007; или *60 години еџодус*, 2008, дело што ја раскажува семејната и национална трагедија, и што испровоцира дури и хистерични политички реакции. Ботев продолжува со деконструкција на сериозни теми од препознатливите секојдневни тв-слики, фотографии и/или значајни уметнички дела од големите мајстори, колажирајќи ги со деформирани и морбидни фигури, со цел да ја прикаже сета хипокризија и девијантност на човештвото. Иако како автор е подеднакво импресивен во стрипот и цртежот, во ова претставување се задржавме само на позначајните самостојни изложби на Атанас Ботев. Генерална карактеристика на наведените проекти, кои го потврдуваат неговото место во современата македонска уметничка продукција, е артикулацијата на неговиот уметнички јазик, комбинирана со смелото користење критички модели за преиспитување на општеството и политичките услови, институции и вредности, надополнети со духовит и циничен приказ на проблемите на нашето девалвирано секојдневно живеење.

Бојана Јанева:

Борис Шемов

Bojana Janeva:

Boris Semov



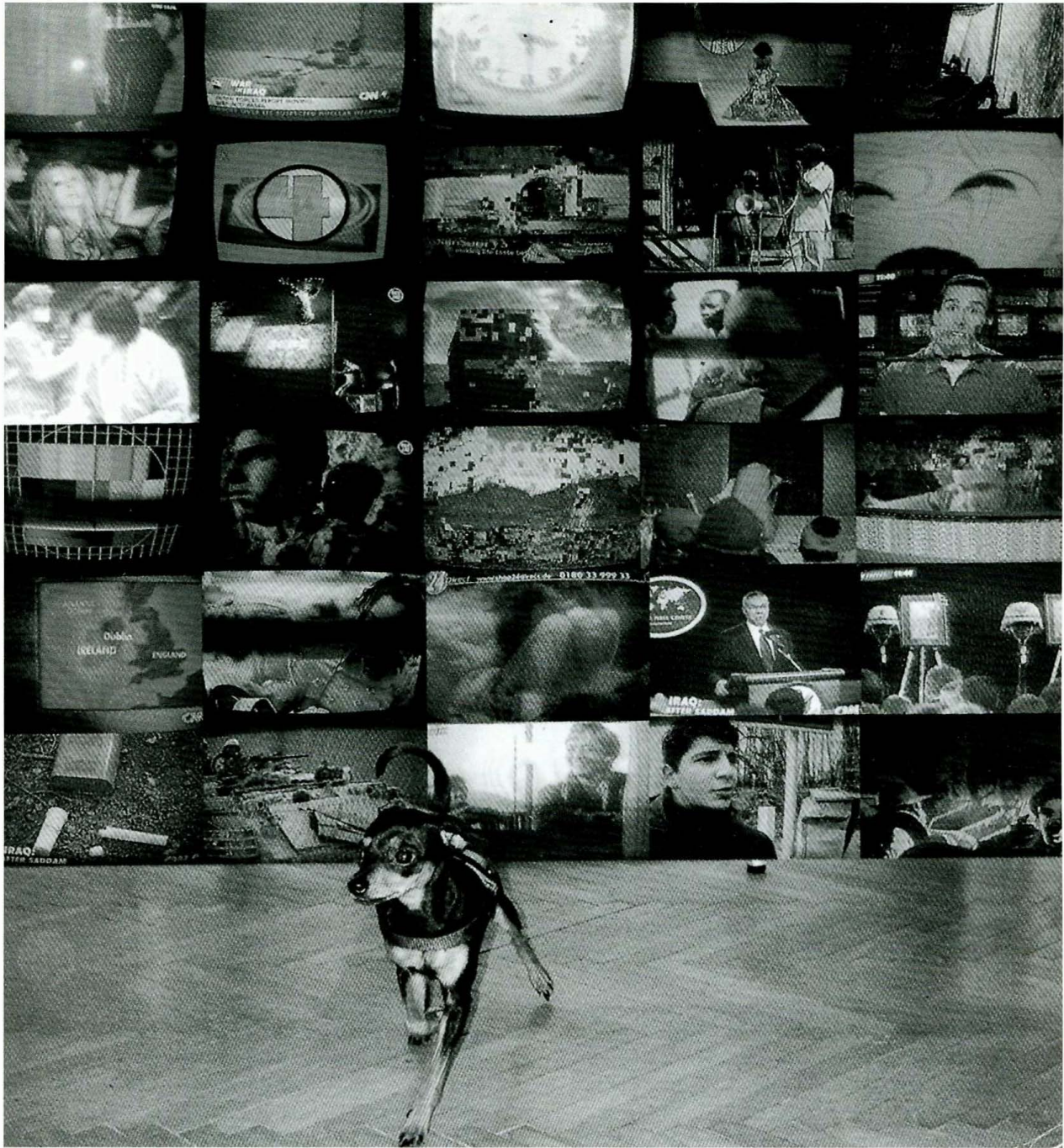
Борис Шемов, *Несоница - Охрид*, 2002, компјутерска графика, 100x100 / Boris Semov, *Insomnia - Ohrid*, 2002, computer print

Борис Шемов (1974) дипломира во 1997 година на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, за постдипломските студии да ги заврши во 2001-та во класата на проф. Перчинков на истиот факултет. Во неговото уметничко дејствување се јавува желбата да се испита испреплетувањето на наука-та/уметноста со природната/генетската структура на нештата. Сепак, во неговиот досегашен опус она што е претставено ја носи симболиката на авторските длабокосежни испитувања на сопствените внатрешни состојби. Неговото досегашно творештво е една комплексна мултимедијалност во која дигиталното обработување е вешто комбинирано со техниката на рачно изработена хартија, со инсталациите, видеоклиповите до дадаистички саркастичните перформанси.

Почнувајќи од првата самостојна изложба во Мак Граф при Музејот на град Скопје (1998) под наслов *Урбан проект*, тој со своите светлосни рекламни кутии го нагласува константното визуелно информациско атакување врз урбаниот човек. Притоа, транспарентноста на рачно изработената хартија (на што Шемов работи уште од студентските денови, за тој негов афинитет да се продлабочи за време на неговиот престој во Јапонија, каде што е една од традиционалните културни компоненти) ја дава определбата разбирлива за човековата ретина и на тој начин ја преточува светлината во информација. Сепак, секоја од различно дадените слики има своја раслоеност на основни компоненти, чие заемно дејствување ја дава кохерентноста на ликовниот израз. Во проектот *Несоница* за прв пат претставен



Борис Шемов. *Кодови Б*, 2006. компјутерска графика. 150x100. советв.: Национална галерија на Македонија / Boris Shemov, *Code B*, 2006, computer print



Борис Шемов, *Лили vs. Сириус*, 2003, инсталација, сопств.: ДПИ Принт центар / Boris Semov, *Lily vs Sirius*, 2003, installation

Маја Чанкуловска Михајловска:

Maја Cankulovska Mihajlovska:

Гоце НАНЕВСКИ Goce NANEVSKI



Гоце Наневски. *Систѐм-И*, 2002, црн лим. Музеј на град Скопје, фото: Никола Наневски / сопст.: авторот
Goce Nanevski, *Sistem-S*, 2002, black tin, Museum of the City of Skopje, photo: Nikola Nanevski

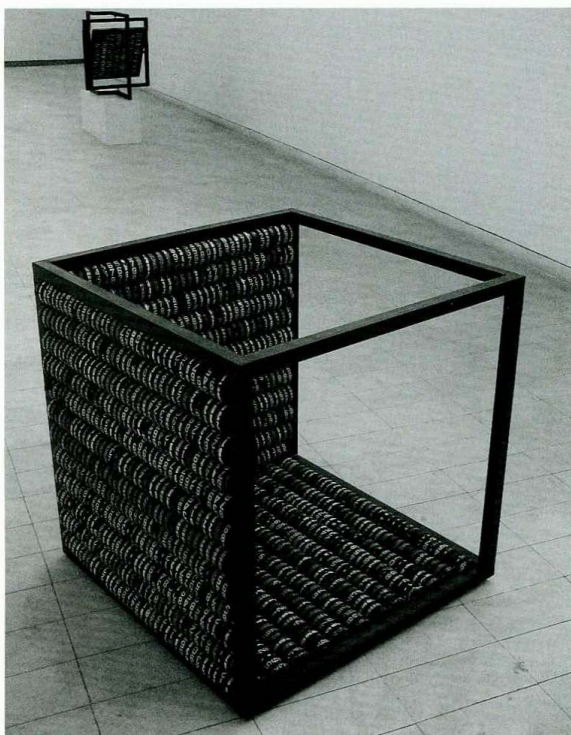
Гоце Наневски (р. 1974, Скопје) во нашата ликовна средина веќе се потврди како автор чија примарна и доминантна определба е објектноста. Авторот, кој дипломира 1996 на ФЛУ Скопје, во класата на проф. Васил Василев, а магистрира на истиот факултет во 2002, на својата прва изложба на скулптури (Младински културен центар, 1998) се претстави со десеттина скулптури и релјефи изработени во метал како константно префериран метал. Идејниот третман и техничката изведба на делата се базираа врз искуствата на минимализмот и геометризмот. При тоа, веднаш беа воочливи две доминантни карактеристики кои во различни релации се проткајуваат и во неговите идни дела: потребата уметничкото дело да се сведе на ниво на знак и наклонетоста кон строгите аглести геометриски форми, особено квадратот.

Изложбата *Систѐм-И* (Музеј на град Скопје, 2002) продолжува на релација на редуцираните форми, но сега преку синтетизирање на повеќе елементи (19 скулптури изработени во црн лим) во една целина. Скулптурите, кои сосема слободно можат да функционираат самостојно, се изработени во период од 1999-2002 година и се поставени во квадратна основа во која формираат меѓусебна “мобилна просторна тензија” преку различните групи објекти кои генерално се поделени на хоризонтални и вертикални. Самата поставка опфаќа “истражување на повеќе ликовни полиња и тоа: импулсот на објектот, вертикални системи, систем на зглоб, проблем на компатибилност, полумобилност...”. Неговите размислувања се движат во насока на истражување на системите, преку поврзување на поединечните сегменти кои стапуваат во комплексни релации. Генерално, се чини дека

значаен предизвик за авторот е навраќање кон подзаборавените естетски критериуми на чистите форми и прецизната изработка на делата.

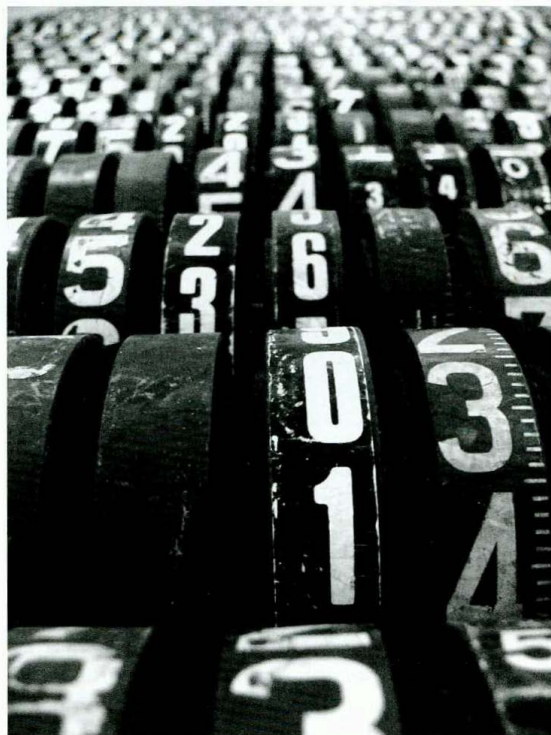
Следејќи го развојот на проектите *Педесет или ѝдесет* (МСУ Скопје, 2006) и *Пај I и Пај II* (Велес, Гостивар, 2006) на Гоце Наневски може да заклучиме дека во конкретниот случај таа започнува од еден елемент - бројчаник од стари и исфрлени од употреба апарати за точење бензин. Почитувајќи ја логиката на развивање на

односно, прави синтеза на бинарни присутности и контрастни комбинации како што се: црно-бело, хоризонтала-вертикала, динамика-статика (брзината во видеото наспроти статичноста на објектот, статиката на објектот наспроти неговите составни мобилни елементи), а карактеристична е и комбинацијата ready-made и класични скулпторски елементи (повеќе во функција на носачи-конструкција). Ваквиот вид монтирање гради целина преку спој на разнородни и фрагментарни значенски продук-



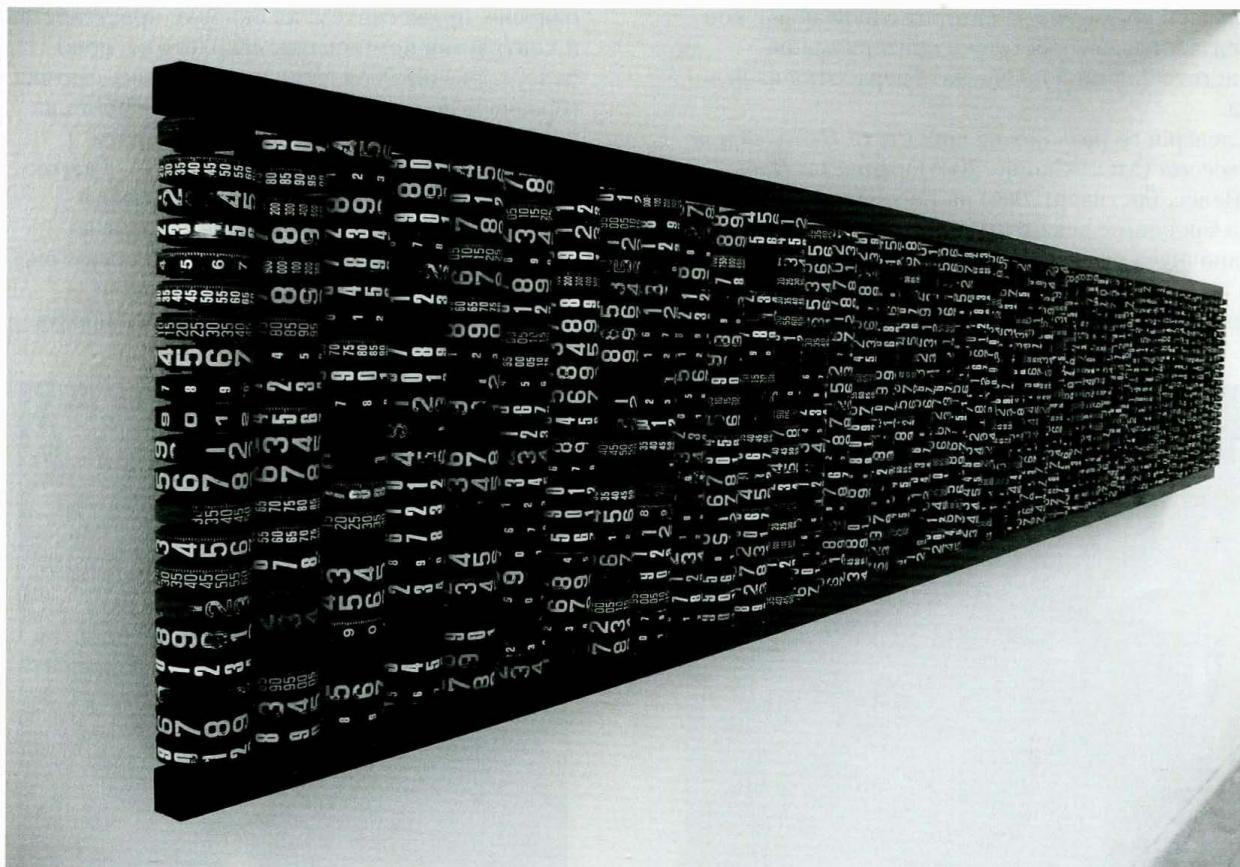
Гоце Наневски. *Педесет или Педесет сегмент I*. 2006, комбинирана техника. 106 x 106 x 106. фото: Г. Наневски. сопст.: МСУ-Скопје
Goce Nanevski. *Fifty or Fifty segment I*, 2006, mixed media, MoCA-Skopje, photo: G. Nanevski

проектот и неговото просторно-временско позиционирање, освен искуства од конструктивизмот (метални конструкција), геометриската и минималната уметност, забележуваме елементи и од серијалната и кинетичката уметност (придвижувањето на бројчаниците од страна на гледачот), па дури и некои елементи од концептуалната (преку дефиницијата за брзина во *Пај*). Во таа насока, впечатливо, но сепак одмерено авторот внесува новини во своето творештво - видеото и индустриски произведениот предмет (бројчаник) кој постепено добива функција на знак од кој “се генерира, се гради значењето на сите елементи во целината и станува доминантна формација”. Авторот применува техника на спојување спротивности,



Гоце Наневски. *Педесет или Педесет*. 2006, детаљ
Goce Nanevski. *Fifty or Fifty*, 2006, detail

ти на културата. Символиката на делото се согледува, пред сè, преку дијалектиката на бинарните опозиции, но и преку навраќање на основниот елемент кој ја формира структурата на ова дело - бројчаникот како симбол на пат, движење, како дел кој одбројува, како дел кој го одредува количеството материја потребна за претворање во енергија... Композициската структурираност на делото недвосмислено и одредено сугерира движење преку ритмичното повторување на еден примерок - бројчаник или делови (бројчаници) наредени, реплицирани во бескрајни серии, низови кои ја формираат структурата, тоталитетот, системот, и конечно поредокот на елементите.

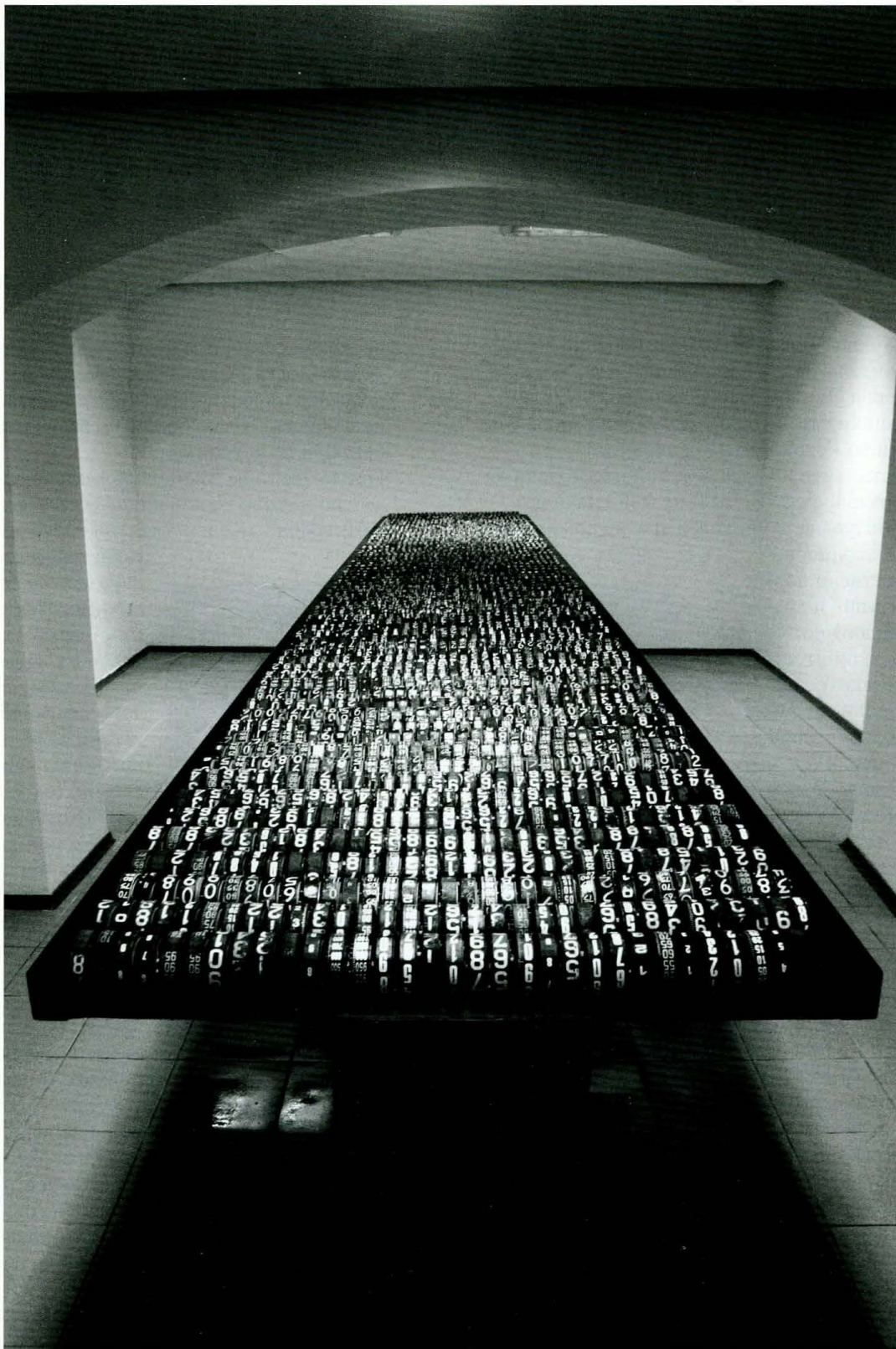


Гоце Наневски, *Педесет или Педесет сегменти 4*, 2006. комбинирана техника. 400 x 64 x 14. МСУ-Скопје, фото: Г. Наневски, сонст.: авторот
 Goce Nanovski, *Fifty or Fifty segment 4*, 2006, mixed media, MoCA-Skopje, photo: G. Nanovski

Принципот врз кој авторот го гради проектот *Конципираните дистрибуции на веројатноста* (Варна, Бугарија и Њујорк, САД, 2007) е во насока на комплетно напуштање на тродимензионалноста и навлегување во друг, за него можеби нетипичен медиум - фотографијата. Случајно најдените предмети делуваат парадоксално и збунувачки бидејќи го загубиле своето основно значење (батерии, брзиномер, дигитрон, часовник, телефон итн.), и им недостасува круцијалниот дел - елементот на дефинирање, односно визуелниот или механички носител на информација кој ја одредува нивната функција. Логички испразнетите објекти, на кои често пати е тешко да им се одреди примарната функција, и во крајна линија се сведени на базично ниво на форма, Наневски ги користи за навркање кон преокупацијата започната уште во проектот *Педесет или педесет* и која се однесува на анализата на веројатноста на нештата како што се феномените време, простор, движење, енергија... Резултат на оваа потрага, преку која се доведуваат во прашање

дистрибуциите на веројатноста, односно веродостојноста, е артикулирање на трансформацијата на овие непотребни, истрошени и надминати предмети за масовна употреба во сублимирани ликовни знаци.

За крај може да сумираме дека Гоце Наневски се чини дека е во потрага по решение кое ќе ги спои трагите на две практики, односно традиции. Резултат на оваа потрага или процес на артикулирање на креативната енергија, гледано од денешен аспект на урбана (де)хуманизирана реалност, проектите во крајна линија ја одразуваат енергијата како еден од облиците на појавност на материјалниот свет (физичка); еден од основните поими во физиката (кинетичка); и една од основните метафори на создавањето (метафизичка), а сигурно го насочува својот интерес кон теми кои во повеќе сегменти допираат и до социјалниот момент во човековиот живот, поточно човековата урбана реалност и интригантниот однос природа - техника.



Гоце Наневски, *Патн*, 2006, комбинирана техника, 600 x 109 x 92, фото: С. Неделковски, сопст.: авторот
Goce Nanevski, *Patn*, 2006, mixed media, photo: S. Nedelkovski

Маја Чанкуловска Михајловска:

Миле Ничевски

Mile Nicevski

Maја Cankulovska Mihajlovska:

Критичкиот модел во делата, особено во цртежите на Миле Ничевски (р. 1972 во Гевгелија, дипломирал 1998 на ФЛУ Скопје, педагошки отсек со насока графика, живее и работи во Гевгелија) реферира на дадаистичките и надреалистичките модели на субверзивност, антиуметничко и критичко преиспитување и прикажување на доминантните културни и општествени норми, институции и вредности. Во нив авторот се подигрува со општествените, политичките, националните, религиозните групи, со она што е дозволено и она што е придушено, насочено против табуата и угнетувањата од секакви диктатори. Изложбата *Белешки од киоској за цигари и весници* (Културен центар “Точка”, Скопје, ноември 2004) беше составена од стотина цртежи, настанати во периодот 1996 - 2004, изработени на хартија А4 формат, во кои авторот користи повеќе техники: молив, туш, фломастер, лавиран туш, пенкало, колаж и др. Како што укажува и насловот, цртежите се инспирирани од одредени белешки-фрагменти од реалноста каква што е прикажана во масмедиумите, што резултира со особена наративност во делата на овој провокативен автор. Иако секој цртеж одделно експлицитно проблематизира

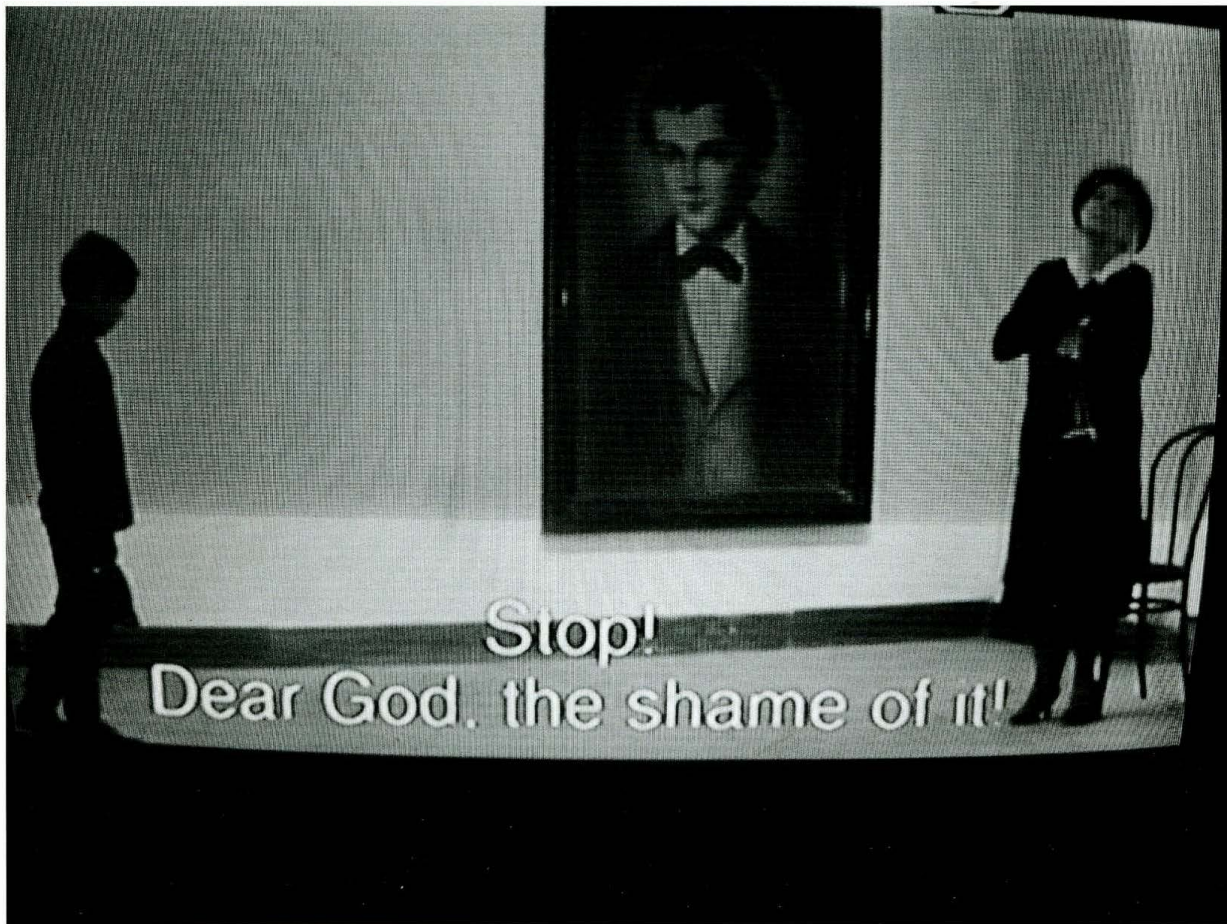
одредени состојби и функционира во вид на кратки раскази, сепак нема определен редослед на нарацијата, туку во составувањето на целините се соочуваме со дадаистичкиот принцип на случајност. Претставите на Миле Ничевски најчесто се детски ликови во наивни пози наместени за фотографирање и поставени наспроти

садитички сцени изразени со апсурдно наивен детски цртеж. Се сугерира едноставноста на детските илустрации, сцени од ТВ и списанија, збогатени со рекламни пораки на инцесуозни, секојдневни диктатори (политичари, поп-ѕвезди, квази-икони...). Цртежите се состојат од испреплетени контрадикторности и деконструирани нарации, со потсвесни претстави и нескриена сексуалност во прикажувањето на уметничките, идеолошките и теориските контроверзии, парадокси и заблуди во современата култура. Авторот на екстремно циничен начин ги

демистифицира ограничувањата, различните митови од културата, историјата и секојдневието; поконкретно ги базира неговите претстави на иронија и цитатност или иронија во цитирањето. Основниот елемент на делата на Миле Ничевски е пародирањето и ироничното



Миле Ничевски. *Убава секој ден*, 2006, цртеж и колаж на картон, комбинирана техника (аквавакс техника), 25 x 26, колекција на Ликовната колонија Галичник / Mile Nicevski, *Beautiful Every Day*, 2006, drawing and collage (aquawax technic)



Миле Ничевски, *Стой...* бд циклусот *Златно дете (Lazy Paparazzi IX)*, 2005, ласерски отпечаток, 50 x 70, сопст. авторот
 Mile Nicevski, *Stop...*, from the cycle *Golden Child (Lazy Paparazzi IX)*, 2005, laser print

проблематизирање на важечкиот интерпретативен поредок, смело подбивајќи се со колективниот дух, дури и со фетишите на мегакултурите (*Омаж на Егон Шиле*, антички скулптури, македонски фолклор, средновековни илустрации, Бош, Лихтенштајн...). Цртани во техника на чиста линија (типична техника користена главно од стрип-цртачи, карикатуристи, илустратори, со историски исклучоци како Пикасо, Хокни, Ворхол), делата од сериите *Белешки од киоској за цигари и весници* и *Белешки од киоској за цигари и весници II* (од 2005), како што ги објаснува авторот во едно интервју за “Денес” (31.01. 2005), претставуваат сублимат на неговите размислувања и афинитети кон заборавените стилови и теми како што се сликарите анималисти, сликари на пасторали, гротески, жанровските фигуративни теми, а неговата идеолошка и стратешка позиција би била некаде помеѓу трешкултурата и елитната уметност, поп-артот и

соцреализмот, low-tech и масмедиумите, штафелајното сликарство и естрадната субкултура. Од 2004 година Ничевски почнува да работи на проектот *Lazy Paparazzi*. Дел од овој проект беше презентираан на изложбата *Silk roads, roads of dialogue*, Отворено графичко студио, МГС, 2006. Основната идеја се базира на фотографирање ситуации директно од ТВ-екранот. Како што и името експлицитно го објаснува основниот концепт, станува збор за еден циничен и агресивен одговор (или реакција) на секојдневната агресија од масмедиумите, пред сè, на ТВ-медиумот како најтипичен. За разлика од ТВ-медиумот, кој е агресивен и ексцентричен, ТВ-аудиториумот/гледачот е изразено пасивен (единствената интеракција се баналните контактни емисии, топ-шоу и сл. - значи комуникација на најниско ниво), инертен и воајерски. Како автор Ничевски реагира од позиција на



Миле Ничевски. *Бакнеж*. 2006, комбинирана техника. 29 x 21.
 сопст. И. Генювска / Mile Nicevski, *Kiss*, 2006, mixed media

гледач, враќа со иста мера, банализира, но исто така и цитира, издвојува ситуации и моменти менувајќи ги улогите на гледач-пасивен и прикажувач-активен, третирајќи го ТВ-апаратот како објект што ми позира, тој е модел, а авторот фотограф, односно папарацо, кој ги избира сочните фотографии потоа, најчесто фотографии од познати личности, места, ситуации - концепт типичен за paparazzo-фотографите (*"Lazy Paparazzi I"* е буквално сликање на познати/славни личности фатени во приватни пози) е насочен не толку кон ТВ-медиумот, колку кон фотографијата како основа на истиот. Фотографијата е главното оружје на масмедиумите во презентирањето на животот, односно *Lazy Paparazzi* на некој начин е огледало наспроти огледало. Најновите истражувања на Миле Ничевски се однесуваат на неговите експерименти во последниве 6-7 години со техниката аквавакс. Терминот аквавакс е изведен од латинскиот

збор за вода и англискиот за восок. Главниот ефект на акваваксот се состои во мешањето, односно немешањето на водата и восокот (или маслото) како основни елементи во процесот на изработката на цртежите. Дел од овие цртежи, базирани врз фотографии од книгата *Зайознајјие ја Македонија* (што е и наслов на изложбата), а дел работени според фотографии од перформансот на Марина Абрамовиќ (*Сон на изгубениите души*) и поделени во четири целини, беа презентирани во Отвореното графичко студио во јули 2008. Различните интереси на Миле Ничевски ја потврдуваат неговата вродена љубопитна природа. Иако постојано експериментира во различни медиуми (масло на платно во раните дела, фотографија, аквавакс), тој секогаш задржува еден авторски ракопис кој е препознатлив по делата што нудат повеќеслојни ичитувања.



Миле Ничевски, *Димитар и Константин во Струџа*, 2006. комбинирана техника, 21 x 29, сопст. авторот
 Mile Nicevski, *Dimitar and Konstantin in Struga*, 2006, mixed media



Миле Ничевски, *Стрижење (овошје и книги)*, 2006. комбинирана техника на хартија, 21 x 29, сопст. галерија "Ремонт", Белград
 Mile Nicevski, *Cutting Hair (fruits and books)*, 2006, mixed media

Елена Велјановска:

НИКОЛА УЗУНОВСКИ

Elena Veljanovska:

NIKOLA UZUNOVSKI



Никола Узуновски, *Промената во воздухот менува сè*. 2004. воздух во движење, хартија, поликарбонат, променлив димензи, сопств.: Колекција Шарета, Рим / Nikola Uzunovski, *A change in the Air Changes Everything*, 2004, movement of the air, paper, polycarbonate. Courtesy Sciarretta Collection, Rome



Никола Узуновски, *Што чекаш?!*. 2005, мастило на хартија, 12 x 8
Nikola Uzunovski, *What are You Waiting for?!*, ink on paper

Никола Узуновски (1979) е еден од најактивните автори од својата генерација. По завршеното средно образование во уметничкото училиште во Скопје, тој го продолжува својот академски развој во Италија на Академијата за убави уметности во Неапол, отсек скулптура, на која и дипломира во 2003 година. Потоа продолжува на постдипломски студии по визуелни уметности на факултетот за архитектура во Венеција, каде што магистрира во 2007 година.

Активно изложува од 2003 година, а досега има реализирано 8 самостојни изложби во Италија, Македонија и во Финска. Покрај реализацијата на самостојните изложби, тој учествува и на голем број групни изложби и проекти низ Европа, меѓу кои може да се истакне учеството на изложбата *Talk Show* (2003), курирана од Ханс Улрих Обрист, *Бело и друго, но секако уметност* (2005) курирана од Акиле Бонито Олива, *Greenwashing* (2008), курирана од Ilaria Bonacosa и кураторското дуо

Latitudes... Има изложувано во повеќе градови во Италија, потоа во Финска, Словенија, Србија, Романија, Хрватска и во Словачка.

Тој е добитник на повеќе студиски грантови и неколку награди за неговото дело, меѓу кои се вбројуваат и наградата *Selected works* за видео во 2006 година, која се доделува во Bassano del Grappa, Италија и наградата за проектот *Мое сонце* доделена од Trieste Contemporanea. Во јули 2008 година го реализира уметничкиот престој во Полинарија, Италија, каде што го развива проектот *Мое Сонце*. За неговата работа досега има објави во повеќе печатени и електронски медиуми.

Авторот ги користи сите овие искуства во изградбата на неговиот уметнички јазик. Како млад автор, експериментира со различни примери од историјата на уметноста, притоа обидувајќи се да пронајде свој јазик на изразување. Неговите

дела се движат во рамките на концептуалната уметност, притоа следејќи ги принципите на релативистичката уметност што претставува збир од повеќе практики кои како точка на тргнување ги преферираат сите човечки релации и нивниот социјален контекст, пред независниот и приватен простор.¹

Пристапот во неговите дела е интимистички, со нагласен интерес за истражување, за природата и природните феномени. Карактеристики на неговите дела се: интердисциплинарноста и експериментот со нови материјали и технологии. Во 2003 година ја прикажува својата прва самостојна изложба *Капки*, во Неапол, Италија. Истата изложба се прикажува во 2005 година, во

“Парадоксалното заземање од Никола Узуновски се фокусира на ефектите на изневерувањето на очекувањето нешто да се случи, настан кој го наведува набљудувачот до безизлезна состојба. Но, не претставува ли неутрализацијата на процесот на реализацијата, само по себе, постапка (акција)? И оттаму ефектот служи во некоја смисла, секундарно: како активатор на рефлексивна постапка (акција), која го поместува процесот до ‘јас-сферата’. Самоодредувањето станува неопходно кога се соочуваме со бесконечноста и тоа го придружува набљудувачот во свеста за неговата или нејзината сопствена улога и, според тоа, и таа на уметноста и нејзините процеси.”²

LA STRADA GIUSTA



Никола Узуновски. *Вистинскиот пат (Риалто)*, 2004, плексиглас, акрил, 100 x 30, двострано / Nikola Uzunovski, *La strada giusta, (Rialto)*, 2004, plexiglas, acryl

Центарот за современа уметност во Скопје. *Капки* е просторна инсталација. Капката е природен феномен што претставува знак на премин од една состојба во друга, на промените и непостојаноста во природата, а соодветно на тоа и во нас самите. Оттука почнува да го развива неговиот интерес за природните појави и феномени, ефемерноста на моментот, менливоста на нештата и нашата реакција на тие процеси.

Голем број дела од периодот 2004-2006 година се фокусираат на испитување на можностите на искажување на неискажливото, прикажување на невидливото. Овие поетични и интимистички дела имаат цел да го стават посетителот во улога на уметничко дело, а секоја негова / нејзина одлука станува понатамошен развој на делото, т.е. на нас самите. Делата постојат и се чувствуваат, а авторовата улога се сведува на генерирање атмосфера за нивен развој. Авторот се одредува кон истражување на доживувањето на уметничкото дело. За него не е важен концептот, туку индивидуалната реакција на тој концепт.

Тука се вбројуваат неколку интересни дела: *Промена во воздухот менува сè* (2004) се фокусира на пронаоѓањето на делото во дадениот простор. *Вистинскиот пат* (2004) и *What are you waiting for?* (2005) ја премеруваат тежината на одлуките што ги носиме и неизбежните последици од нив, додека пак делата *Без наслов* (видео 2004), *Без наслов (Off)* (2006) и *Одејќи* (2007) го дислоцираат посетителот и делото создавајќи уметничко дело од акциите потребни за неговото пронаоѓање и индивидуалната фантазија на посетителот. Фокусот е ставен на нашето животно искуство. Претходните интереси и сознанија го носат посетителот до локацијата (музејот). Животното искуство на посетителот е уметничкото дело, посетителот уметничкиот објект, а музејот неговата рамка.

Покрај делата со интимистичка природа, создадени да комуницираат во уметничкиот свет, тој создава и неколку дела што го истакнуваат неговото критичко размислување за структурата на системот на современата (западна) уметност

што се заснова врз производот. Делата *Без наслов* (2006) и *Најдоброто и најлошото искуство во животот* (2007)³ критично го напаѓаат системот на пазарната уметност и размислуваат исклучиво за современата уметност.⁴

Проекти во развој

Покрај готовите проекти, овој автор работи и на неколку проекти што се во постојан процес на доработка. Меѓу нив се издвојуваат проектите *Снег* и *Мое сонце*. *Снег* се развива од 2005 година, а се состои од серија фотографии насловена *Снег*. Овие фотографии досега се изложени на повеќе изложби, меѓу кои се издвојуваат: *Бело и друго, во секој случај уметност* (2005), и на 7 Биенале на млади (2005), организирано од Музејот на современата уметност, Скопје. Серијата се состои од повеќе од стотина фотографии, направени на различни локации. Фотографиите се бели и првично изгледаат идентично. Тие се преосветлени и испечатени на фотографска хартија, која намерно изгледа празно. Се разликуваат само по деталите што се наведени во легендата на фотографијата. Недостатокот на визуелна репрезентација: чистата бела површина, остава простор за прочистување на нашите мисли во тишината на широката снежна покривка. Недостатокот од каква било визуелна информација, му дозволува на гледачот уште еднаш да се заврти внатре во себе, да ги искористи своите искуства и имагинативни капацитети во доживувањето на делото. Со многу сличен карактер и тематика е и видео делото *Одење*, (2005). *Одење* е видеоинсталација што реконструира амбиент на снежна бура и звук на човечки чекори по снег. Ова видео е реминисценција на целиот наш живот и неизвесноста на неговиот развој. Визуелниот приказ е повторно минимален, но овој амбиентот е надополнет со звукот на снежната бура.

Најнов од тековните проекти во процес на Никола е и проектот *Мое сонце* (2007 - 2008). Овој проект што Никола го развива од 2007 година е почнат во Трст. Наградата за проектот доделена од Trieste Contemporanea го овозможува почетокот на истражувањето. Станува збор за утописки, но изводлив проект, кој има за цел да постави вештачки сонца (летечки сфери што рефлектираат сончева светлина) во областа на Арктичкиот круг, каде што сонцето никогаш не ја допира земјината површина. За да се изведе проектот, Никола спојува различни научни дисциплини и со креирање различни тимови за истражување е во постојан обид за неговата реализација. Проектот

ги спојува уметноста, науката, екологијата, социјалните прашања, поезијата и хипертехнологијата. Проектот досега има поминато две развојни фази, каде што се испитуваат можностите за неговата изводливост, а досегашните резултати веќе наидоа на одсив и од печатените медиуми во Италија. За да ја оствари крајната цел – имплементирање вештачки сонца во областа на Арктичкиот круг – овој проект ги соединува сите личности инволвирани во неговиот процес во реализирање на еден заеднички сон, во остварување на утопијата.

¹ Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: la presses du réel, 2002. p. 113.

² Alfredo Sigolo, текст во каталогот за изложбата *Odejki*. Национална галерија на Македонија, Куршумли-ан, Скопје, 2007

³ За Gallery Evolution de l'Art, Галерија за современа уметност насочна кон ексклузивно нематеријална уметност, без материјален остаток, која потекнува од соработката помеѓу Cesare Pietrussi и Prostor (Sk), почната во 2007 година: www.evolutiondelart.net

⁴ Лидија Прибнсова, текст во каталогот за изложбата *Odejki*. Национална галерија на Македонија, Куршумли-ан, Скопје, 2007

Одејки

Уметноста не е објект. Таа е лично доживување – во одреден момент, на одредено место, во одреден контекст.

За некој да се најде на одредено место (галерија, кафеана, во сопствениот кревет...) тој мора да има некакво претходно искуство кое го довело на тоа место. Искуството е прашање на каузалитет. Тоа е след на меѓусебно условени доживувања.

Тоа што, сега и овде, се наоѓате во оваа галерија, е кулминацијата на вашето искуство.

Единствениот објект во празната галерија е гледачот којшто станува уметничко дело, а галеријата е само рамка на делото.

По излегувањето од галеријата, вашиот живот станува уметничко дело...

Никола Узуновски, „Одејки“, 19 - 28.10.2007, Чифте амам, Скопје, Македонија

On Your Way

The art is not an object. It is the personal experience, of a moment, certain place, certain context.

To be in a certain place (gallery, café, his/ her's own bed...), one must have had previous experience that lead him/ her to this place. The experience is a matter of causality. It's the sequence of it's interrelated moments.

The fact that, here and now, you are in the gallery, is the culmination of your experience.

The only object in the gallery is the viewer itself, who becomes the artwork, and the gallery is used as a frame of the work.

On your exit from the gallery, your life becomes an artwork...

Nikola Uzunovski, "On your way", 19 - 28.10.2007, Cifte Amam, Skopje, Macedonia

Никола Узуновски. *Одејки*. 2007 / Nikola Uzunovski, *On your way*, 2007

Ивана Васева:

Ѓорѓе Јовановиќ

Ivana Vaseva:

Gjorgje Jovanovik

Средбата со творечките умови “на доаѓање” кои несебично ги нудат своите уметнички контемплации и ја освежуваат закоравената траекторија на случувањата се секогаш широко добредојдени за високо сензибилната нерватура на една ликовно-уметничка сцена. Во последниве неколку години, кон македонскиот ликовен хоризонт се приклонува и уметникот Ѓорѓе Јовановиќ.

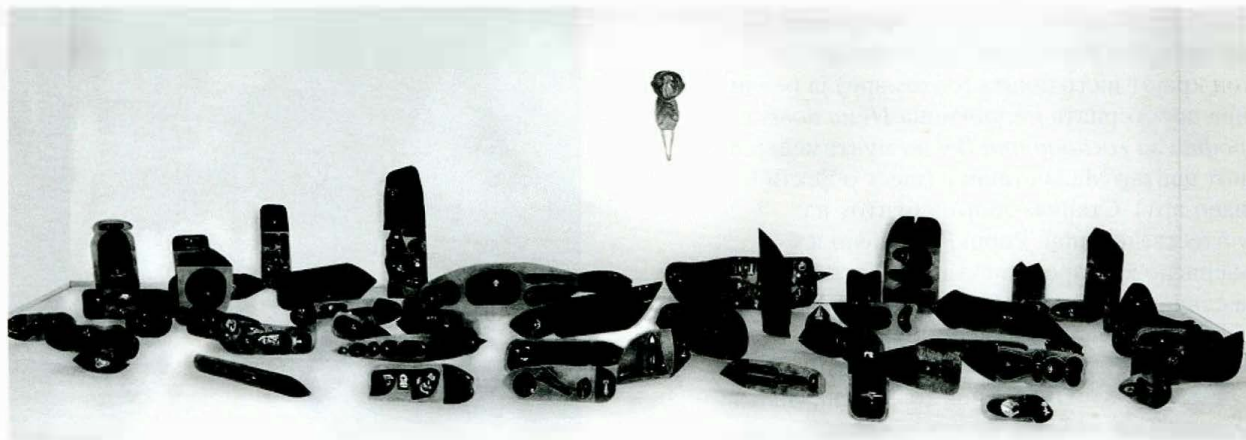
Јовановиќ (1980) пред три години за прв пат ги отвора вратите на своите креации пред јавноста. Неговите биографски податоци говорат дека дипломирал на Факултетот за ликовна уметност во Скопје во 2003 година, на сликарскиот оддел во класата на професорот Рубенс Корубин. Досега реализирал повеќе самостојни изложби, повеќе инсталации, перформанси, видео-арт дела... Дека е уметник кој одлучил сериозно да ја загризе својата иднина, говори неговата константна творечка активност, присутноста на голем број групни претставувања, во земјава и во странство, како и реализацијата на неколкуте кураторски проекти.

Првичниот контакт со ликовните светови на Јовановиќ дава импулс за негово непречено движење низ тесните ходници кон бесконечниот свет на фантазијата за во наредниот момент да понудат силна рефлексивна навраќање назад во реалноста која има за цел да го поврзе реципиентот со суштинските прашања за човековата егзистенција во денешните, современи општествено-социјални контексти. Ваквата широка линија на уметничкото делување, која постојано осцилира околу имагинацијата и сликата за светските современи опкружувања, навлезени и во овој просторен контекст, резултира со ликовен

пристап кој никогаш не е наполно ангажиран. Односно, неговата ликовна мисла е окупирана со прашањата за себе во светот но и за светот преку себе. Оттука, постојаната и взаемна присутност на ангажираната и интимистичката компонента во неговите проекти, но во различни дози. Сосема објективно и свесно регистрирајќи ги современите општествени процеси, тој се бори за зачувувањето на универзалните човекови вредности, јавно апелирајќи пред нивното уривање во амбис. Неговиот нецелосно свесен бунт против можните идни сценарија се навестува во приемчивите и симпатични наративи. Сепак присутни се и делата со посилен процент на индивидуална димензија искажана слободно.

Во формалните решенија на замислата, Јовановиќ користи арсенал на ликовно изразни средства со кои има намера посеопфатно да ја дофати својата визија. Тој си става на располагање различни медиуми (инсталации, перформанси, објекти, видеа, колажи и слики, понекогаш повеќе од нив застапени во еден проект) а експериментира и со различните просторни поставености. И покрај сложените прашања и нивните значења како и широките формални апетити, крајниот продукт е неоптоварен, визуелно едноставен (најчесто линеарен и плошен) и инвентивно шармантен.

Резимето на реализираното говори за бунтовност и мир искажани преку концептуални решенија, зачинети со дадаистички и надреалистички влијанија. Тој сака да предизвика реакција кај луѓето, сака да се вклучи во општествените процеси, и да проба нешто да промени во нивната свест. И изгледа како



Горѓе Јовановиќ. *Лош ден за господинот Еузебио*. 2008. инсталација. Скопје. Отворено графичко студио
Gjorgje Jovanovik, *An off Day for Mister Eusebio*. 2008, installation

тивко да ја нагризува горливата реалност зад-
скриен под велот на фантастичните и еднос-
тавни претстави и наративи.

Првиот проект на Јовановиќ насловен *Прошејќајќа на господинот Ченг низ разд-
воените континенти* (февруари, 2005 година),
ја навестува неговата уметничка природа,
идната содржинска и формална преокупација.
Анализирајќи го интересниот господин Ченг
веднаш искрснуваат трите главни постулати
на творечкиот пристап на Јовановиќ: фантази-
јата застапена во наративни структури,
експериментирање со медиумите но и со прост-
орот и личниот интимистички пристап кој
има за цел, не да остане затворен во својата
аура, туку да стимулира морализирачки но и
естетски реакции. Тој својата изложба парал-
елно ја поставува во две галерии, таа на
Младинскиот културен центар и на кул-
турниот центар *Точка* и преку различни меди-
уми (колажи, објекти и компјутерски
обработени фотографии) се обидува да ја
претстави дихотомијата на сопствениот
ликовен свет. Тогаш ја открива и неговата
страст за личните и емотивни нурнувања во
сопствените себе-простори но и во
извештачените феномени на денешнината.
Разграничувањето, и физичко и содржинско
на овие два аспекти, нема да биде практика во
понатамошниот негов ликовен дискурс.
Истата година се случуваат уште две негови
претставувања. Во октомври изложува во
Штип, во кулата на Градскиот саат. Станува
збор за инсталацијата *Замзула* која подразби-
ра поставување на три објекти изработени во
техника акрил на картон во внатрешноста на

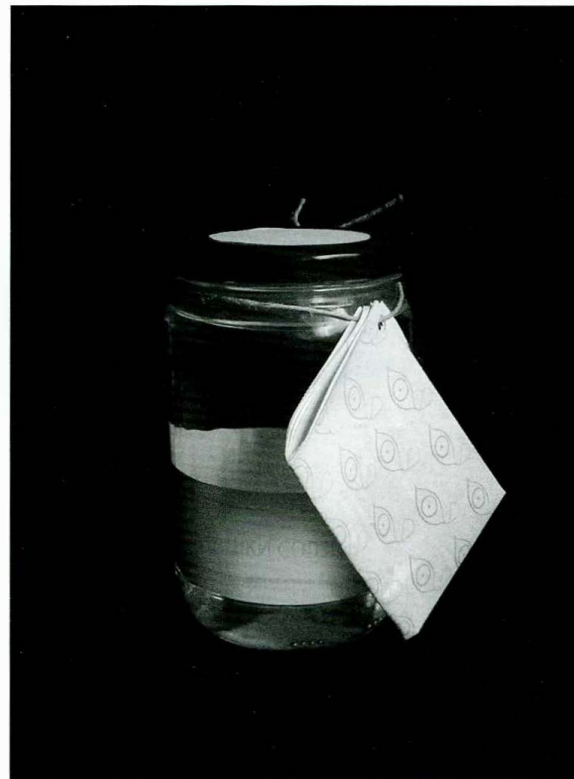
кулата. Приказната говори за чудовиштето
Замзула кое е скриено во Штипскиот саат.
Јовановиќ го толкува ова дело како автоби-
ографско со силни интуитивни недоречености.
Годината ја завршува со перформансот
Депресијата на новогодишната ноќ. Го изве-
дува заедно со музичкиот состав *Лејтечки
Ѕекинезери* во трговскиот центар Рамстор,
еден ден пред официјалниот пречек на Новата
година. Во овој проект, групата облечена во
картонски црвени одела, преку константно
повторување на два музички ритма, има наме-
ра да создаде монотона атмосфера и на тој
начин да ја пренесе пораката за девалвацијата
на славењето на оваа ноќ кое со текот на
годините излегува од вообичаените рамки. И
со перформансот *Продавач на машки солзи*
кој е прв проект наредната година (2006) на
градскиот плоштад *Македонија*, Јовановиќ
сака да ја упати истата порака: распуштеност
и безмисленост во прославувањето која дове-
дува до апсурдно величање на изгубените
вредности. Тој изложува, всушност продава
тегли со машки солзи, кои влечат инспирација
од приказните за средновековните лакримари-
уми, според кои жените за да ја докажат своја-
та верност и љубов кон своите партнери ги
собирале своите солзи. Лакримариумите, кои
ги креира Јовановиќ, а кои имаат значително
поголема димензија од оние во минатото,
имаат за цел да ја демонстрираат машката
хипокризија, која само еден единствен ден во
годината ѝ го посветува на жената, како и
деградацијата на жената која ја прифаќа оваа
игра. Тој вели: “Со купување на само еден
продукт *Машки солзи*, добивате извинување

за сите гревови кои сте му ги направиле на спротивниот пол изминатата година“.

Кон крајот на годината (октомври) ја реализира просторната инсталација *Нема повеќе крофни за Ѓосїодиної Зе!* во мултимедијалниот центар Мала станица (шест објекти и видео-арт). Станува збор за бунтот на суштествата Вири, Рири, Реверисио и Аверисио кои претставуваат творечки субјект на сликарот, г-дин Зе и кои поради игнорантскиот однос на уметникот кон нив одлучуваат да го елиминираат и самите да си се изложуваат. Преку нив, Јовановиќ сака да покаже дека со финалирањето на авторовата замисла делото понатаму го продолжува својот живот формирајќи си свој.

Општата негрижа и непочитување на културните споменици и простори е темата на звучната инсталација *Зѓ радиїе иїїо свиркаїї*, која Јовановиќ ја реализира во февруари, 2007 година на повеќе локации во Скопје (стоковна куќа *Тїїо*, печатница *Гоце Делчев*, платото на Првата приватна банка од каде се слушаше вистинско свиркање!). Во насока на истата тематска окупираност, авторот ја реализира и сајт-специфик инсталацијата *Фанїїомїїе на Скоїје*, преку која алудира на општата не-култура со уништувањето на информационите табли кои во една поголема иницијатива беа поставени на места во градот. Преку прикази на седум измислени фантоми, кои ги претставува на повеќе места во градот, кои за него имаат посебно значење, и во истиот стил како што се изработени и информационите табли, Јовановиќ сака да укаже на “една од можните, паралелни топографии и истории на градот“. Аздис, Гарагага, Тантел, Кеф, Ампо, Мизавир и Боце се имињата на фантомите, кои постоеле во Скопје и кои правеле разни незгоди и кои поради низа чудни околности во 2007 година засекогаш исчезнале.

Најновите проекти на Јовановиќ, кои тој ги реализира годинава се: изложбата *Лош ден за Ѓосїодиної Еузебио* во Отвореното графичко студио (јануари) и перформансот *Исїовед на јадачойї на колачиња* пред Дом на АРМ (јуни). Во *Лош ден...* преку искушенијата на г-динот Еузебио во форма на педесетина фантастични суштества авторот сака да ги искаже низата лични стравови и инхибиции кои произлегуваат од оптовареното современие но и да ги наведе гледачите на истите размислувања. Личностиот момент е присутен и во перформансот *Исїовед...* во кој ја искажува својата



Ѓорѓе Јовановиќ. *Продавач на маиќи солзи*, перформанс, 2006. Скопје, плоштад *Македонија*
Gjorgje Jovanovik. *Salesman of Male Tears*, 2006, performance



Ѓорѓе Јовановиќ. *Замзула*, инсталација, 2005. Штип
Gjorgje Jovanovik. *Zamzula*, installation, 2005. Stip



Ѓорѓе Јовановиќ. *Дејпресија на новогодишната ноќ*, перформанс. 2005. Скопје
Gjorgje Jovanovik. *The Depression of the New Year's Eve*, performance. 2005. Skopje

потреба од конзумирање слатки и ги открива своите животни случувања кои нашле одраз во формирањето на неговата навика. Проектот е составен од три дела: авторот пред публиката јаде слатки (за чие времетраење се прикажува 15-минутен филм за неговата адикција), потоа ѝ дели и на публиката и на крај разговара со неа во обид да дознае дали и таа ги дели истите страсти. Јовановиќ со перформансот сака да ја врати и изгубената честност и искреност во комуникацијата со другите луѓе. Видео-арт делата, цртежите и перформансите со експерименталниот музички бенд *Свирачиња* се составен и рамноправен дел од уметничкото портфолио на Јовановиќ. Се издвојува изложбата на цртежите инспирирани од расказите на Франц Кафка (декември, 2007, К.Ц. *Точка*). Досега има реализирано повеќе видеа (*Болној мече*, *Чекање*, *Свиракус*..) а дел од нив и јавно се презентира-

рани. Станува збор за истиот ликовен сензитивитет кој е карактеристичен и за неговите изложби, перформанси, инсталации... Последен проект со *Свирачиња* е *Чистејќи ја водата* (септември, Скопје, плоштад *Македонија*), кој е замислен како сценски настап во форма на ритуал во кој *Свирачињата* се обидуваат да ја прочистат водата.

Значајни се и неговите претставувања во странство од кои посебно се издвојуваат: работилница на колатерланата програма на 51-то Венециско биенале, Италија, 13-тото издание на Биеналето на млади уметници од Европа и Медитеранот во Бари, Италија (со проектот *Неинтегрирано цуце*), Салон на уметноста во Панчево, Србија...

За Јовановиќ кругот на ликовната аура е отворен. Останува понатамошно негово исцртување следејќи ги сопствените интуитивни импулси.

Маја Чанкуловска Михајловска:

Верица КОВАЧЕВСКА

Maја Cankulovska Mihajlovska:

Verica KOVACEVSKA

Уметничката активност на Верица Ковачевска (р. 1982 во Скопје, дипломира 2004 на универзитетот Плимут во Екситер, Велика Британија, Оддел за визуелни уметности со театар и перформанс; и магистрира 2007 на универзитетот Кембриџ, Велика Британија, Оддел за уметност и образование), почнува со кратките видеоперформанси или враните делаг: *Copy Cat*; *I Must Be...*; *Food Forcing*; *My Daddy Makes Me Sad*; *Rob's Four Ways of Using a Rope*; *Different Ways of Using a Fork* (сите изработени во 2003) и *The Smile* (2004), кои на сатиричен начин истражуваат лични и социјални прашања, како и меѓучовечки релации на пр. маж-жена, родител-дете. Видеозаписите следат едноставна употреба на еден кадар, како документ на перформанс изведен без публика. Главен изведувач е самата авторка, која користи кореографирано движење, елементи на повторување и текст за да прикаже и дависмее одредени шеми на изнасилено однесување, злоупотреба, апсурдни човечки ситуации. Перформативните елементи што ги користи Ковачевска во наведените видеа, како и во подоцнежната изложба/перформанс *Учење да се сакаш себеси* и начинот на кој ја насочува својата енергија се блиски на акциите на бодиартот и реферираат на одредени автори/ки (М. Абрамовиќ) чие дејствување се заснова врз испитување на физичката и психичката издржливост на човековото тело. Присуството на Ковачевска на нашата ликовна сцена станува забележливо со нејзината самостојна изложба/перформанс *Учење да се сакаш себеси* (*Learning to Love Me*, 2005, Младински културен центар, Скопје). Овој повеќеслоен настан се состоеше од пет црно-бели фотографии во светлечки кутии,

поставени во адаптиран (скратен) галериски простор и перформанс што авторката го изведуваше во заднина, поточно во затворен простор зад паноата. Со своите двојни портрети на фотографиите авторката “алудира на дијалог со сопственото Јас“ (и прикажува еден процес на себеприфакане, како и прифакане на моменталната лична состојба), кој е симболично илустриран со елементите на перформансот како кршење стакло, крици, тропане и сл., кои ги придружуваа фотографиите. Перформансот предизвика вшокирање на публиката или, како што забележува М. Бочварова во својот осврт за изложбата, “сето ова беше во функција на концептот на вистинско воведување и комплентирање на доживувањето”.

Истражувањето на јавниот простор и интеракцијата со публиката имаат клучна улога во реализацијата на делата во периодот 2004-2005. Во нив повторно е искористена логиката на истражување на меѓучовечките релации, како на пр. во *Кру̀го̀и* (*The Circle*, 2004, различни градови во Велика Британија), при што тема е (себе)отуѓувањето, изолатијата и интеграцијата. Идејата продолжува во *Without This We Would't Have Had This Conversation* (2004, еднонеделен перформанс, Екситер, Велика Британија), при што Ковачевска, со колор-фотокопија од нејзината имиграциска виза за Велика Британија закачена околу вратот поттикнува дијалог за визната политика на оваа земја и за свеста за ефектот што го предизвикува овој документ во животот на луѓето (особено оние од западен Балкан). Од овој период е и *The Phone Box Project* (2003-2004), серија перформанси/јавни акции изведени во повеќе говорници во градот Екситер, процес

гледање телевизија. Финален производ од овој едногодишен перформанс се вкупно 365 картички со текст и фотографии (од/за секој ден од годината) - 365 интимни фрагменти што ги сподели со публиката на 22 септември 2006 во МСУ, Скопје, при што во перформансот како акт на споделување јавното станува приватно и обратно.

Проектот *Студио бр.4* е базиран врз автобиографски искуства изразени во форма на голема амбиентална инсталација во нејзиното студио во Кембриџ, Велика Британија. Огромен број зборови (на македонски и на англиски јазик) испишани врз ѕидовите на студиото, излегуваат од едни ѕидни детали (електрички приклучоци, цевки, интернет- конекција) и исчезнуваат во други (дупки, шајки, аларм за пожар). Зборовите, избрани според одредени букви на абecedата (B, M, D, S, L, P, H, A), реферираат на различни поглавја од животот на уметникот и формираат органски форми што го трансформираат студиото во личен простор исполнет со мисли и сеќавања. Секој од зборовите е внимателно избран и отсликува особена автобиографска состојба, на што укажуваат и нивната големина, комбинација и контекст и е придружен со звук (гласот на авторката што ги изговара истите зборови). За авторката процесот на испишување на зборовите е вид терапевтско патување, завршување со минатото и прегрнување на иднината.

Во 2008 година Ковачевска го почна најновиот проект со наслов *The Walking Project*, серија на прошетки во живо што се случуваат во различни градови низ светот (проектот досега е реализиран во рамките на различни фестивали во Скопје, Тирана и во Бари). За секоја од прошетките таа одредува број на правила што ги одредуваат почетната точка, времетраењето и факторите што го управуваат нејзиното движење за време на прошетката. Повеќето од прошетките зависат од интеракцијата со публиката што се наоѓа на далечина (на пример, во некоја галерија, јавен или виртуелен простор) и која е овозможена единствено со телекомуникациска технологија. Проектот од една страна ја истражува меѓузависноста помеѓу луѓето, како и помеѓу човекот и технологијата, а од друга страна ја отсликува човековата поделба помеѓу неговата желба за слобода/избор и/или контрола/граници и неговиот страв од слобода/избор и/или контрола/граници. Главните прашања што ги поттикнува авторката во овој проект

Верица Ковачевска, *Кружот 1*, 2003, Princess Street, Единбург, Велика Британија (9 јавни акции), фото: Jill Parker / Verica Kovachevska, *The Circle 1*, 2003, Princess Street, Edinburgh, UK (9 public actions), photo: Jill Parker

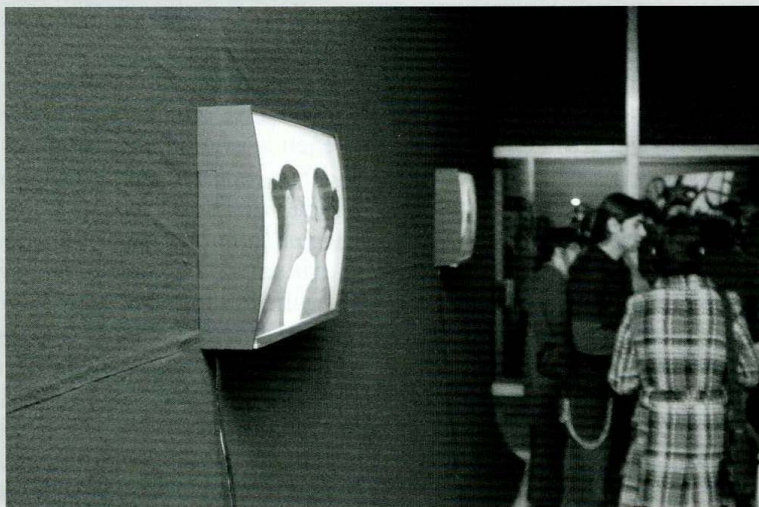


се: дали појтклекнувањето е избор или неизбежност, дали се чувствуваме повеќе слободни или повеќе заробени кога сме ограничени со правила, дали слободата е реалност или илузија, кој е марионетта, а кој го соодар?

Во досегашната уметничка практика на Верица Ковачевска се издвојуваат три карактеристични компоненти: употреба на проекција (јавен, приватен, галериски); интеракција со публиката /улогата на публиката во креирањето на уметничкото дело (публиката свесно или несвесно учествува во создавањето на делото) и автобиографија. Интересот на авторката е фокусиран врз трите конкретни насоки на уметничкото дејствување, а концептуалната рамка при претставувањето во различни социјални и културни контексти ја конструира повеќеслојноста на делата на Ковачевска. Иако значителен број дела на Верица Ковачевска се изведени надвор од границите на Македонија, голем дел од нејзините презентации се одвиваат и кај нас потврдувајќи го особеното место на оваа млада уметница во генерацијата најмлади македонски уметници, кои носат специфичен свеж и зрел израз, со истенчено чувство за улогата на различни чинители во креирањето на делото.



Верница Ковачевска. *Морам да бидам убава*, 2003. детаљ од видео /
Verica Kovacevska, *I Must Be Beautiful*. 2003. video still



Верница Ковачевска. *Учење да се сакаш себеси*, 2005, поглед од изложбата. фото: Gregory F. Maassen
Verica Kovacevska. *Learning to Love Me*. 2005, view from the exhibition, photo: Gregory F. Maassen

Дејан Буѓевац:

Александра Петрушевска

Dejan Bugevac:

Aleksandra Petrushevskaja



Александра Петрушевска, *13 километри од центарот*, 2007, масло на платно, 220x160 / Aleksandra Petrushevskaja, *13 kilometers from the Center*, 2007, oil on canvas

Досегашното уметничко дејствување на Александра Петрушевска на македонската ликовна сцена е познато по нејзиниот циклус *Арачиново 2001*, проект што трае во последните три години. Се работи за една лична траума што се случила за време на воениот конфликт во с. Арачиново во 2001 година, кога на авторката ѝ е уништен домот во кој таа дотогаш живеела. Исчезнува нејзината куќа, а Петрушевска како граѓанка на Македонија добива нов психосоцијален статус на живеење – состојба на раселено лице во сопственото место на живеење. Од друга страна, решавајќи во својот живот да продолжи како ликовен уметник и своите новонастанати животни потенцијали / реакции да ги концентрира во творечко обликување, Петрушевска својата егзистенцијална траума ја пренасочува во едно естетизирано „дело во процес“ на себеистражување, во визуелен бележник во кој сликите на урнатините и „инцидентното“ исчезнување на нејзиниот дом

стануваат интензивен ликовен предмет на трепливи творечки истражувања и педантни кадри / преобразби ослободени од мачна патетика и од баналната приказна за позитивните и функционални вибрации на уметничкото дело. Колку и да е (не)возможно, кај Петрушевска нејзините животни урнатини преминале во еден дистанциран артефакт, во една парадоксална ликовна игра „изолирана“ од реалноста. Таа успеала за овие неколку години да креира еден начин на живеење од посебна варијанта, едно нужно трансцендирање на актуелната лична стварност / судбина во нов сопствен онтолошки флуид во кој доминира фигуралната сетилност на визуелните фрагменти, а не зборовната и само(под)разбирлива посредувана интелектуалност. Нејзиното досегашно творештво не претставува само иронично и тактилно надминување на „деструктивните глетки / спомени од минатото“ и на „затекна-тиот момент“ (А. Петрушевска), туку дина-



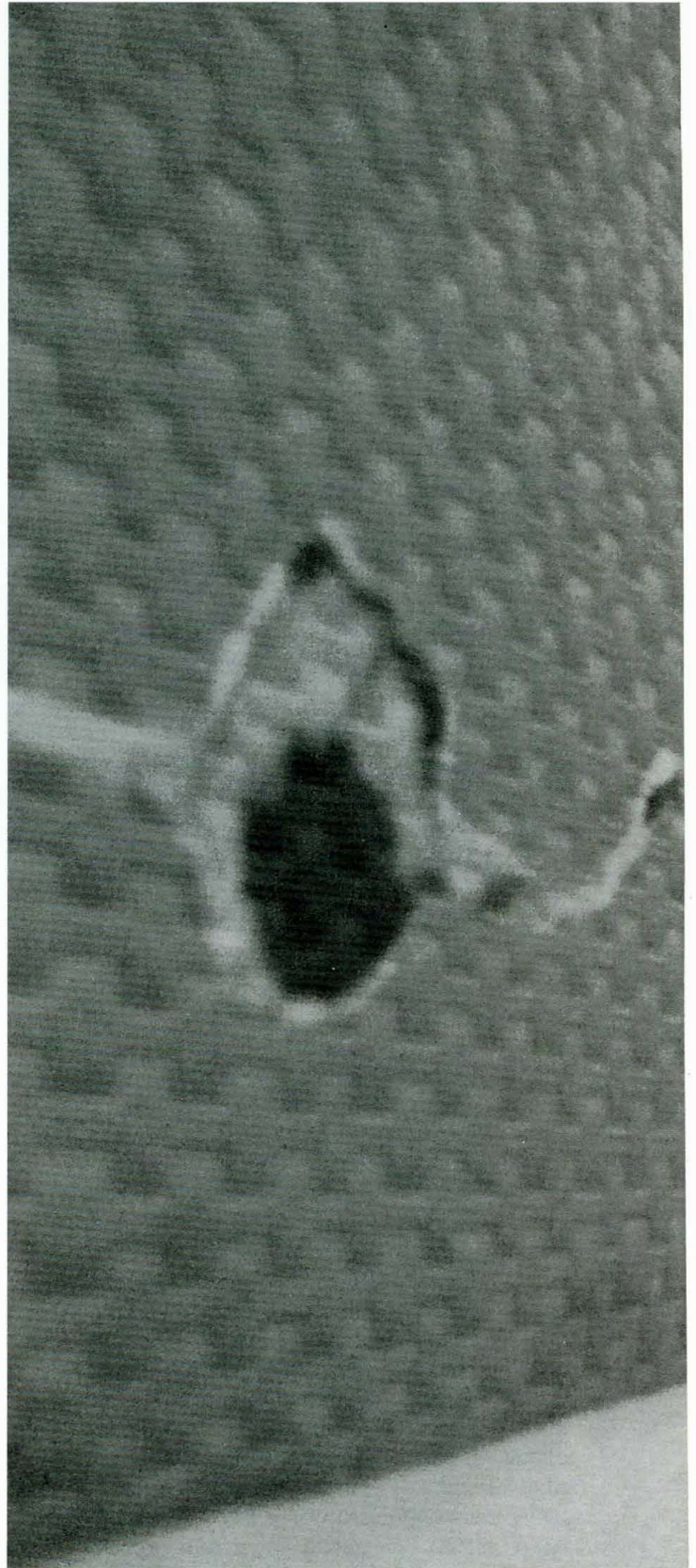
Александра Петрушевска, *Повторно пронајдено време*. 2008, принтани тапети, варијабилни димензии, фото: Доријан Миловановиќ
 Aleksandra Petrusavska, *Re discovered Time*. 2008, printed wall-paper

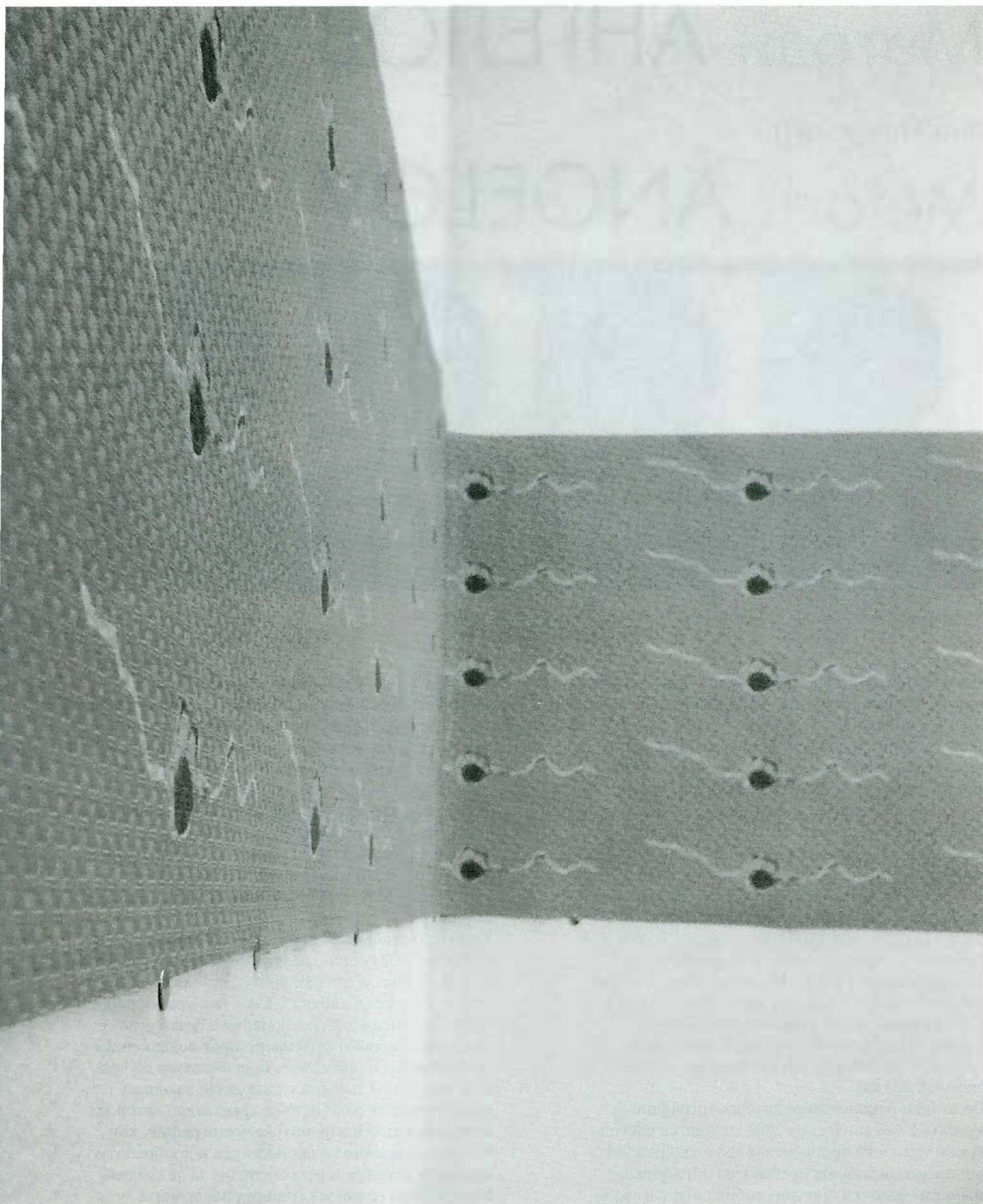
мична комбинација на болка и задоволство, во која сепак како утеха на гледачот и понатаму му се нуди отсутната содржина на делото како препознатлива конзистентност и осмислена реакција.

Но, повторно треба да се истакне дека уметничкиот процес кај Петрушевска не се однесува само на препознатливата содржина, туку и на прашањето што во себе ги содржи крајните претпоставки: дали уметничкото дело во нејзиниот случај успеало во укинувањето на своето референцијално и првобитно значење, како на планот на реципиентот, така и во однос на бинарната шема прашање/одговор? Мислам дека ова размислување посебно се однесува на проектот *Повторно пронајдено време* (2008) изведен во ѕидни тапети. Во прашање се тапети креирани со препознатлив фрагмент (трага, дупка) дигитално умножен

во бескрајни вертикални и линеарни содржини. Тука умножувањето и дуплирањето на знакот го укинува она што навистина знакот го означува. Мачната сопствена приказна за деталот / пукнатината, Петрушевска ја трансформира во тактилен авторски процес во кој уште еднаш се потврдуваат хиперреалната логика на симулацијата и општиот и метастазирачки крај на сите оние претстави што евентуално може „само на кратко да вознемират“.

Дигитално „испегланите“ пукнатини на ѕидните тапети на Александра Петрушевска се фин пример на актуелната овдешна ликовна сцена, за современата глобална епидемија наречена „измолкнато саморепродуцирање без крај“ - полни и непрекинати површини, без длабочини, сосема мазни...





Александра Петрушевска. *Повторно пронајдено време*, 2008, принтанг: тапети, варијабилни димензии. фото: Доријан Миловановиќ
Aleksandra Petrusavska. *Re-discovered Time*, 2008, printed wall-paper

Ана Франговска:

Методи АНГЕЛОВ

Ana Frangovska:

Metodi ANGELOV



Методи Ангелов. од циклусот *Кога не би било?*. 2004 / Metod Angelov, from the cycle *If it was not?*. 2004

Методи Ангелов е еден од претставниците на најмладата генерација македонски ликовни уметници кој полека, но сигурно го завзема своето место на нашата визуелна сцена, благодарение на комплексните и обмислени проекти со кои се има претставено до сега. Иако образуван, главно како сликар, медиуми во кои се изразува и со кои експериментира се најчесто дигиталните, т.е. фотографијата, видеото, веб дизајнот, а секако и ready-made или други објекти и инсталации. Дијапазонот на неговите интереси е широк, но истовремено актуелен, бидејќи обработува прашања од политичко-социолошки, па дури и феноменолошки карактер. Конзумирачкото, (нео)капиталистичко општество е едно од најинтересните за него, бидејќи му нуди небулозен и инспиративен сет на идеи кои авторот ги користи. Постапува прашања, го провоцира гледачот, притоа нудејќи квалитетен ликовно-визуелен приказ.

Дигитално реконструираниите фотографии од серијата *Consciousness* од 2002 година, се состојат од компјутерски преработени фотографии, во кои препознатливиот предмет на обработка (најчесто човечки фигури) добива нов изглед и нова димензија, како одредени субјекти да поминале низ мошне трендовските фази на плас-

тичната хирургија, а други пак како да биле гледани низ бејконовска призма на деформација и дисторзија. Па така на овие фотографии ќе видиме бремени маж, жена со penis, девојка со три пара гради, портрети со уши наместо очи итн. И иако овој вид на експерименти во светот претставуваат реална уметност, т.е. авторите по оперативен пат, самите си имплементираат одредени делови кои човековото тело по природата на нештата ги нема, Ангелов креира еден посебен, за Македонија единствен, визуелен сензибилитет.

Семантиката на неговиот нареден проект *Ако не би било*, 2004 година, реализиран во културниот центар Точка, е слична, но и различна, повеќе лична, повеќе „животна“. Тука Ангелов обработува еден специфичен социјално-етички аспект на општествено отфрлена личност-хендикепирана личност, т.е. индивидуа која боледува од детска парализа. Следејќи ги неговите изјави за неисполнетите желби, идеи, фантазија, авторот изведува видео и изработува фотографии, кои одново дигитално ги преработува и дообработува, мултиплицира и реконструира за да создаде материјална сличност со одредена позната физиономија, се со цел да овозможи или фиктивно реализира некои од фантазмите на болниот.

Брендот, рекламата, како феноменологија на потрошувачките општества е еден од клучните темати на овој автор. Конзумирачките теркови стануваат препознатлив и неразвоен дел од секојдневието на секоја индивидуа, всушност меѓу конзументот и производот се воспоставува одредена не само идејна, туку пред сè визуелна врска, претстава, која се врежува во меморијата и индивидуална и колективна. Токму таа, визуелната претстава, комерцијалниот лик, пиктуралниот знак е тоа што го продава продуктот.

Ангелов решава да се поигра со таа колективна меморија, да ги заскотка сетилата на истиот тој конзумент и да креира нов измелезен, потсмешлив, познат, а сепак толку различен бренд, со поинаков контекст. Се служи со препознатливи брендови (Coca Cola, Pepsi, Nike, Puma, Citroen и слично), но исто така и симболи со универзално значење. Тој создава хибриди од слични или различни дисциплинарни дискурси, од една страна можеби пророчки претсткажувајќи ја можната иднина на слевање на бренд куќите кои имаат сродна дејност, а од друга страна создавајќи ментална забуна и конфузија со ироничен однос кон моќта и заблудата на комерцијалните куќи. Конфузијата настанува токму во вгнездувањето на еден знак во друг или во преносното значење на заменетата улога на „функцијата“ на претставата со претставителот (медиумот) или во нивната апсурдна поврзаност или во фактичката измама. Со ваква тематика се циклусите фотографии *Вие кои го цените квалитетот, цените го со ресејќи, Урбани Оази*, како и објектите под наслов *Тосиран бренд* кои беа изложени во мултимедијалниот центар Мала станица 2007 година.

Последниот проект *Тосиран бренд* кој се состои од така да ги наречеме „лебни билборди“, третира повеќе опонентни прашања поставени на навидум едноставни, но всушност мошне комплексни рамништа. Неговата идеја пред се ја артикулира дихотомијата локално-глобално, предадена преку изборот на медиумот - лебот (проникнувајќи го низ него добро познатиот македонски феномен „за парче леб“) и одлуката да визуелизира на тој медиум заштитни знаци на познати светски брендови. На оваа се надоврзува уште една дихотомија старо-ново, предадена преку истите базични елементи: лебот, како традиција со својата историска, егзистенцијална, па и религиозно-филозофска конотација и брендот, како современа квалификација на (нео) капиталистичките општества. Менувањето на универзалното значење на симболите и брендovите е надополнета со несвојствената површина на која тие се позиционирани - лебот (врезани, т.е. во конкретниот случај „испечатени“ со користење на техниката на печење).



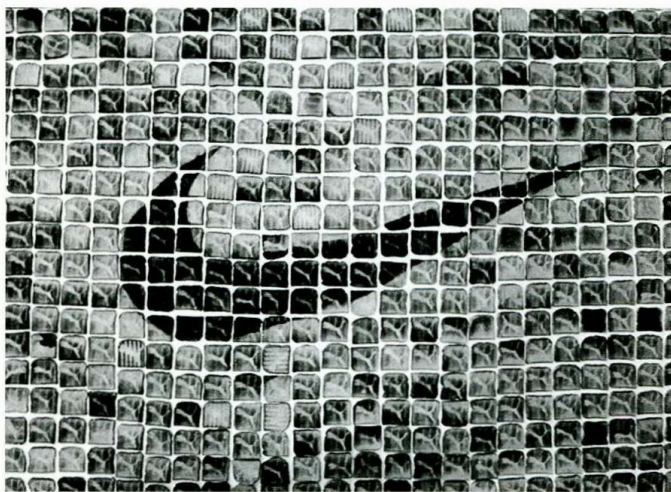
Методи Ангелов, од циклусот *Безсвесност*. 2002
Metodi Angelov, from the cycle *Unconsciousness*, 2002

Покрај продлабочената концепциска ориентираност, проектот оддишува и со изведбено техничка прецизност која е резултат на уметниковиот експеримент. И во овој случај опонентот постои, но тука работи со прашањето на едното наспроти мноштвото. Едно брендирано парче леб наспроти објект составен од мултиплицирани кришки кои математички поставени и истостираны, за да дадат одредена претстава, поседуваат реминисценции на мозаична техника. И самиот начин на доаѓање до финалниот производ е дел од овој идеен конгломерат (документиран фотографски), бидејќи станува збор за уметност во процес.

Уште за многу други идеи и индивидуални проекти може да се зборува, кога е Методи Ангелов во прашање, но овој кус пресек низ неговата излагачка активност е сосема доволен, за да се добие увид во неговиот концептуален опус. Тој оддишува со остроумност, изострен сенс за избор на актуелни теми, а секако и одличен изведбен квалитет. Со сигурност уште многу може да се очекува од него.



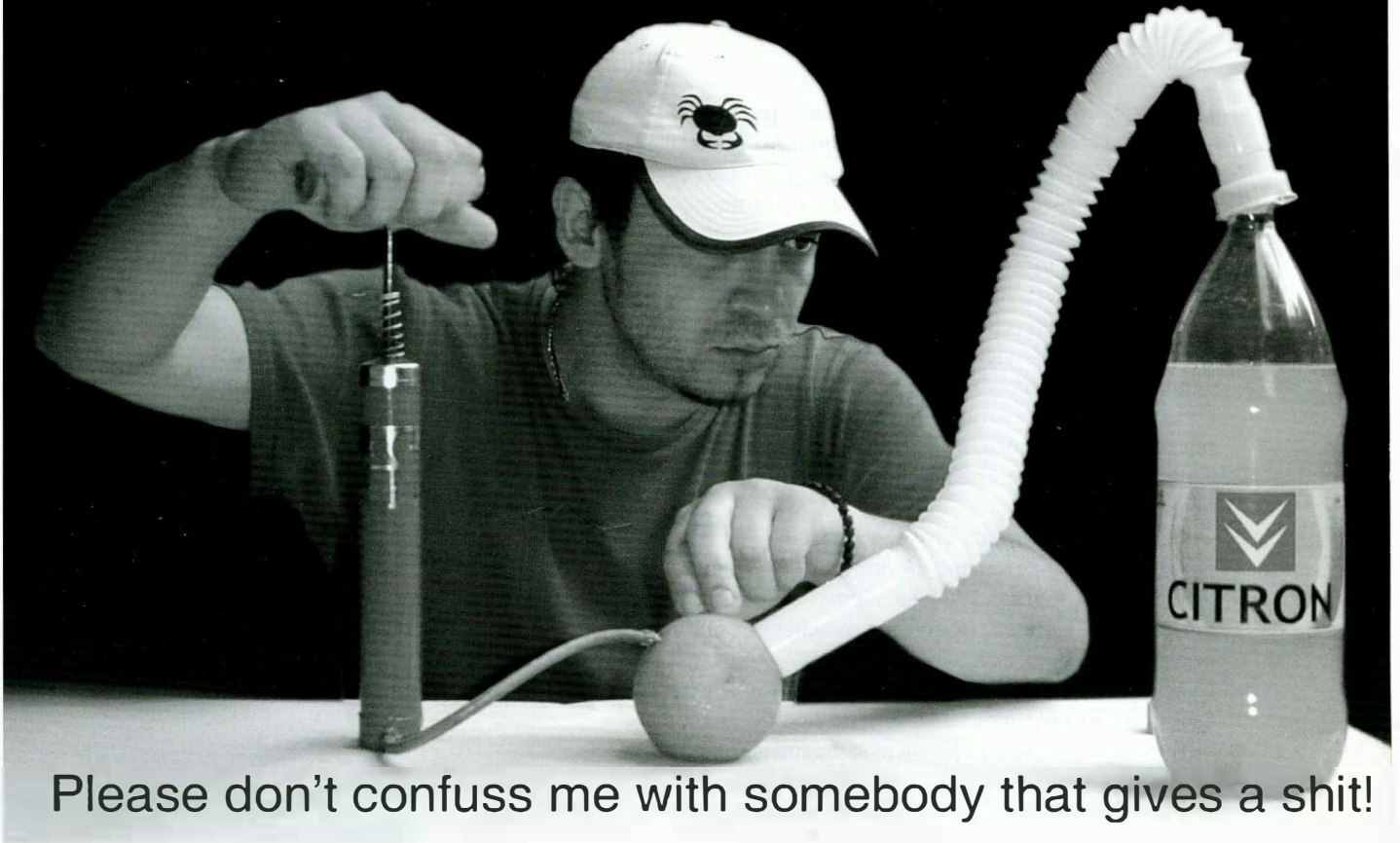
Методи Ангелов. *Тосџирин бренд*, 2007, инсталација / Metodi Angelov. *Toasted Brand*, 2007, installation



Методи Ангелов. *Nike*, 2007, објект, 3 x 2 м
Metodi Angelov. *Nike*, 2007, object, 3 x 2 m

Enjoy Great TASTE

CITRON



Please don't confuss me with somebody that gives a shit!

Методи Ангелов. *Enjoy Great taste. Citron*. дигитална фотографија
Metodi Angelov. *Enjoy Great taste. Citron*. digital photograph



Методи Ангелов. *циклус Безвесносии*. 2002 - 2008
Metodi Angelov. *cycle Unconsciousness*. 2002 - 2008

Дејан Буѓевац: Славчо Спировски

Што е скулптура? Што е објект? Каде е нивната меѓусебна граница? Дали постои воопшто таква граница? Кога скулптурата престанува да биде скулптура, а кога преминува во контекстот на објектна уметност, и воопшто во другите современи медиуми? Кои се тие денешни нијанси што можеме да ги предвидиме како можни состојби кои ги раздвојуваат овие ликовни состојби? Дали нивната меѓусебна поделба денеска е се помалку можна? Конкретен одговор нема, додека гледачот е тој што би можел да си го постави тоа прашање, а уметникот со своето дело е тука за да му помогне во поставувањето на прашањето.

Според толкувањата од страна на некои критичари и теоретичари, скулптурата е речиси сè што во просторот постои како облик. Според истите, слободата на изразувањето денеска е сè, и секој има право и можност да креира.

Славчо Спировски е млад ликовен уметник кој со своето дело *Пирамидите во $h=0$* на мошне интригантен начин го промислува прашањето за скулптурата, односно што е тоа што денеска (го) означува или го предлага поимот на скулптура. Во таквото свое толкување, тој ги користи оние творечки техники што вообичаено се третираат или како дополнителни, или како помошни средства во креирањето на една скулптура. Исто така, Спировски како дипломиран скулптор, ги задржува традиционалните ликовни термини како што се постамент и скулптура, и нивната вклопеност во јазикот. Но нивната определеност тој ја проширува во проекции на осетот и перцептот.

Спировски се одлучува за процес во кој се изместуваат *јасноста* и *разбирањето* на скулптурата во една творечка пракса сосема спротивна на очекуваното.

Цртежот, поточно техничкиот цртеж и компјутерски обработениот фотографски запис, се елементите што Спировски ги применува како скулпторски материјали во проектот *Пирамидите во $h=0$* . Врз основа на овие елементи/материјали



Dejan Bugevac: **Slavco Spirovski**



Славчо Спировски. *Пирамидије во h=0*, 2007. инсталација / Slavco Spirovski. *Pyramides in h=0*, 2007. installation

коишто во себе си ја носат извесната предодреденост и извесната формалност, авторот со својот поинаков пристап, гради еден контрадикторен контекст, којшто дозволува одредена визуелна цврстина, еден одреден тон. Веќе самиот наслов зборува дека тука се работи за една авторска провокација, и да речеме, за една сетилна претпоставка за идејата за *изгледот* на скулптурите, односно да се прекине линеарниот тек на визуелното и искусствено доживување, и да се премине во (не)возможното контекстуализирање на (не) присутните „пирамиди“.

Како што рековме, проектот *Пирамидите во h=0* е составен од неколку нивоа во градењето на самата скулпторска *површина*.

Прво, тука се деветте технички цртежи со сите стандарни и потребни податоци за *изведба на скулптурите* (материјал, форма на цртеж, маса, површинска обработка, размер, име на проектот). Тие, отпечатени и поставени на подот едни до други, ја заменуваат функционалноста на скулпторскиот постамент. Односно, и тука се нарушува *препознатливата* смисла на постаментот како помошно изложбено средство, за да се добие една поинаква *физичка* можност за постаментот, димензионална *платформа*: да функционира како едно ново просторно разбирање за скулпторското тематизирање, и како суштински дел на уметничкото дело.

Второ, „пирамидите“ се реализирани во таканаречени силуети. Сведени на присуства за нечии присуства што не присуствуваат, овие *силуети заедно со своите сенки*, се ослободени од секаква употреблива знаковност, од секакви експресивни податоци. Спировски ја размислува нивната форма, за истовремено да ја отстрани. Инаку, овие *силуети* се компјутерски обработени фотографски записи од фактичката предметност на 27-те скулптури од проектот реализиран во 2006 година, насловен како „До пластичност преку ситуации, симулации, сегментирање, деградирање, релации и заведување на погледот“. Во прашање се разновидни елементи и состави од дрво, метал, стакло, боја, огледало, арматура, жици... и готови предмети: папка со цртежи, дрвени делови за мобилизирање на скршеници, сушалник за чинии, сушалник за шишиња... Спировски нив ги наоѓа во нивната фабричка и секојдневна истрошеност.

Авторот, овие *скулптури* ги има рехабилитирано во нешта што не трпат повеќе психо-социјално манипулирање, но сепак се творечка можност за нови интензитети, за нови соединувања, и за нови

создавачки расцепи. Сведени на модели, макети, „знакови“ и структури, истите поттикнуваат на нови можни исчитувања, на состојби кои повеќе не ја следат својата „линеарност“ и „наративност“ на којашто упатува нивниот континуиран распоред. Тие се релативно обработени во нивната одлука, во нивната задржаност како такви. Тие се некаде структури, некаде се содржини, некаде создавачки „биографски“ забелешки, „моменти на патувања“, вградени делови од односот површина и предметност, просторни односи за одложени или потенцијални динамични сегментирања.

Силуетите, поставени во еден камерен распоред на скулпторски фрагментарни сцени, преминуваат во траги/сензибилитети за нечии можни архивски основи. Тие стануваат композициско барање и тактилни структури на *површините* и на *перспективите*. Се ослободуваат во односи, контури, димензии кои ги имаме околу нас, и кои незабележително нè опкружуваат во креирањето на нашата секојдневност. Тие не се способни да кажат ништо друго, освен дека се *модели* на уметничка одлука, и избор на уметникот за некакво ослободување од метафоричките предуслови.

Среде губењето на историската перцепција, губењето на идејата за прогрес, како и сломот на многуте референцијални системи, наместо одговорот на *субјектот кој верува*, го имаме барањето на уметникот за еден сосема нов и неочекуван вид на интимна и релациона упатеност во доживувањето.

Делото *Пирамидите во h=0* на Славчо Спировски, е процес кој го пробива фактографскиот слој што го нудат предлошките за класичните ликовни форми на изразување. Изложбата на Спировски останува *проект во настапување*, бидејќи во суштина се занимава со „темите“ како што се земање, присвојување, граници, преклопувања, територии, редуцирани прикази, приказни на противречностите...

Со својата „студена и дистанцирана поетика“, Спировски поставува сопствен аналитички поглед кој не нуди решенија, туку создава несигурни и многубројни подлоги за поактуелни доживувања на поимот на скулптурата.

Исто така, изложената асиметричност на јазикот (проценувањето) и погледот (опфаќањето) зборува за Славчо Спировски како за еден сензибилен и промислен автор во креирањето на сопствените уметнички дилеми. Таквата тактилна *несразмерност* само ја потврдува пристојната доза за еден мал меланхоличен впечаток.



Славчо Спировски. *Пирамидије во $h=0$* , 2007. инсталација
Slavco Spirovski. *Pyramides in $h=0$* , 2007. installation

Мира Гаќина:

Тихомир Топузовски

Mira Gakina:

Tihomir Topuzovski

Тихомир Топузовски не е првиот од нашите уметници кој се инспирира од длабоката политичка и социјална фрустрација на нашите простори, под големо влијание на збунетото прегрупирање на новите (стари) светски сили. По Жанета Вангели и Александар Станковски кои состојбите на апсурд и неизвесност во повоениот конфликт во регионот ја отсликаа со повеќе сеуште neodговорени прашања, како и неколку поединечни пристапи кон внатрешниот конфликт од 2001 од страна на младата генерација, така и Тихомир Топузовски продолжува да ги истражува структурите произведени во поствоениот период. Предмет на неговата фасцинација е цивилизацискиот судир помеѓу различните системи на вредности кои се артикулираат скромно со конфузни географски одредници. Взаемното набљудување и неприфаќање, кое резултира со неразбирање, Топузовски го отсликува во серија активности во различни медиуми (издавање весници, телевизиски вести, преобликување на галерија во бирократска институција, производство на симболи), концентрирајќи го своето внимание врз феноменот на посвојување преку новоименување.

Изборот на сивата терминологија – Западен Балкан – за да се отслика шаролик, богат и весел простор го иритира авторот, кој одбива да се препознае во редуциран кроки. Прифаќајќи да игра набљудуван Топузовски иронизира со резултатот на проучувањата на набљудувачот, донесен набрзина и студено во пристапот, во кој би можеле, како што тоа го прави Б. Саркањац, да видиме ароганција на “колонизаторот”. Ефект на клаустрофобија предизвикува не само сведувањето на

галерискиот простор на сиромашен канцелариски амбиент декориран со измешани старо-нови авторитарни симболи, туку и заглушувачкото репетирано известување, преку весници и телевизија, кои немилосрдно бомбардираат со несфатлива и сува терминологија, западен Балкан, исток, југ.

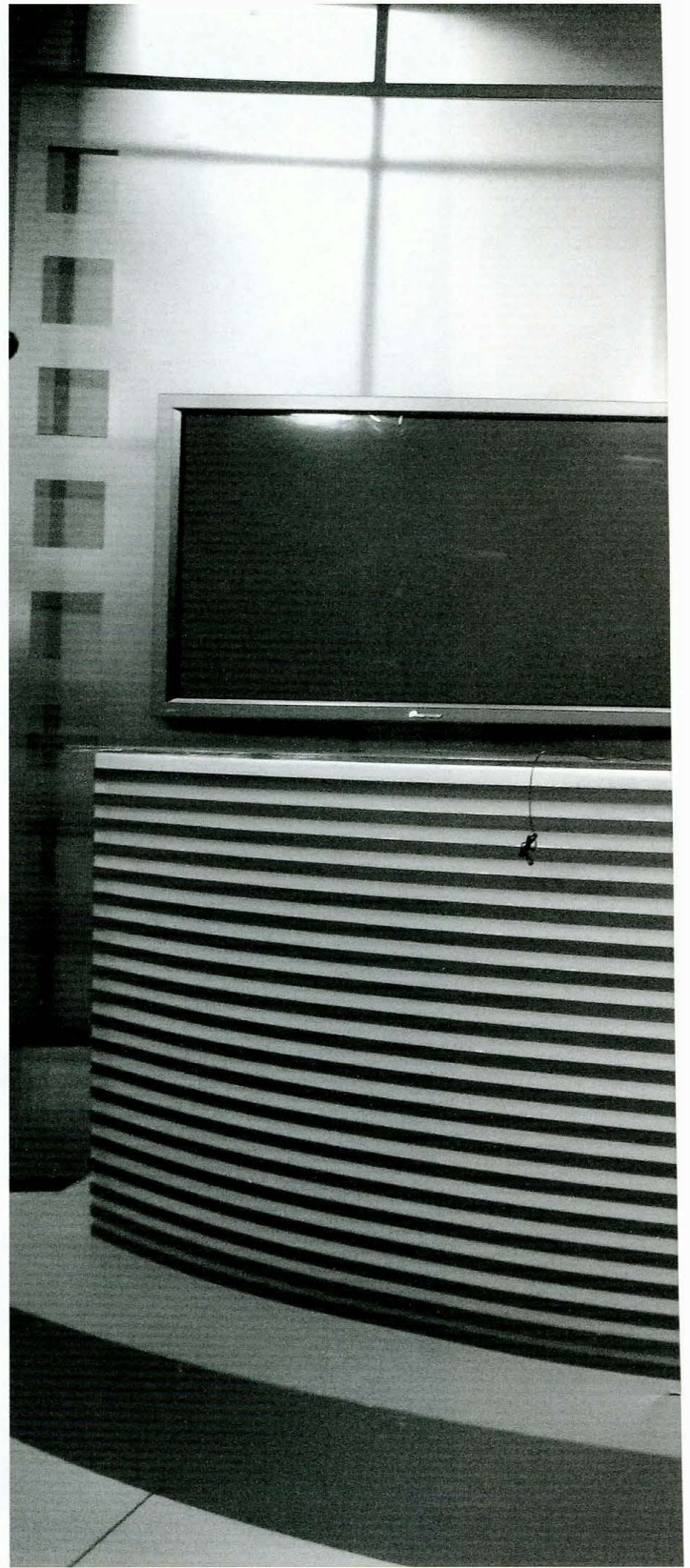
Илустрирајќи го актуелното чувство на изолација и изгубеност на своите сожителите, кои на предизвикот одговараат со дефанзивна самоизолација, авторот одбира да се солидаризира со просторот кој со векови наназад бил она што Lampe и Jakson го нарекуваат Imperial borderlands, а денес без отпор и се препушта на ризикот од униформирање и претопување од страна на центарот на новата европска империја. Ќе успее ли својата различност да ја развие во креативност, со својот отпор да всади нови културни парадигми или ќе застане во тврдоглавата митологија на самозагубениот балкански “барбарогениј”? На конечен одговор секако треба трпеливо да причекаме, не само од авторот туку од евидентниот креативен потенцијал на генерацијата млади уметници.



Тихомир Топузовски. *Politics of Contemporary art*. 2008. интервенција при преобликување на галеријата во институција Западен Балкан
 Tihomir Topuzovski. *Politics of Contemporary art*. 2008. intervention



Тихомир Топузовски. *The Western Balkans. news from one invented region*. 2007, весници
 Tihomir Topuzovski. *The Western Balkans. news from one invented region*. 2007, news papers





Тихомир Топузовски, *ТВ весџин*, 2008, фотографија, проект во процес / Tihomir Topuzovski, *TV News*, 2008, photograph, project in progress

Конча Пиркоска:

Задоволството на (од) книгата

Konca Pirkoska:

The Pleasure of (from) the Book

Верица Милосавлевиќ и Елена Дишлиеска, *Реденик*, издавач: Или-Или, Скопје, 2008
Verica Milosavlevik and Elena Dislieska, *Array*, editor: Ili- Ili, Skopje, 2008

Интермедијалниот проект на Верица Милосавлевиќ (1982) и на Елена Дишлиеска (1982), во македонската книжевна дизајнерска продукција, засега претставува единствен пример кој според своето текстуално, визуелно и типографско ткаење се доближува до сферата на бук-артот. Таа, а priori нè плени со поетиката на лирски обоеното женско писмо.

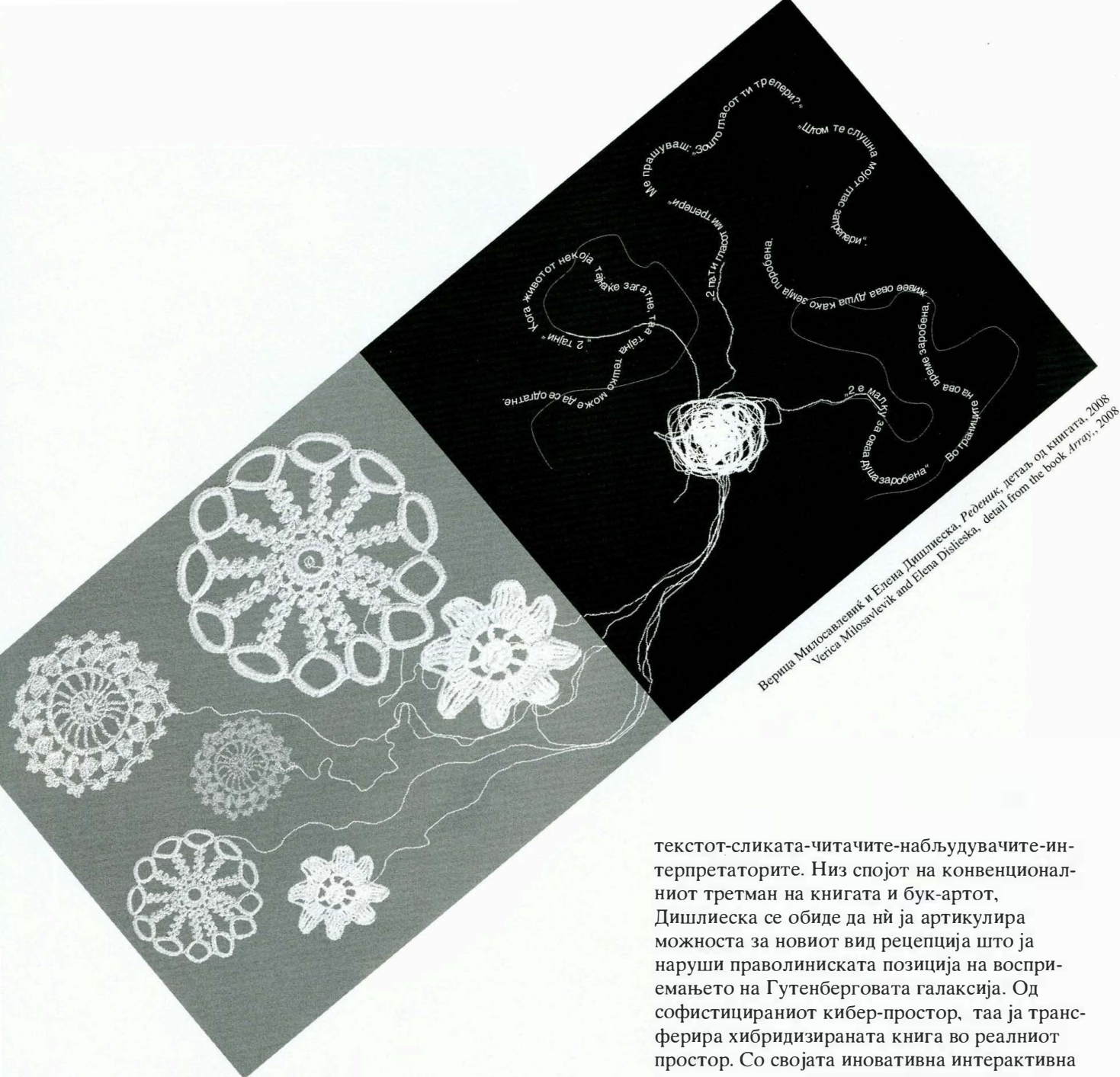
Интердискурзивното плетење и ткаење на оваа исклучително дизајнирана книга (од и меѓу кориците) не се сведува на илустративен и декоративен украс, туку станува уметнички производ што суптилно се грижи за ликовниот феномен на нејзината математички конципирана текстуална структура¹.

Компјутерскиот екран Дишлиеска не го третира само како книга за пишување/читање, туку и како отворено поле за визуелно творење и уживање. Оттука *Реденик* не претставува само конвенционална збирка стихови (Милосавлевиќ) и слики (Дишлиеска), туку и резултат на проширување на уметничките тактики/практики што создаваат еден поинаков свет во уметноста на книгата. Низ визуелната симулација на мотивите и концепцијата на песните оваа авторка не го отвора само местото за наслада на окото и местото за внатрешен дијалог и интеракција меѓу текстот и сликата, туку го овозможува уживањето во дијалогот и во интеракцијата меѓу уметничкиот производ и публиката. Оттука и овој осврт пожелно е да се разбере како миметичка игра. Тој *однавор* го акцентира / потенцира *рhythмичкото* умножување во кое

активно партиципираат читателите/набљудувачите и интерпретаторите, кои *однавре* ја прошируваат интерактивната дијалогска мрежа.

За Дишлиеска текстот претставува медиум за артикулирање/актуализирање на друг медиум во кој царува дијалогскиот принцип што се одвива меѓу графемата и сликата, меѓу лингвистичкиот и визуелен знак. Иницирана од играта на зборовите и од математичката поетска структура што се потпира врз принципот на делење и множење, таа низ својата дигитална креативна страст и потреба од естетски хедонизам ги репетира стиховите и низ визуелната симулација на двојната ритмика, со секое листање на (ненумерираните) страници, го размножува разлистувањето/цутењето на раскошните ликовни знаци што се во постојана “љубовна“ игра.

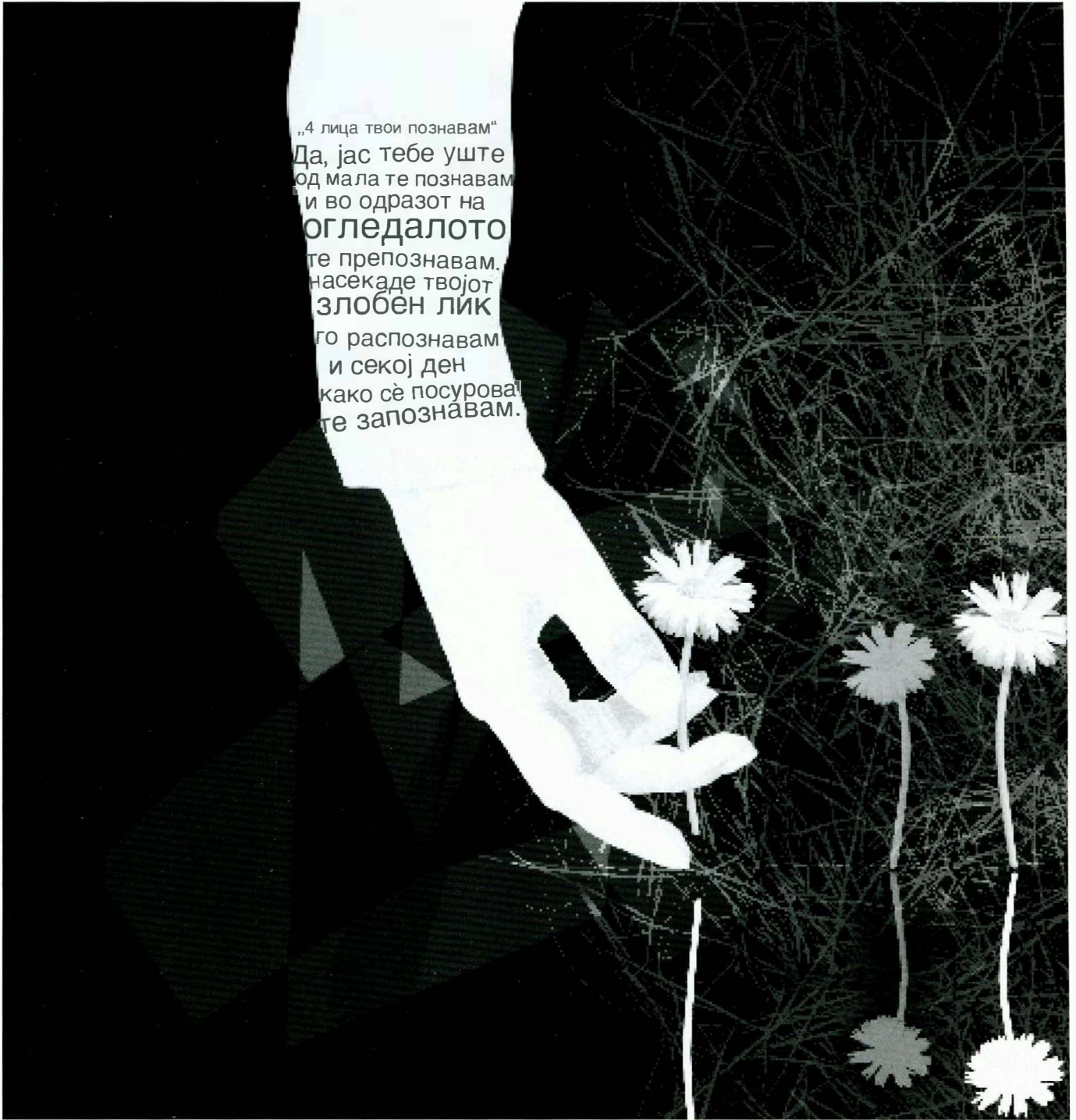
Текстуалниот и визуелен аспект не го восприемаме само како соработка меѓу две авторки, туку пред сè како синхронизирано интелектуално и лудистичко читање/перцепирање на двојниот творечки принцип што се движи на релација поетско-ликовно писмо. Субјектот/реципиентот низ интерактивниот принцип на хаптичкото читање/восприемање, (co)учествува во интелектуалниот ангажман на лудистичкиот процес. Затоа на сферата на бук-артот гледаме како на вкрстувачка игра, како на мрежа од заемодејствувачки кодови, кои како една нова категорија го актуализират размножениот систем од комплексни дијалогски врски што се испреплетени меѓу



Верница Милосавлевич и Елена Дишлиеска, Реденик, детаљ од книгата, 2008
 Verica Milosavljevic and Elena Distlieska, detail from the book Array, 2008

текстот-сликата-читачите-набљудувачите-интерпретаторите. Низ спојот на конвенционалниот третман на книгата и бук-артот, Дишлиеска се обиде да ни ја артикулира можноста за новиот вид рецепција што ја наруши праволиниската позиција на восприемањето на Гутенберговата галаксија. Од софистицираниот кибер-простор, таа ја трансферира хибридризираната книга во реалниот простор. Со својата иновативна интерактивна полидимензионална природа, на еден поинаков начин ја воздигна плуралноста на дискурсите.

¹ Стихозбирката содржи 105 песни, од кои последната содржи 100 глаголи што завршуваат на -ира. Римата во секоја песна ги покажува различните варијации и ритмички игри произлезени од еден глагол. Секоја песна е приказна за себе што цртачки и колористички е благородена. Визуелниот јазик на суптилен начин ги следи мотивите на поетскиот јазик чија структура е математички конципирана и поделена на сегменти. Во кој секоја страница е ликовно и типографски различно третирана. Илустрациите говорат за две компоненти на поезијата, при што 8 групи песни кореспондираат со 8 групи илустрации што синхронично естетски интерферираат со илустративниот дел. Третата компонента претставува игра на глаголи што комуницира со типографските елементи. Првата страница на внатрешниот дел од корицата е палимпсестно решен, каде што се преклопуваат текстовите, а на страницата на која се наоѓа содржината визуелно се симулирани мануелно нацртани дрвја. Во средината е нацртано цело дрво, а од неговата лева и десна страна претставени се фрагменти од истото дрво под чии „корени“ се испишани бројките што реферираат на концепцијата на структурата на книгата, како што се: 2/14; 14/2= 105; 3/13; 13/3=105; 4/12; 12/4=105 итн.



„4 лица твои познавам“
Да, јас тебе уште
од мала те познавам
и во одразот на
огледалото
те препознавам.
насекаде твојот
злобен лик
го распознавам
и секој ден
како сè посурова
те запознавам.



Верица Милосавлевиќ и Елена Дишлеска. *Реденик*, детаљ од книгата, 2008
Verica Milosavlevik and Elena Dislieska, detail from the book *Array*, 2008

Изложби

Exhibitions

ИЗЛОЖБА ВО ФОКУС / EXHIBITION IN FOCUS

Лилјана Неделковска / Liljana Nedelkovska
ЦВЕТКО ИВАНОВ, Ретроспективна изложба,
Музеј на град Скопје, декември 2007 - јануари 2008

CVETKO IVANOV, Retrospective exhibition,
City Museum, 2007/8, Skopje

Ретроспективната изложба на Цветко Иванов (1908-1984), фотограф активен во периодот од крајот на 20-те до почетокот на 60-те години на минатиот век, отвори неколку клучни прашања поврзани со теоретските и интерпретативните зафати во областа на македонската модерна и современата уметност, односно со историско-теоретските истражувања и толкувања на уметноста кај нас. Признанието на авторите на изложбата, Лазо Плавевски и Валентино Димитровски, дека за Цветко Иванов прв пат слушнале “кон крајот на 2005 година работејќи на една прелиминарна историја на македонската фотографија“, како и сознанието дека во своите “консултации со упатени лица во областа на фотографијата само неколкумина имале некакви сеќавања или пренесени информации за тоа дека во минатото создавал и бил активен фотограф со име Цветко Иванов“ (инаку “првиот современ македонски фотограф што го практикува медиумот на фотографијата исклучиво и целосно од уметнички интерес и побуди“, а што е уште позначајно, фотограф што во 1939 ја организирал својата прва самостојна изложба во Скопје, која, според нив, е “прва самостојна авторска изложба во историјата на македонската фотографија воопшто“) е навистина поразително. Оттаму и “замислата да се направи ретроспектива на еден речиси анонимен автор“, на прв поглед, се чини парадоксална (сепак, некој кој зад себе има три самостојни изложби и повеќе учества на меѓународни изложби може да биде сè друго, заборавен, цензуриран, намерно изоставен, но не и анонимен автор). Иако синтагмата “анонимен автор“ има субјективни конотации (тој бил непознат за авторите), сепак употребена во контекстот на една ретроспективна изложба (вообичаено е ретроспектива да имаат етаблирани автори или “автори што се веќе застапени во јавните збирки“), добива некаков чуден призвук на иронизирање и критика на воспоставениот систем на пасивно прифаќање и потврдување на веќе наметнатите уметнички вредности и критериуми, кој се покажа како наш доминантен систем на културно дејствување и работење. Во оваа смисла, изложбата функционира и како симптом, како јасен показател дека во македонската историја на уметноста сè уште постојат празни места и темни дамки (потиснати, заборавени, маргинализирани, неистражени подрачја и појави). Понатаму, изложбата и несакајќи (со рецензијата на Бојан Иванов, Форум Плус, бр.120), укажа на еден актуелен и сè присутен феномен наречен ретроспективна изложба: сè повеќе во реализацијата на овој вид изложби место дискурзивна ширина и продлабоченост во приодот, се користат механички и секундарни толкувања и интерпретации. Место “широк зафат“, минимални (воопштени) назнаки, место контекстуализација, ограничен хоризонт на елаборација.

А, историјата (теоријата) на уметноста е дискурс на знаење за уметноста што, ако го следиме размислувањето на Артур Данто, функционира како еден од важните аспекти во самото конституирање на уметничкото дело, така што веќе немаме, “како порано, уметничко дело од една страна и интерпретација од друга“, туку станува збор за еден сложен однос во кој дискурзивните и интерпретативните елементи функционираат и како конститутивни елементи на делото. Во таа смисла, секоја интерпретација е процедура (успешна или неуспешна) на внесување (потврдување) на уметничкото дело во светот на уметноста и културата.

Токму интерпретативниот зафат на опусот на Цветко Иванов, спроведен од Плавевски и Димитровски е таква една процедура со која е направен обид делото на овој автор да се внесе (да се впише) не само во контекстот на маке-

донската култура и уметност, туку и во она што значи колективна меморија, *loci memoriae*, место каде што со посредство на јазикот се воспоставува алегоричната врска меѓу “ овде и некогаш” (за што зборува Ролан Барт токму во врска со фотографијата), а со која се збогатува не само нашето сознание за “минатото присуство на предметите”, на она што некогаш било (за времето и местата заробени во минатото), туку и нашето сознание за улогата на фотографијата (како технологија и идеологија на погледот) во конструкцијата на многубројни алегии на нашиот “ идентитет и митот на локалното, националното поднебје”: токму како што го забележуваат тоа Плавевски и Димитровски за повеќето фотографии на Иванов, во кои она што со нашиот поглед дополнително го додаваме, веќе е впишано во нив како место на имагинарно, посакувано, но никогаш реално присуство.



Цветко Иванов. *Во пресрет на зимата*, ц/б фотографија, прва половина на 40-тите години од XX век (?)
Svetko Ivanov. *Facing the Winter*, first half of 40-ties of 20th century

ЗА УМЕТНОСТА НА ЦВЕТКО ИВАНОВ ABOUT THE ART OF CVETKO IVANOV

И покрај фактот што фотографијата во светот е одамна призната за уметност, кај нас, во Македонија, сè уште, не ѝ се посветува вниманието што таа го заслужува. Освен творештвото на неколку великани, како Благој Дрнков и Киро Билбиловски, историјата на македонската фотографија не е доволно позната. Оттаму, работата на Македонскиот центар за фотографија и на неколку други ентузијастички е за поздравување. Изложбата *Сџара македонска фотографија*¹ и публикувањето на *Прељуд на македонската фотографија*² навестуваа почеток на посериозен пристап кон историјата на македонската фотографија. Неодамна, овие напори беа дополнети со ретроспективната изложба на еден речиси анонимен автор што “е првиот современ македонски фотограф што го практикува медиумот на фотографијата исклучиво и целосно од уметнички интерес и побуди”³.

Цветко Иванов, освен за неколкумина критичари и историчари на уметноста, е непознато име. Но, неговото резиме е импресивно и ја вклучува првата самостојна авторска изложба во историјата на македонската фотографија⁴; звањето кандидат - мајстор на фотографија доделено од Фотосојузот на Југославија; звањето уметник (артист) на федерацијата ФИАП и првата награда на Втората републичка изложба на уметничка фотографија во 1953 година во Скопје⁵. Изложбата *Цветко Иванов*⁶ беше можност да ѝ се претстави на пошироката јавност делото на овој македонски фотограф. Изложени беа 133 фотографии, кои заедно со придружниот каталог, се основата врз која понатаму треба и мора да се работи.

Иванов почнува да се занимава со фотографија кон крајот на 20-тите години од минатиот век. Тоа е време во кое не само што набавката на фотографски материјали во Македонија е проблематична, туку и е време во кое фотоклубовите се ретки, а со тоа изучувањето и усовршувањето отежнато. Иванов мора сам да ги учи јазикот и граматиката на фотографијата, оттаму зачудува квалитетот на неговите рани фотографии.

Уште на почетокот на својата вкариера како фотограф, кај Иванов се забележува стандардизирање на сопствениот визуелниот јазик што ќе го употребува и понатаму. Тој не бега од необични агли (*По нејроодниот џај*), умешно го користи природното светло (*Без наслов - Вршење*) и знае да направи необични композиции полни со драма и тензија (*Предвечер*). Иванов вешто манипулира со жанровските теми што ги обработува (*Сџариот оца 1*), а понекогаш работи и со чисто графички решенија на одредени проблеми во кои не дозволува композицијата да добие суви супрематистички карактеристики (*Залез на сонцејто на Охридскојто Езеро*).

Авторите на изложбата напоменуваат дека тој “речиси постојано употребува нискоосетливи, ситнозрнести филмови во желба да добие присутност на што поголема скала тонови, умеејќи притоа да ја зачува длабочината на темниот тон”⁷. Поради техничката природа на нискоосетливите филмови, употребата на статив е неопходна, но, Иванов во ниеден момент при сликањето пејзажи не паѓа во перверзноста на Ансел Адамс (Ansel Adams).

Авторите на каталогот имаат право кога велат дека Иванов не е сликар на чисти пејзажи, кои речиси по правило во македонската фотографија од тоа време имаат и социополитичка заднина. Кај него, социополитичкото значење на една фотографија, на дневната или на политичката репортажа, не постојат. Иванов ѝ припаѓа на генерацијата на Анри Картије-Бресон (Henri Cartier-Bresson), Јусуф Карш (Yousuf Karsh), Фриц Хенле (Fritz Henle) и е само неколку години постар од Ансел Адамс. Но без разлика на сличните теми со кои ќе се занимаваат овие фотографии во поголемиот дел на нивните кариери (улична фотографија, портрет, пејзаж), најблиску до фотографијата на Иванов е таа на Маргарет Бурк-Вајт (Margaret Bourke-White). Навистина кај Бурк-Вајт се забележува една социјална димензија во

фотографијата, но таа димензија ни малку не ја оптоварува самата фотографија и исто како и кај Иванов, ставена е исклучиво во контекст на доловување еден емоционален момент (*Риболов 6*).

Помеѓу изложените фотографии беше забележливо отсуството на “чиста” репортажна фотографија. И додека авторите на текстот на каталогот дел од фотографиите ги припишуваат на желбата, по војната, “...за откривање на културолошкиот и идеолошкиот супстракт ... на откривање на длабинскиот идентитет на Македонија”⁸ тие фотографии немаат за основна идеја документарно презентирање на одредени сегменти од животот и животната средина на нашиот народ. Тоа се фотографии што се можеби снимени во Македонија, но фотографот можел да ги сними и во Србија, Франција или Непал... Основната идеја, основниот мотив во нив е креирање една емотивна сцена која, точно е, има нешто неореалистичко во себе, но пред сè таа ни го покажува начинот на кој Иванов ја разбира фотографијата. За него фотографијата не е средство за документирање, туку уметнички правец во кој тој може да се искаже (*Во ѝресреј на зимајта*).

Оттаму, од особено значење е откривањето на необјавениот ракопис на Иванов и на Ристо Марковски *Уметноста и фотографијата - по повод меѓународната изложба во Скопје*, во кој авторите прашуваат: “Кога можеме да кажеме за некоја фотографија дека е уметност?” за подоцна да го дадат одговорот: “...за да стане уметник, фотографот треба да ги мине границите на занаетчиството”⁹. Судејќи од прикажаните фотографии на изложбата, со сигурност може да се тврди дека Цветко Иванов ги надминал границите на занаетчиството и станал уметник.

За крај на овој текст морам да потенцирам дека изложбата имаше една голема слабост. Таа слабост беше квалитетот на фотографиите што беа претставени. Повеќето од нив беа оригинални фотографии што ги развивал самиот Иванов. Но, времето си го направило своето и без оглед на тоа како биле чувани, архивирани, тие изгубиле во квалитет. Повеќето од фотографиите не го задоволуваа стандардот што една ваква изложба го наложува. Фотографската технологија направи огромни чекори, од појавувањето на различни типови хемикалии и хартии, до појавата на дигиталната технологија за фотографирање и развивање. За да може подобро да се изучи, да се истражи делото на Цветко Иванов, неопходно е неговите фотографии и неговите негативи да се заштитат и да се зачуваат. Впрочем, тие се дел од македонското уметничко и културно наследство.

¹ *Стара македонска фотографија*, Национална галерија на Македонија, Скопје, ноември 2005

² Димитровски, В., Плавевиќ, Л., “Преглед на македонската фотографија од 1945 до средината на осумдесеттите години на XX век”, во *Фотографијата и филмот на почвата на Македонија*, книга 16, МАНУ, Скопје 2007

³ Димитровски, В., Плавевиќ, Л., *Цветко Иванов*, Музеј на град Скопје, кат. изл. Скопје 2007, стр. 3

⁴ Аноним, *Изложба фоторадова Цветка Јовановића “Живот и рад нашег краја”*, Скопски гласник, 10 јуни 1939, бр. 575, стр. 4

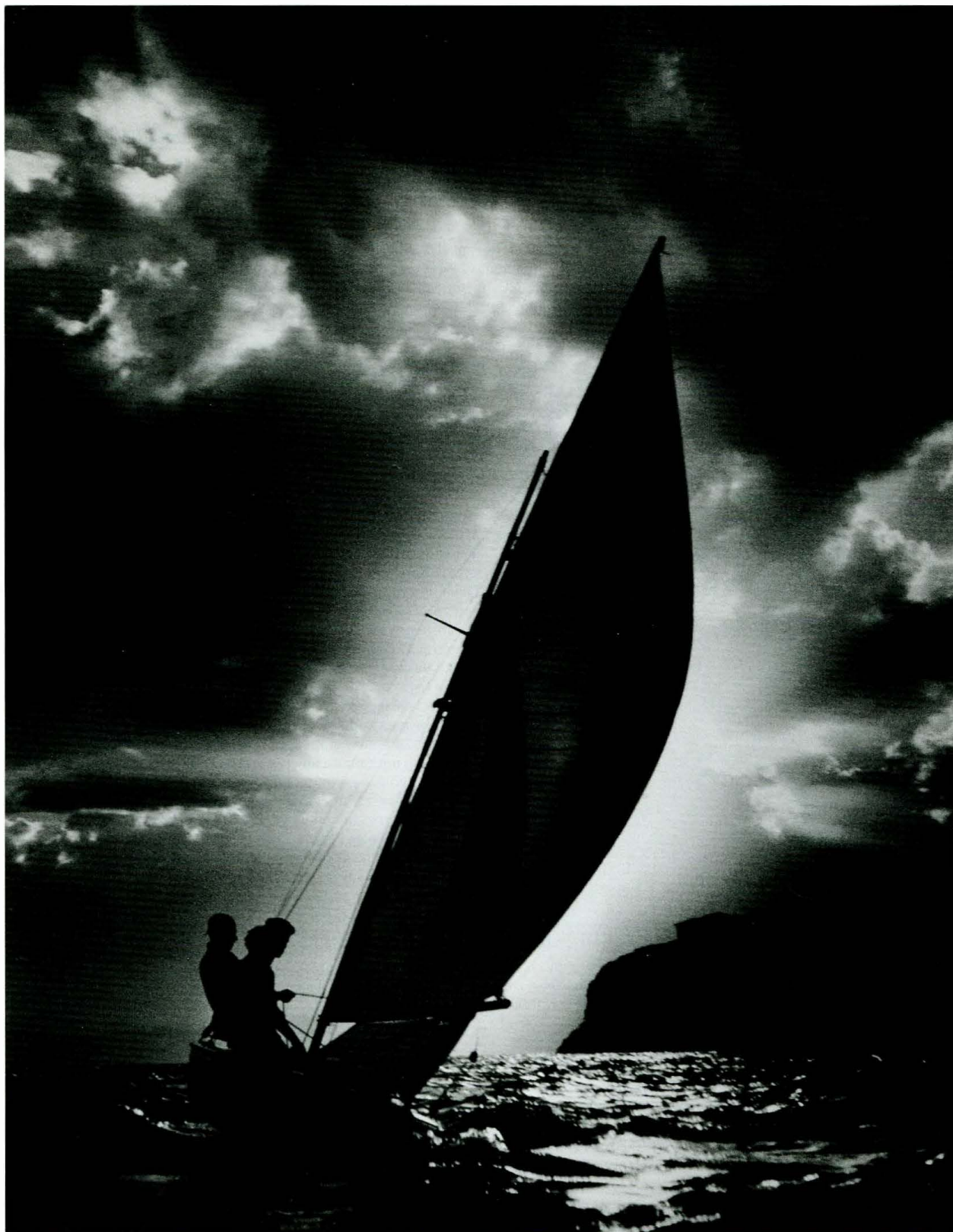
⁵ Димитровски, В., Плавевиќ, Л., *Цветко Иванов*, Скопје, 2007, стр. 85

⁶ *Цветко Иванов*, Музеј на град Скопје, декември 2007 - јануари 2008

⁷ Димитровски, В., Плавевиќ, Л., *Цветко Иванов*, Скопје, 2007, стр. 5

⁸ Исто, *Цветко Иванов*, Скопје, 2007, стр. 7

⁹ Димитровски, В., Плавевиќ, Л., *Цветко Иванов*, Скопје, 2007, стр. 4



Цветко Иванов, *Предвечер*. ш/б фотографија, средина на 50-тите години од XX век
Cvetko Ivanov, *Before Evening*, b/w photographs, the middle 50-ties of 20th century

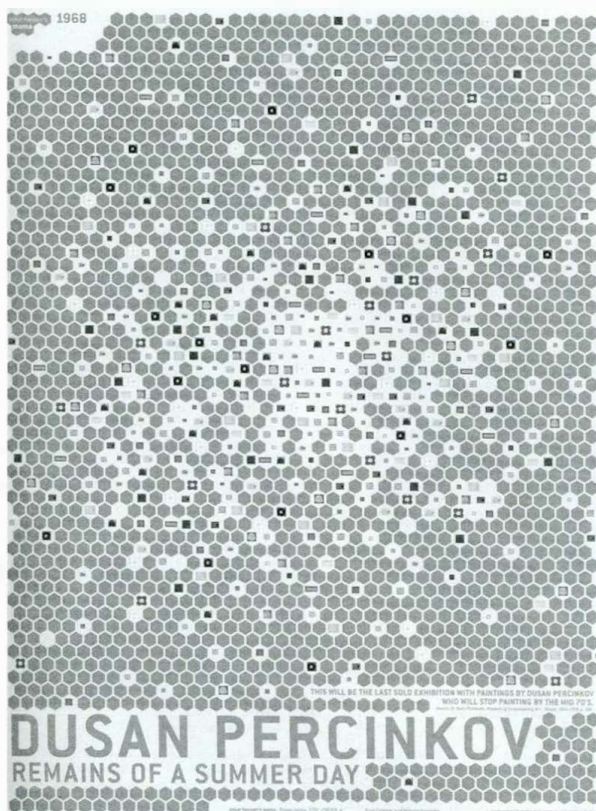
ЈАНЕ ЧАЛОВСКИ И ХРИСТИНА ИВАНОВСКА: *Музеј на модерна уметност на Оскар Хансен*

Press to Exit project space, Скопје, мај 2007

YANE CHALOVSKI AND HRISTINA IVANOSKA: *Oskar Hansen's Museum of Modern Art*

Press to Exit project space, Скопје, 2007

Дванаесет постери на кои со видна истакнатост се испишани авторски имиња од домашното и од странското ликовно милје се закачени на ѕидовите на малата, правоаголна бела коцка, галеријата Press to exit project space. Ад Рајнхард, Ана Мендиета, Пол Тек, Младен Стилиновиќ, Анджеј Шевчик, Душан Перчинков, Сузан Зонтаг и други го пополнуваат дизајнот на постерите на кои доминираат, црно-бели, но и вибрантно-колоритни, оптичко зашеметувачки правилни шестоаголници поврзани во низа слична на питите на пчелино саќе.



Јане Чаловски и Христина Ивановска. *Музејот на модерна уметност на Оскар Хансен*, 2007. постер / Yane Chalovski and Hristina Ivanoska. *Oskar Hansen's Museum of Modern Art*, 2007. poster

душа), дава визија за музејот како основен двигател на ликовните случувања на одреден географски простор.

Чаловски и Ивановска ја иницираат запрашаноста, но и менталната проекција - што би било ако се реализира идејата на Хансен во Скопје и какво влијание и последици ваквата проектна замисла би оставила врз развојот на уметноста на ова подрачје, врз поимањето, врз изградбата на револуционерниот однос на уметноста... Покрај тоа, ја преиспитуваат улогата на музејот во дефинирањето и трасирањето на ликовните вредности и констатираат дека музејската практика во своето опстојување треба да ги ползува "благодетите" во чии простор и време е затекната и да ги приспособува своите идеи и стратегии кон тие процеси. Според Цихочки, *Музејот на модерна уметност на Оскар Хансен* е "колективен потфат со нејасни граници меѓу уметничката, кураторската и истражувачката перспектива" (за негова реализација и осмислување покрај Чаловски и Ивановска, придонесуваат и дизајнерката Аријане Спаниер од Берлин и други).

Проектот на авторскиот тандем ги раздрагнува сите аспекти од естетската и интелектуалната потреба на гледачот нудејќи совршен приказ во сите свои сегменти. Тој на ниво на целокупност ја издржува совршено својата тежина говорејќи за реткоста на слични парадигми во нашиот културен ареал. Првенствено развивајќи ја фантазијата (иако во почетен степен) кај гледачот навикнат на спакувани идеи и иницирајќи прашања, ја преиспитува нашата зачмаеност што е навикната да гледа, а помалку да анализира и да преиспитува. Овој проект е вистинска ментална наслада што отвора патишта за повеќе прашања поврзани со различни уметнички контексти.

Ова е единствениот сетилно восприемлив градителски дел на постановката *Музеј на модерна уметност на Оскар Хансен*. Искрнува логичното прашање - на што реферираат овие постери? Дали едноставната неоптовареност на визуелизацијата на авторската идеја крие светови што се надвор од сетилно поимливото? Токму вакви предизвици изнудува проектот на македонските уметници Јане Чаловски и Христина Ивановска. Станува збор за последен проект на авторскиот тандем, кој работи заедно од 2000 година и има реализирано повеќе уметнички проекти што се засноваат врз концептуалната практика. *Музејот на модерна уметност на Оскар Хансен* е премиерно изложен во галеријата *Кроника*, мај-јули во 2007 година под кураторство на полскиот теоретичар Себастијан Цихочки.

Овие постери се со функција на означувачи, најавувачи на нешто што се случило односно што може да се случи ако постоело нешто. Односно, авторите со постерите ја замислуваат, погодуваат, ја претпоставуваат програмата на Музејот на современа уметност во Скопје, ако место проектот на тројцата полски архитект-визионер со финско потекло, Оскар Хансен, со која учествувал на конкурсот во 1966 година. Навлегувајќи целосно и сериозно во ваквата идеја, уметниците креираат агенда на изложби и предавања на уметнички концепти што одлично би се вклопиле во револуционерниот музеј на Хансен.

Спецификата на проектната иновација на Хансен е што таа подразбира зграда во вид на модулarna структура што може да се проширува и да се управува електронски, да се спакува и да се скрие подземи во периоди на "недостиг од уметнички предмети", со помош на шестоаголни елементи (питите на пчелиното саќе на постерите) подигнати на ротирачки телескопи на хидрауличен погон. Тој своите архитектонски идеи ги базира врз современите начела на уметноста, која е со динамичен и непредвидлив развој: неговиот проект се менува наспроти статиката на постојните зданија. Музејот со ваквите решенија треба не само да ја поддржува, туку и да ја поттикнува уметничката продукција. Хансен, наспроти теориското видување на музејската установа како "ризница и гроб" (според која со почнувањето на "жителствувањето" на предметот во музејот ја губи својата вистинска

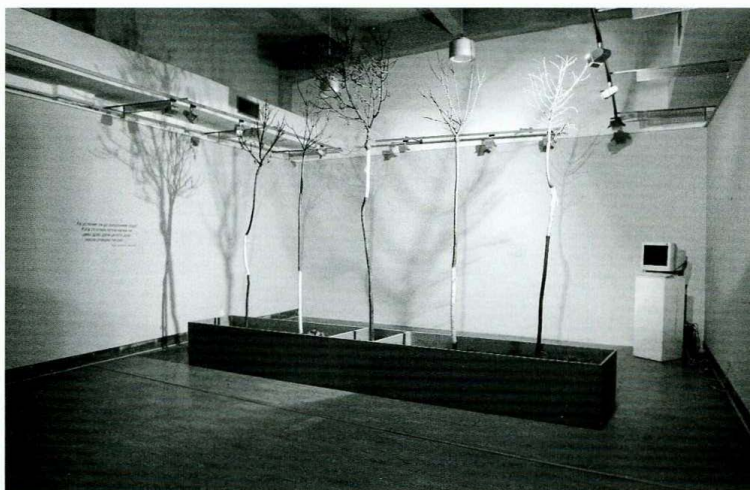
СЛАВИЦА ЈАНЕШЛИЕВА: *Калемење*, МЦ Мала станица, Скопје, октомври 2007
SLAVICA JANESLIEVA: *Grafting*, Mala stanica, Skopje, 2007

Во творештвото на Славица Јанешлиева како константа на авторската концептуална определба се манифестира желбата за нарација и симболика. без оглед дали станува збор за мултимедијални проекти или за графички дела (тука, пред сè, реферирам на насловот на самостојната изложба на графики *Наративи и симболи*. Простор 2 - Чифте-амам, Национална галерија на Македонија, Скопје, март-април 2004; како и на претходната графичката инсталација *Писма*. Отворено графичко студио, Скопје, 1998). Историјата, без оглед дали е лична, семејна или национална - впрочем, најчесто тие се неразделно поврзани - е манифестирана со комплексите составени од објекти, фотографии, текст и/или видео, задолжително поделени во издвоени (хронолошки) целини, кои од своја страна повторно евоцираат своевидна наративна структура (нарација во нарацијата).

Јанешлиева во најновата изложба насловена *Калемење* (МЦ Мала станица, Национална галерија на Македонија, Скопје, октомври 2007) повторно се потврдува како пасиониран наратор што со леснотија ги раскажува приказните преку визуелниот јазик. Овојпат авторката избира еден исклучително горчлив историски момент што македонскиот народ не престанува да го чувствува - Егзодусот на македонските бегалци од Граѓанската војна во Грција од 1948 година. Оваа трагична и конкретно македонска историја, за која З. Теодосиевски во текстот во каталогот заклучува дека е “туѓа за светското историско паметење зашто во пребарувањата/препрочитувањата на сите можни бегалски кризи жаришта низ светската историја Македонија *буквално* не се споменува!” и “зачудувачки игнорирана” од домашните уметници, за Јанешлиева е повеќестран предизвик. Изборот на комплексната и провокативна тема има широко значење - иако е дел од националната историја, постојано трагично се повторува и се чувствува низ целиот свет.

Визуелната презентација на проектот е осмислена и реализирана со три засебни целини/соби со логичен след, а причините за ваквиот распоред (ако ги игнорираме ограничувањата на галерискиот простор) можеме да ги согледаме во фактот што секоја целина одделно симболично алутира на одделни етапи од оваа историја, но и во намерата на авторката да произведе суптилност со интимното естетско доживување во “приватноста на собата”. Самите целини/етапи се поделени на секвенции, односно на фрагменти на субјективното сеќавање (лична усна историја, цитати, објекти, видео) и документи на колективната меморија (документарен филм), кои вкомпонирани во комплексен визуелен колаж повторно евоцираат елементи карактеристични за постмодернистичка нарација. Во првата “соба” се прикажани 5 ѕидни проекции на документарни снимки на трагична и непрекината, бескрајна колона безимени бегалци; додека во следниот простор е раскажана усната историја на конкретни индивидуи што ги преживеале малтретирањата, придружени со приказ на симболични фрагменти и објекти. Симболиката на изложбата *Калемење* е наједноставно, а во исто време и најдоминантно изразена во третата соба/”приказна”, каде што се сместени 5 калемени дрва како симбол на преживувањето, адаптирањето и внормалното егзистирање во сосема нова средина.

Нагласената симболика во изложбата *Калемење* и поширокото значење на делото произлегуваат од конкретната содржина на приказната. Во поширок контекст, намерата на авторката ликовно да раскаже една ваква историја, се иштува и како осуда на сите војни доближувајќи се на извесен начин до С. Сонтаг, која во своето дело *Сирадањето на друштите* (Темплум, Скопје, 2006) вели: “... ако ужасот се направи доволно јасен, поголемиот број луѓе конечно ќе ја сфатат срамноста, лудилото на војната.”. Со оваа изложба Славица Јанешлиева одново се потврдува како доследна на својот незгаслив интерес за нарацијата, но и како интригантна авторка, која вешто и трогателно допира чувствителни теми, без оглед дали се лични, социјални, општествени, па дури и политички.



Славица Јанешлиева, *Калемење*, 2007. Простор 3 : 3 дрвени саксии, земја, 5 калемени дрвца, самолеплива фолија, видео и монитор.
Slavica Janeslieva, *Grafting*, 2007. Space 3: 3 wood-cases, soil, 5 grafted trees, selfadhesive foil, VHS player and monitor

Марика Бочварова /Mrika Bocvarova

КАТАСТРОФАТА И КРЕАТИВНОСТА: Уметноста во времето на неизвесност

Музеј на современата уметност - Скопје, февруари-март, 2008

Галерија Веил, Универзитет Тексас АиМ - Корпус Кристи, САД, септември-ноември, 2008

THE CATAclySM AND THE CREATIVITY: Art in the Age of Uncertainty

MoCA, Skopje and Weil Gallery at Texas A&M University, Corpus Christi, SAD, 2008

Пред “судбоносната” 2001 (земена како појдовен тематски блок за оваа изложба) се реализира фестивалот Pond-o-mania во Fayetteville Museum of Art (Фејтвил, САД, 2000) посветен на македонската култура, а организиран со интенција преку мултимедијален пристап да се постигне едукативниот карактер на манифестацијата. Реципроцитетот на овој проект не можеше да се реализира токму поради настаните во 2001 кај нас. Станува збор за истата програма на IPAM (Меѓународна соработка меѓу музеите) подготвена од Американската асоцијација на музеите од Вашингтон, која на два пати го одбра Музејот за свој партнер.

Селектираните автори, од Кери Роут (куратор и професор по уметност на овој универзитет) и Лилјана Неделковска (кустос-советник во НУ МСУ, Скопје), амбициозно ја сфатија “обврската” да реагираат на иницираниот “датум” кога се случија уривањето на “близнакките” во Њујорк и воениот конфликт во Македонија.

Текстовите како и приложените дела беа доволно впечатливи, со јасни концепти на уметниците, појавени како визуелни ефекти чија заднина е соочена со најболните слики на деструктивноста и ужасот. Делумно парафразираната констатација на Неделковска може да предизвика и диферентен однос кон делата што ги изработија македонските уметници бидејќи кај нив естетската димензија ја презеде примарната улога, можеби со намера да се прикријат очекуваните брутални визуелни инсерти. Истото важи и за американските уметници кои ја избегнаа директната визуелизација во реакциите на темната страна иронизирајќи преку проширени и добро “преведени” духовити фиктивни слики.

Логично уметничкиот израз се сфати главно како еден вид миговен рефлекс на конфликтните состојби во доменот на пошироките општествено доживевани комплексни ситуации. Но уметноста истовремено претставува и поле на кое се креираат вакви состојби, како резултат на внатрешните сопствени проблемски мотивации и проекции. Сигурно е дека околностите на бараните темелни ориентации во двете поединечни социјални и културни средишта се мошне различни и јасно е дека поинаквите поафирмативни односи се воспоставуваат таму каде што силно е присутна функцијата на пазарот, од онаму каде што припаѓаме и каде што на поинаков начин е присутна функцијата на идеологиите што можат на популарен начин да ја активираат “продуктивната фантазија” достигната преку примена на репродуктивната димензија, која се граничи со патетичното и емотивно доживување и возбудавање.

Изложбата покажа дека во сите случаи, без исклучок, работата на уметникот се одвива под некој знак на свеста на отуѓувањето, истовремено и под знакот на свеста за потребата да се даде отпор на тоа чувство.

Во сите овие претпоставки важно беше однесувањето на уметниците, особено во намерата да се промени активното чувствување на сопствената положба во тековните историски настани.

Интересно и прифатливо е што овој круг на помлади автори од обете средини, околу сите детерминанти, размислувања или одредби, се со сличен однос кој е спротивставен на расположението, на пасивноста и априорното прифаќање на постојните актуелни случки. Плуралноста на времето во кое уметноста си го бара сопствениот статус како теза е концентрирана врз воспоставување нови значења на уметноста што го познава своето време, а тоа е токму еден од факторите на кои уметниците беа изложени.

Кризните ситуации и кај нив и кај нас не беа во доволна мера реално пласирани и образложени (особено од јавните гласила). Затоа е јасно дека од уметниците не мора да ги очекуваме вистинските реакции, како позиција во која може да се рефлектираат реалните катастрофални глетки, кои треба да се всанираат со уметничкиот израз. Секогаш наметнатиот уметнички предизвик е спуштен на нивоа што само парцијално ги зафаќаат идејните концепциско-проектирани ставови, посебно на овие 28 автори.

Како заклучок - моето гледање на апострофирааниот наслов на изложбата е дека тие во суштина главно го остварија оној дел во кој се споменува креативноста.



Катастрофата и креативноста, изглед од изложбата во Корпус Кристи, Тексас
The Cataclysm and The Creativity, exhibition view, Corpus Christi, Texas

Соња Абаџиева / Sonja Abadziewa:

MATEJ BOGDANOVSKI: *Каде вечерва?*,

MKЦ, Скопје, март 2008

MATEJ BOGDANOVSKI: *Where Tonight?*

Youth Cultural Center, Skopje

Урбаните визури на Матеј Богдановски се сосредоточуваат врз доживувањата на местата за забава на младите (кафулиња, диско-клубови). Творештвото на овој млад сликар ни е познато по темните гами со делумни светлосни проблесоци и по метафички осмислениот простор. И оваа изложба останува доследна на овие специфичности, но се случува и еден поинаков исчекор. Новината што ја внесува во сликата овојпат подразбира вклучување на мноштво човечки претстави, аналогно на тематската предлошка. Од феноменолошки агол, неговата фигурација се сведува на симплифициран говор на телата, редуциран на издолжени облици - силуети, претставени од анфас, грб и најчесто од профил, од што логично произлегува и методологијата на сликање со широки, мазни плохи. Нагласените хроматски контрасти кулминираат во натегнати односи меѓу темното и светлото, асоцирајќи на необарокиа постапка. Од друга страна, оваа навидум анахрона ситуација успешно ја обединува со светот на филмската или фотографската естетика. Фотографиите, направени на местата на настаните како оригинални извори за сликање, едновременно се изложени со маслата, што ѝ дава посебен шарм на изложбата. Авторовото искуство во дизајнот и филмот ги генерира ефектите на замаглување на претставите и на начинот на кадрирање.

Ликовното писмо на Богдановски е визуелно блиско по сензибилитет на метафизичкото сликарство, германските „нови диви“ и италијанската *pittura colta*. Преминовото на овие допири во авторски исказ означува поништување на некои означувачи на експресионизмот (движење, страсти, критицизам) и влез во еден вид маниризам, карактеристичен за периодите на скептицизам (студен мир, отсуство на динамика и на детали). Во стартната позиција тематот „Каде вечерва?“ не насочува кон локации на ноќните забави. Гледањето на сликите создава парадокс во онтологијата на задоволствата: луѓето во кафулињата - инертни, сенишни осаменици во толпата - живеат во пасивна комуникација. Дружењето во густата зачадена атмосфера проникната со светлосни ефекти е без реални контакти. Самиот сликар, во кусиот предговор на каталогот, покрај сега фасцинираност од зоните на вечерните уживања, пишува за „осамените ликови“ и за „комуникацијата, таму каде што ја има“. Единствената динамика во



Матеј Богдановски, од циклусот *Каде вечерва?*, 2007. масло на платно
Matej Bogdanovski, from the cycle *Where Tonight?*, 2007

сликата создадена од обоените светлини (зелена, црвена, жолта) што ја сечат доминантната црна, не може да ја маскира категоријата на страдањето во ова царство на отугеноста. Чесноста во разголнувањето на длабоките емоции е доблест што ја потврдува вистината дека „умноста ќе биде потребна сè додека страдањето има потреба да биде отелотворено“ (Адорно). Личното и колективното страдање поради отсуство на хуманистичка супстанција во социјалните односи е вградена порака во сликарството на Богдановски.

ВИКТОР ВАЗАРЕЛИ ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА ТИБОР ЧЕПЕИ

MSU, Скопје, april 2008

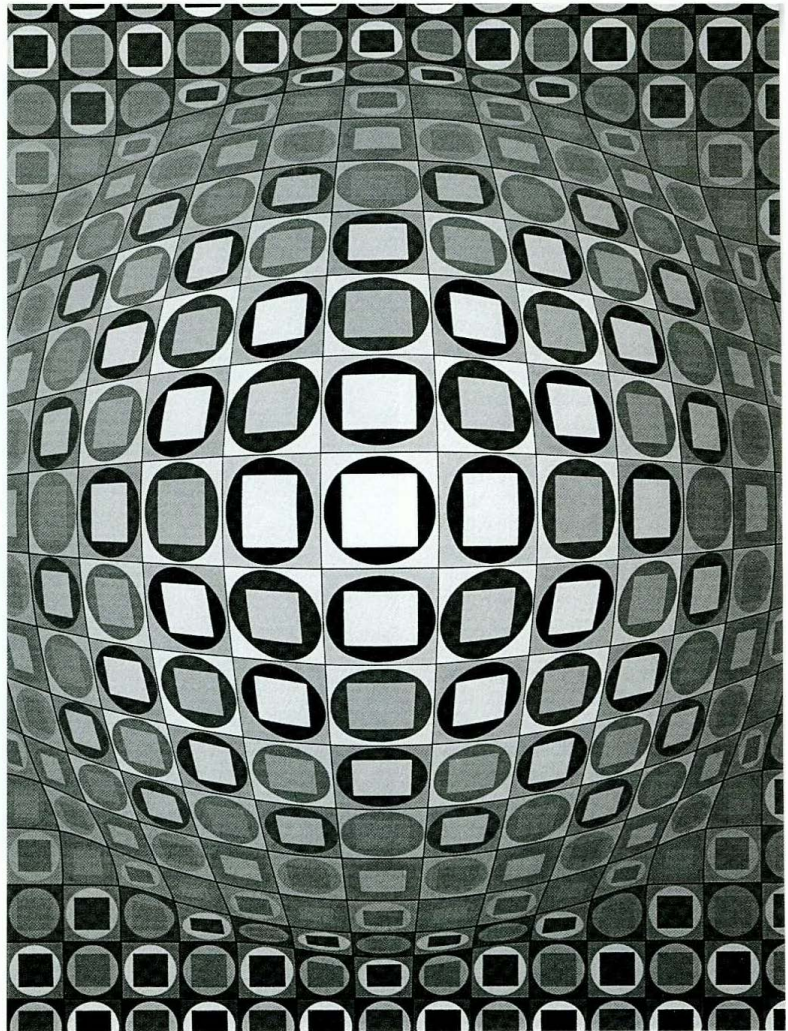
VICTOR VASARELY (THE TIBOR SCEPEI COLLECTION)

MoCA, Скопје, 2008

Скопје има(ло) ретка можност да ги претставува ликовните великани во нивната еволутивна форма. Една таква изложба се отвори во Музејот на современата уметност - ретроспективата на унгарскиот уметник Виктор Вазарели (1908-1997). Бизарноста на фактот што еден колекционер - господин Тибор Чепеи - успеал хронолошки, доследно и систематично да создаде збирка графика и објекти од овој култен автор ѝ дава посебен шарм на изложбата. И во недостаток (сè уште) на постојана поставка во МСУ се создава одлична шанса за сите, а особено за младата генерација творци да остварат директен контакт со дел од историските вредности на светската авангарда. Оп-артистот Вазарели може да биде репер, инспирација, поттикнувач на идните уметници, дотолку повеќе што нашето време на мултимедијалност е резултанта на симбиозата меѓу уметноста и науката, а оптичката уметност токму тука ја вкотвува стартната позиција.

Во импозантната бројка од 180 изложени дела (1930-1990) ги препознаваме авторовите парадигми: Малевич, Мондријан, Баухаус и воопшто конструктивистите. Уште од триесеттите години Вазарели знаел каде оди, имал јасен концепт по кој вертикално ќе се движи неговиот творечки дијаграм. Во почетокот, базичните формални карактеристики на овие творби - кругот и неговите деривати (елипсоиди) - ги претставува изолирано, а потоа ги комбинира со правите агли, квадратот и неговите изведеници (ромбови и ромбоиди). Во педесеттите години овие основни форми се трансформираат во раздигнени, тридимензионални структури на илузионистичка визуелна игра, што подоцна ескалира во вистинска физичка повеќедимензионалност (објекти-мултипли). Вертикалните и хоризонталните линеаризми ги динамизираат перспективите создавајќи целуларни градби. Инсистирањето на мулти-колорност уште повеќе ги вжештува визуелниот и психолошкиот впечаток и ја вклучува димензијата на движење. Многу подоцна, во самиот почеток на шеесеттите години на минатиот век, помладите уметници ќе го формираат движењето оп-арт земајќи го како пример, пред сè, творештвото на Вазарели.

Меѓу репродуктивните примероци од овој негов опус (сериграфии и мултипли), ретка можност за публиката беше соочувањето со неговата извонредна слика ИОЛ, (1952-1958) од колекцијата на МСУ Скопје. Ако некоја изложба требаше да се види во 2008 година во Скопје, секако оваа беше задолжителна, поради задоволството на окото и бодрењето на духот, но и поради едукативните квалитети и потенцијалниот креативен поттик. Доживувањето на поставката би било целосно ако ѝ се допуштел повеќе воздух, согласно со нејзиниот карактер. Претпоставувам дека некои други непредвидени околности ја лимитирале белата површина во изложбената сала.



Виктор Вазарели. *Веџа сан*, околу 1960. сериграфија, 82 / 75 см.
Victor Vasarely. *Vega Samm*, about 1960. serigraph

АНТОНИ МАЗНЕВСКИ: Вкрстување, Мала станица, мај 2008, Скопје
ANTONI MAZNEVSKI: Crossing, Mala stanica, Skopje, 2008

Во овој денешен изолиран свет каде стерилноста на современата дигитализирана комуникација доведува до отуѓености. само метафизиката и уметниковата креативност создаваат субсветови (по моделот на нашиот свет) на „комуникација“ и „вкрстувања“ на различни нивоа. Во него egzистираат некои нови хуманоидно-антропоморфни форми и облици кои сами по себе се состојат од еден стерилен реди-мејд од овој свет – криволинејката, чија подзаборавена функционалност добива нова улога како творец на „нов живот“.

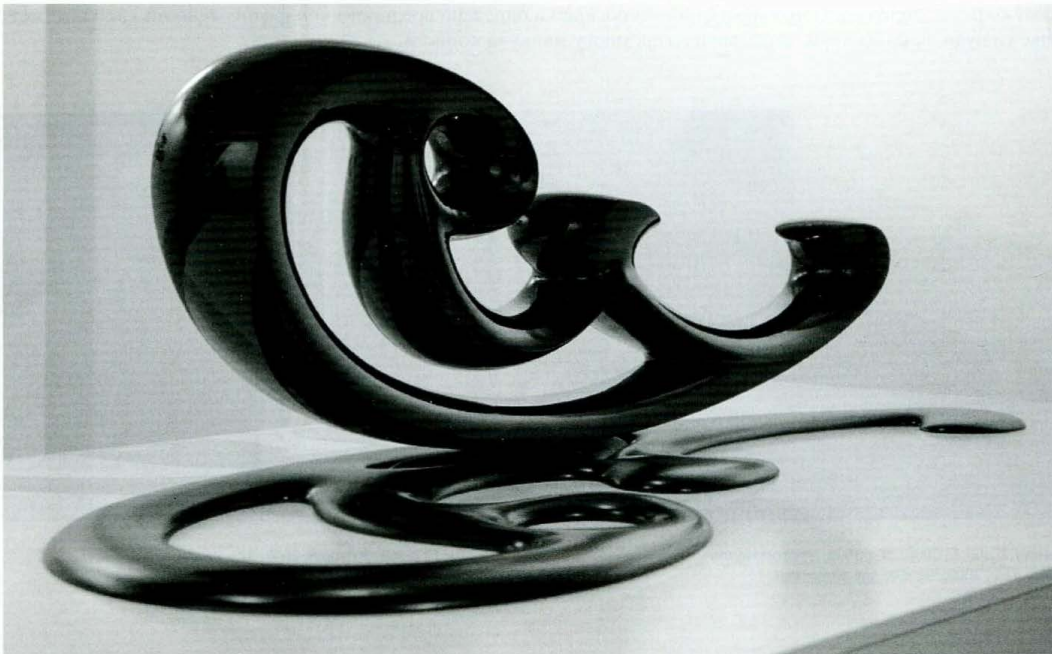
Токму таков е најновиот микросвет, најновите дела на авторот Антони Мазневски. Тие всушност претставуваат продолжување на веќе прикажаниот циклус цртежи (во „Мала галерија“, Скопје) на истата идеја и концепт. но во последните дела тој не ја користи само линијата, туку и конкретната форма на таа пластична матрица – криволинејка (линеар порано користен за техничко цртање) чиишто преплетување, вкрстување, мултиплицирање, модификација, импостација, супституција креираат интересни аморфни асоцијации кои потсетуваат на хумано-облици кои најчесто се двополни, т.е. во себе го содржат и машкиот и женскиот принцип, за да можат и сами по себе од различни аспекти да одговорат на концептот „Вкрстување“.

Овие групи или самостојни просторни единици. поради нивната циклична репетитивност оставаат впечаток на ритмизирани просторни арабески и декоративно-геометриско стилизирање. но нарацијата која тие ја носат со себе. филозофијата и начинот на обработката креираат една космогонија која сама по себе во биолошкиот речник би се состоела од многубројни биогени. најситни белковински живототворни честички. кои ги содржи секој жив организам.

Еросот е исто така важен аспект во поезијата на овие дела на Мазневски, а покрај веќе споменатиот факт на поврзување на машкиот и женскиот елемент, ерективноста или фалусната форма доминираат дури и во самата „моќност“ на делата.

Линијата, покрај обликот. формата и бојата. е водечката структурна ликовна водилка. таа креира. таа го соопштува движењето. таа дури и дава асоцијации за идни можни нови варијации на веќе зададената тема. Просторот сам по себе е анимиран, т.е. во него се инсталирани одредени објекти – слободни скулптури. но амбиенталноста или камерната поставеност нудат една студиска естетска езотерија.

Последен аспект на кој треба да се обрне внимание е употребата на материјали и перфекцијата со која Мазневски диригира при создавањето на своите дела. Материјалноста на делата претставени на оваа изложба е доминантно пластична, синтетска, вештачка – алудирајќи на модерните технологии и изуми и негативните појави од употребата на истите (иако во светски рамки тренд е користење на природни и лесно рециклирачки материјали). Сепак, материјалот го владее перфектно и виртуозно го третира, додека не создаде „пластично совршенство“. Оттука спојот на идејата и владеењето на материјалот, т.е. изведбата на „финалниот производ“ се клучните фази и процеси неопходни во делото на Мазневски.



Антони Мазневски. *Морфолошка единица ф.* 2007. медијапан
Antoni Maznevski, *Morphological Unit f.* 2007

ОСМАН ДЕМИРИ: Светлост и сенки, Мала станица, Скопје, мај 2008

OSMAN DEMIRI: Light and shadow, Mala stanica, Skopje, 2008

„Светлост и сенки“ е најновиот творечки опус на фотографот Осман Демири кој опфаќа широк дијапазон на тематски преокупации и разновидни технички пристапи, од колоритни фотографии со асоцијативни содржини и чисти композициски поставености на елементите (објекти, предмети и слично) кои се заробуваат во дадениот момент, преку речиси изнијансирани, малку хроматски дела со нагласок на текстуралноста на приказот (па дури и таква негова селекција), до буквални, но авторски кадирани, претстави (синџир, метална спирала и слично), и уште замаглени, без фокална точка, фотографии, кои секако имаат своја естетска и ликовна организираност.

Демири фотографира работи околу себе: предмети, објекти, појави од неговото опкружување, притоа обидувајќи се колку што е можно да ја остави класичната фигурација или предметната уметност зад себе, целеејќи да реализира што поапстрактни состави кои нема да ја прекинат врската со реалноста, туку напротив ќе ја истакнат уште повеќе, но од една друга димензија и перспектива, која во одредени дела може да се третира и како метафизичка.

Играта на светлината, нејзиното прекршување, како еден од водечките елементи во овој медиум, е одлично постигната во неговите дела. Таа, т.е. нејзиното умешно и вешто замрзување во даден момент придонесува кон хармонични и визуелно-композициски издржани целини, кои оддишуваат со сериозност и промисленост. На моменти со неа се остваруваат одлично осветлени детали, потоа нагласени сенки кои придонесуваат кон графичко или композициско рекомпонирање на зададена готова претстава или отсечок од неа, а во трети пак, се визуелизира нагласен контраст кој создава одредена нагласена мистериозност или енигма.

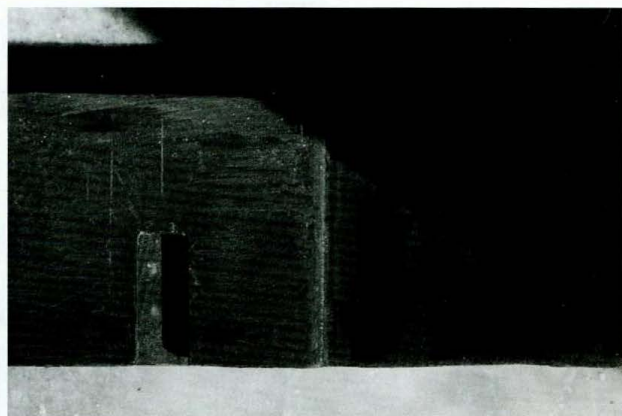
Демири успешно се поигрува и со линијата, која некаде е нагласена и формира тродимензионални, нагласено пластични делови, додека на друго место таа е толку заматена што заокружува или ограничува само одредени дводимензионални облици. Честопати линијата е онаа која ја има клучната композициска улога без оглед дали станува збор за фотографирана одредница (отсечка, пресек или реална насока на претставата или сл.) или пак за сенка во линеарна форма. Таа е елементот кој најчесто го води окото на набљудувачот низ фотографијата, посочувајќи ја насоката на движење и центарот на интерес.

Уште една клучна ликовна одредница за делата на Демири е текстурата. Таа е аксиоматско јадро на поголем дел од изведените фотографии, парафразирана не само со изборот на фотографираниот базис, туку и нагласен со претходно споменатите елементи - светлината и линијата. Во извесни фотографии е сосема јасна претставата која миметички се пренесува со помош на фотоапарат, т.е. асфалт, сид, текстил и др., но во други мотивот и не е баш лесно препознатлив, туку тој е или наликува на ликовно дело, т.е. уметничко платно (детали од слики, одлично кадирани претстави на просторни агли итн).

Сите овие ликовни елементи искомбинирани во рамнотежни состави, во нездодевно хармонични финални прикази, со сразмерно перспективни односи на одделни делови (детали) во однос на целосната композиција нудат една нова идејно-концепциска организираност на фотографиите кои според сè претходно кажано се ликовно-визуелно издржани, складни, естетски и притоа овозможуваат една поинаква егзегеза во конкретниот медиум. На сега ова секако треба да се додаде и условната предност која ја нуди дигиталната техника, како медиум кој нуди преработка и дообработка на “информациите” т.е. претставите со помош на компјутерскиот софтвер, притоа интензивирајќи или дерогирајќи одредени вредности кои фотографијата како предмет за уметничко изразување го нуди, иако Демири оваа привилегија многу малку ја користи.



Осман Демири, *Сино Е.* 2008. 31 x 46 см. фотографија
Osman Demiri, *Blue*, 2008, 31 x 46 sm. photograph



Осман Демири, *Кенди 3.* 2007. 31 x 46 см. фотографија
Osman Demiri, *Kendri 3*, 2007, 31 x 46 sm. photograph

ИЗЛОЖБАТА ДЕНЕС, Музеј на град Скопје, мај 2008
THE EXHIBITION DENES (TODAY), City Museum, Skopje

Центарот за современи уметности, во соработка со Фондацијата за современо општество од Њујорк во 2002/3 година ја основа наградата *Денес*, награда за најдобра реализирана изложба на млад ликовен уметник од годината што изминала. Досегашни носители на наградата *Денес* се авторите: Славица Јанешлиева (2002), „ОРА&НА“ (2003), Далибор Тренчевски (2004), Атанас Ботев (2005) и Борис Петровски (2006). Оваа година, жири-комисијата номинира 4 автори што рамноправно учествуваа на изложбата за наградата *Денес*, за најдобар млад уметник за 2007 година: Ана Ивановска, Славчо Спировски, Тихомир Топузовски и Неда Фирфова. Добитник за наградата *Денес* е Ана Ивановска. Изложбата беше поставена во втората сала во Музејот на град Скопје трансформирајќи го просторот од стерилен музејски во простор со набој на голема креативна енергија. Делото *Тунел* на Ана Ивановска претставува ликовна инсталација што се модификува во зависност од просторот каде што е поставена, составена од сликарски елементи и објекти со изразит колорит преобразувајќи го просторот во жив организам што пулсира со сопствен биоритам и создава вибрации од визуелни и сетилни сензации кај публиката. Како што кажува и насловот, делото е изградено во вид на тунел низ кој публиката мора да помине ако сака да го доживее целосно, кој во себе вградува многу ликовни елементи што дејствуваат врз примателот, пред сè со својата визуелна структура. Инсталацијата бара од посетителот да навлезе во нејзиното јадро станувајќи притоа дел од имагинарниот ограден простор, исполнет со звуци и вибрации. Инсталацијата со сега своја колоритност, го претставува јадрото - женската матка, оддавајќи го со сите свои елементи женскиот принцип што ги врзува во себе сензуалноста, променливоста, флукуација, менливоста на женската природа, која не може да опстои без спротиставениот, но комплементарен машки принцип, суптилно истакан и поставен во делото, со употреба на некои материјали (јажиња).

Проектот на Славчо Спировски „*Пирамидиите во h=0*“ полемизира со основните елементи на една ликовна поставка, поточно со елементите на еден ликовен медиум. Славчо Спировски по вокација скулптор, гради дводимензионална структура или површина на која се аплицирани дводимензионални претстави на 27 скулптури. Постоенето на овие двоуплошни форми во кои се пресликуваат скулптурите и тридимензионалните објекти, е изразено со постоењето на нивните сенки, предадени како алузија на еден објект, на една форма. Оттаму лесно може да се наведе размислувањето дека постоењето на објектот или неговата тридимензионална форма се огледува на неговата сенка. Скулптурите на Спировски ја губат својата висина или третата димензија што во случајов се израмнува со нулата, а нивното издвојување од површината на која се поставени се постигнува со помош на оптичката илузија, т.е. со тонот на „дводимензионалите“ скулптури или со нивното пресликување на фотографската хартија. Фотографиите, во случајот објекти, ја преземаат функцијата на објект, а се распознаваат како такви и поради нивната поставеност на долната површина, постамент, на кој пак се исцртани геометриски и технички цртежи. Дополнителен елемент при кршењето и издвојувањето на површините или слоевите од кои е составено делото е играта на позитив-негатив на две дводимензионални површини.

Проектот на Тихомир Топузовски *Западен Балкан (весник за еден измислен регион)* полемизира со контекстуализацијата на регионот Западен Балкан, во политички, а не во географски рамки. Проектот, пред сè публицистички, е вид на отпечатен весник во кој текстовите се испишани со најразлични ракописи, а самите текстови полемизираат со и околу идејата за Балканот, поим што се рефлектира и врз перцепцијата и дефинирањето на уметничката сцена што се создаваше во земјите од Балканот. Во 1998 година Европската унија го создаде поимот Западен Балкан, поим што ги одбележуваше некои од земјите-држави на Балканот; поим кој иако имаше цел да означи една имагинарна компактна целина или сојуз, сам по себе содржеше и многу противречности. Прво самиот поим *балканизација*, толкуван во негативен контекст означуваше подвојување. Ако поимот Западен Балкан ги означуваше и ги поврзуваше неговите земји-припаднички во една имагинарна целина, контрадикторноста можеше да се огледа дури и во однос на моделите на културната политика што владееше во овие земји. Имено, повеќето од нив не тежееја кон поголема поддршка на регионалната културна соработка, што се одразуваше и со недостаток на официјална регионална стратегија за културно поврзување, но и со недостаток на институционална соработка.

Неда Фирфова во делото *Чанџи на смеаџа и заборавој (испиржување на нови сисџеми)* се фокусира на модуларноста на јазикот правејќи споредување на модуларноста што ја прават двата система од латиничните и од кириличните фонтови. Буквите авторката ги третира не само како јазичен симбол што означува и одредена фонема, туку и како сликовен знак, со кој таа се артикулира при креирањето на нејзиниот ликовен јазик. Тој ликовен јазик е составен од матрица, претходно направена од знаковноста на создадена шема од букви, врз која е испишано и создадено писмо, т.е. измислен е нов фронт неупотреблив во кореспонденцијата бидејќи е создаден од одредени (малите) букви од двете азбуки. При тоа новосоздадениот јазичен или слоговен систем, авторката понатаму го аплицира на одреден тип предмети со ергономска/употребна функција, во случајов чанти. Тие во делото на Фирфова освен тоа што стануваат носители на лингвистички, интимни пораки што се поврзани со имателот на предметот како еден вид потсетник, истите поставени на ѕидот во галерискиот простор стануваат објект и/или носачи на уметничкото дело.

Како еден сублимат на изложбата ќе наведем дека за разлика од делата на тројцата автори што полемизираат со елементите на ликовната теорија, со елементите на едно скулпторско дело (Спировски), лингвистиката (Фирфова) или ангажираното дело како одраз на геополитичките состојби на Балканот (Топузовски), *Тунел* на Ана Ивановска се издвојува од нив не само по монументалноста на димензиите и просторот што го зафаќа, туку и поради употребата на чистиот ликовен јазик што предизвикува визуелна сензација кај примателот што се постигнува со уметно комбинирање и игра на материјалите, формите, колоритот и поставеноста на елементите.

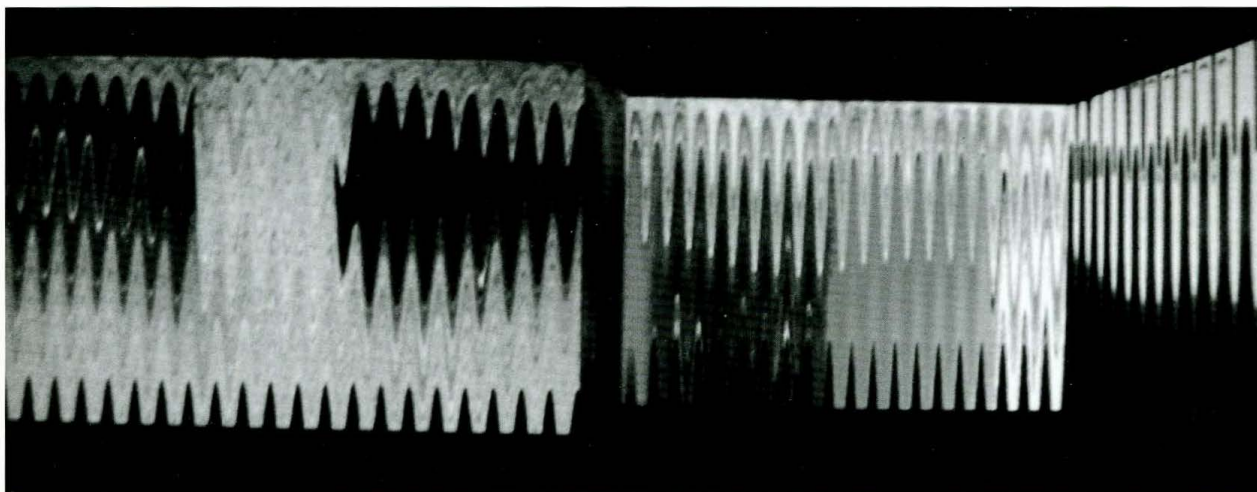
Наградата *Денес*, од својот почеток до денес може да ја сметаме како валиден пресек и показател за тенденциите што постојат на младата македонска ликовна сцена промовирајќи ги, речиси и без исклучок, идните зрели автори и носители на современа македонска ликовна мисла.

ИРЕНА ПАСКАЛИ: *Совладан простор*, ОГС / Музеј на град Скопје, јули-август 2008
IRENA PASKALI: *Prevailed Space*, City Museum, Skopje, 2008

Рецентната уметничка практика на Ирена Паскали се чини дека сè повеќе навлегува во доменот на естетското освојување на просторот. Како што сугерира насловот на најновата изложба *Совладан простор* (ОГС, Скопје, 2008), авторката настојува да го презентира совладувањето на просторот низ една хоризонтална колор-фотографија на плексиглас, со големи димензии 12 x 0,6 м, изведена со рапогата *spherop camera*. Од друга страна, пак, самата издолжена фотографија, прекршена во еден агол на галеријата, доминира во галерискиот простор и претставува приказ на еден друг, надворешен урбан простор. Во прилог на просторното размислување чиј резултат е овој едноставен фотоамбиент, може да се согласиме со претпоставката дека фотографијата е третирана според дефиницијата по која “фотографијата не е само слика изложена во просторот, туку слика која го одредува просторот, како со она што го прикажува, така и со своите просторни димензии, местото на поставување и односот со другите просторни аспекти” (М.Шуваковиќ, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, САНУ, Прометеј, Белград-Нови Сад, 1999).

Изложбата *Совладан простор* на извесен начин претставува логичко продолжение на фотографските истражувања почнати во делата од изложбата *Урбан пејзаж* (Мала станица, Скопје, 2006). Разликата помеѓу овие две изложби се забележува во ритмиката на архитектониката на просторот - од смирените и еднолични хоризонтални линии во кои се издвојува по некоја фигура или објект (*Урбан пејзаж*), во *Совладан простор* целиот “урбан пејзаж” е деконструиран, односно дисторзиран. Елементите, како што се динамиката на времето и просторот и опседнатоста со брзината, набљудувани од перспектива на минувач, стануваат критика на живеењето. Брановидните структури слични на екокардиограм го одразуваат изнасилениот, па дури и нервозен урбан ритам на живеењето во градот. Двете придружни видеа (секое со траење од по 10 минути) ја повторуваат оваа психоделична вибрирачка атмосфера и го претставуваат “совладаниот” простор низ долги прекршени линии.

Индивидуалното (повторно отуѓено) емоционално чувствување на просторот за живеење наспроти рационалните општествени потреби и норми на живеење е нагласено симболично претставено преку односот на вертикалните вознемиреви линии наспроти хоризонталната смиреност на фотографијата. Естетското чувство во најновите проекти, било да се работи за панорамски фотографии, видеа или холограми, произлегува од поинаква контемплација и навидум естетски неутралните дела како да ги надминуваат првичните социјално-политички локални димензии на изразено општествено ангажираните проекти што долго време како да беа заштитен знак на Паскали. Сепак, не можејќи да го исклучи во целост преодоминантниот карактер на својата ангажирана свест, Ирена Паскали и во овој, наизглед утопистички проект, се занимава со социјални прашања запрашувајќи од кои “материјал” е создадена градската архитектура наспроти модерните луѓе и инсистирајќи на критичка рефлексивност кон нашите фундаментални идеи за живеењето, доаѓа до прашањето од какви материјали, елементи или чувства се состои светот во целост и кој на што/ или што кому му е подредено.

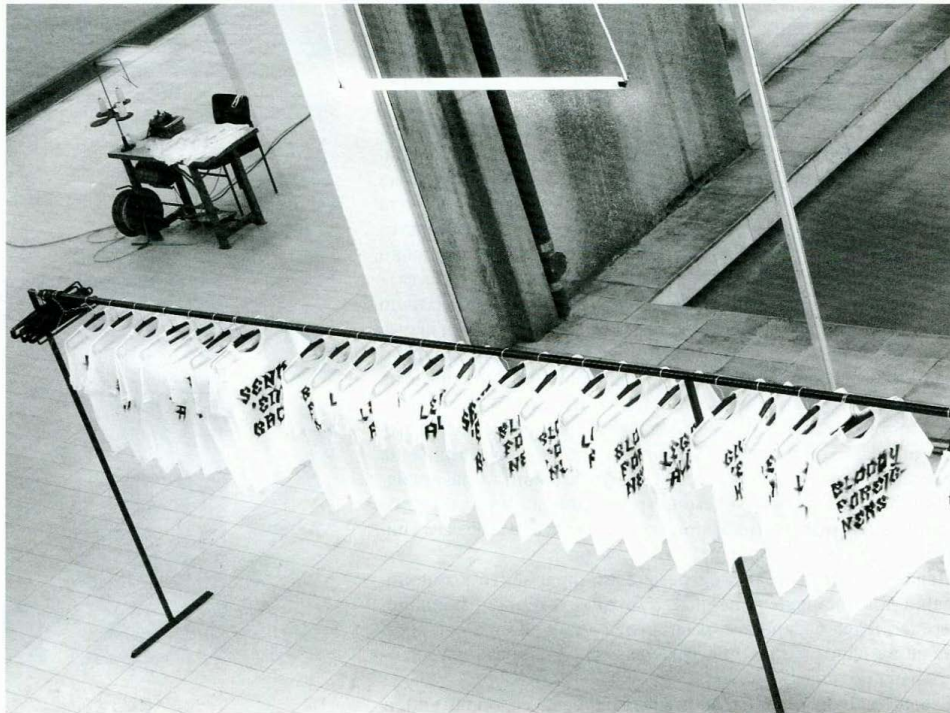


Ирена Паскали. *Совладан простор*. 2008, колор-фотографија на плексиглас, 1200 x 60 см, ОГС, Скопје (детал)
Irena Paskali, *Prevailed Space*. 2008, color photograph on plexiglass (detail)

НАДА ПРЉА: Да останам или да си одам?, МСУ, Скопје, септември 2008
NADA PRLJA: Should i stay or should i go?, MoCA, Скопје, 2008

Нада Прља е една од ретките млади ангажирани уметнички кои мошне отворено, веројатно поради фактот дека живее надвор од границите на нашата држава, ги согледува, анализира и критикува актуелните состојби во социо-политичкиот живот на Македонија. Во време на постмодернизам, глобализација и развој на светски културни индустрии, Македонија се бори со својот “локализам”, депласиран “субкултурализам” и шунд, притоа постепено губејќи го својот идентитет и наличје. Оттука Прља опсервира повеќе политички, економски и општествено-социолошки малформации со премиот од социјализам во капитализам преку неколку проекти, како GLOBALWOOD, одржан 2007 во мултимедијалниот центар Мала станица, или пак поновиот *Да останам или да си одам?* реализиран неодамна во Музејот на современата уметност.

Последниот, *Да останам или да си одам?* третира еден специфичен феномен на оправданост или неоправданост да се замине од земјата која не нуди некоја ветувачка иднина, земајќи ја и својата лична животна историја како пример. Сепак, проектот не обработува авторска индивидуа, туку се однесува на најслабо платените, честопати најманипулирани социјални слоеви - работниците во Македонија (и во другите земји во развој), т.е. поконкретно шивачите, оние врз кои нео-капитализмот е најсуров. За времетраењето на перформансот, Прља го претвора Музејот во мануфактурна шивалница во која неколкумина работници вредно ја исполнуваат својата норма на шиене маици. Заедно со нив седи и Прља, која со подготвени шаблони испишува различни фрази кои се однесуваат на потсмешливи дофрлувања од страна на локалното население врз емигрантите, т.е. доселениците (Send 'em Back, Legal Alien, Sloopy Foreigner и други). На крајот произведената маица станува уметничко дело, создадено од самиот почекот па сè до крајот. Со овој перформанс Прља



Нада Прља: *Да останам или да си одам?* 2008, перформанс, МСУ, Скопје
Nada Prlja: *Should I Stay or should I Go?* 2008, performance, MoCA, Скопје

ја разработува загрозената егзистенцијална и морална состојба на ниските слоеви во неразвиените земји и нивната потреба и потрага по подобро утре. Но, од друга страна, паралелно со перформансот Прља презентира и неколку видеа кои се однесуваат на положбата и третманот на емигрантите во земјите во кои заминале и фактот дека дојденецот е секогаш натрапник, а не човек априори. Тие доживуваат разочарувања и поминуваат низ бројни тешкотии со цел да се приспособат кон новата средина, грчевито борејќи се да станат дел од општеството и да бидат прифатени од средината. И во овој, како и во повеќето дела на Нада Прља, визуелниот дел е еден вид на формален трансмитер или иницијатор за „исчитување“ на концептот, кон кого приоѓа со пластична чистина и едноставност, со цел идејата да биде поблиска до восприемачот. Главен сегмент во нејзините дела е соочување со дуализми, опоненти кои се поставени на двата екстремни краја.

Проектите на Нада Прља се директни и брутално го „напаѓаат“ нервниот систем, уште еднаш, мошне јако фрлајќи му ја на набљудувачот в лице болната вистина. Нејзината цел е и таа, но многу повеќе е вистината да дојде до очите и ушите на оние кои имаат моќ нешто да изменат. Но дали тоа се случува?

НОВЕ ФРАНГОВСКИ, ретроспективна изложба, Мала станица, Скопје, јули-август, 2008
NOVE FRANGOVSKI, Retrospective exhibition, Mala stanica, Skopje, 2008

Имајќи го предвид незапирливиот тек на прикажување ретроспективи (или омажи) подготвени од Националната галерија на Македонија, оваа на Нове Франговски, со сите доблести и пропусти, повторно ја испровоцира преформулацијата на анализите и параметрите што треба да ги имплицираат уметничките, па и другите вредносни квалификации, кои успешно влијаат и имаат некаков повратен ефект.

Мојот прикриен афинитет кон уметноста на проблематичните (барем кај нас) 70-ти ми даваат право да реагирам, односно да го коментирам ретроспективниот концепт на оваа презентација на еден од видните претставници на оваа декада. Ретроспективата ја има онаа практична страна да прикаже и недостапни дела (или факти) имајќи ја функцијата на синтеза на еден целосен уметнички опус и воспоставување една помалку или повеќе континуирана развојна линија. Затоа од адекватноста на селекцијата, бројноста и пропорционалноста во распоредот на уметничките дела внатре во изложбата, зависи и комплексноста и автентичноста на добиениот профил на уметничката личност. Во начело се согласувам со ваквиот пристап што беше применет. Сепак, при проследувањето на собраните дела, во повеќе техники, се добива впечаток дека тие поседуваат некакви врски, но во таа низа не може да се насети некаква константна релација. Премногу слики, цртежи, графики, скици, минијатури, па и скулптури за да може лесно да се совлада, да се заокружи текот на неговата ликовна предодреденост. Фокусирањето врз најзначајната фаза (1971-1975) ја открива суштината што е пронајдена во интуицијата која авторот го води кон методологијата - начинот на обликување, со фантазијата и инвентивно толкување на содржината на визијата. Таа методологија му овозможуваше да ги усогласи мозаички организирани ставови во сопствената визија, чија заднина е појавата на слика со фрагментарен карактер, со чувство на воспоставени стандарди кои ја даваат конечноста на делото. Франговски ги наметна доживувањата од своја точка на гледање, а паралелно како да ја избегна нивната разновидност. Тој едноставно ја демонстрира појавната реалност со иницијален мотив во кој примарната улога ја презеде синтетизираната човечка фигура - силуета.

Паралелно создаде ред од раздвоени фрагменти композирајќи нова осмислена целина, а можностите на комбинациите изгледаа бескрајни - распоредуваше и на крајот внимаваше на односите што не тргнуваа од една визуелна интегрирана целина.

Главните пунктови на споменатата фаза се опфатени и класификувани во текстовите на Љубица Дамјановска, Борис Петковски и др. Најчесто во неговата фигурација ја забележуваат благо нагласената експресија, својствена за втората половина на 60-те, а понатаму се надоврзуваат на релацијата човек-урбан простор (со преферирање на геометриски форми, чија асоцијација е концентрирана на укажување на недоволно објаснети опасности). За тоа време тоа беа логични одредби, кои за мене сепак претставуваат портретирање на една редуktivна фигуративност, сместена и компарирана со сликарството со наративен карактер, а во знаковна и формална смисла блиско до "новата фигурација". Всушност, тој својата фигурација ја збогати со поп-артистички провиниенции, со нота на социјален ангажман. Униформноста на оваа појава, со побуквални решенија беше применета во 80-те. Визуелноста и обликувачката монотонија, претпоставувам, беа причина авторот одеднаш да направи исечок од сопствениот притисок на фигуративниот израз, а беше максимално мотивиран тој да не се повтори. Од 1994 почнува да користи речиси еднобојни калиграфски записи добиени со широкиот потег на четката, чија асоцијативност Франговски вешто ја дефинираше со шифрираните наслови, во кои всушност се втопени знаковноста и визуелното дејство на овие слики. Сето ова укажува на свесен ангажман на уметникот кон сликарскиот чин, кој инаку е помалку или повеќе присутен на нашата ликовна сцена.



Нове Франговски. *Човек кој седи*, 1973. масло на платно. 100 x 95
Nove Frangovski, *A Man Who Sits*, 1973, oil on canvas

ДАЛИБОР ТРЕНЧЕВСКИ И ВЛАДИМИР ХРИСТОВ: *Монолит 2*,

Музеј на град Скопје, октомври 2008

DALIBOR TRENCEVSKI AND VLADIMIR HRISTOV: *Monolit 2*,

Skopje City Museum

Во моментот на реализацијата на *Монолит 2*, октомври 2008, овој проект се наметнува како исклучок во тековната, вообичаена и предвидлива ликовна сцена кај нас. Овој прекин во очекуваното Тренчевски (Куманово 1982) и Христов (Куманово, 1982.) го остваруваат најмногу во структурирањето на организацијата и во создавањето на атмосферата во групата со која работат што понатаму треба да се пренесе на публиката. Вториот елемент, самиот чин на изведбата на замисленото, може да се доживее како дел од низата што е блиска до перформансот со разбирливи сопствени побуди и дискурс. Иако не верувам дека описот на случката може пресудно да помогне во одредувањето на нејзиниот карактер, сепак е пожелно (ако поради ништо друго, тогаш заради непостоенето на каталог или некое друго помешно средство што би ги меморирало реализираните изведби во моментот) да се направи тоа.

Монолит 2 се случува во истиот простор во кој се одвиваше претходниот проект на Тренчевски (*Монолит 1*) - долгата сала на Музејот на град Скопје. Овој автор сакаше да го задржи тој континуитет во одредена локација. Инсталацијата реализирана во просторот главно ја сочинуваат: голема скулптура на човечка глава изработена од мали дрвени лајсни (кои треба да доловат впечаток на лик формиран дигитално) и под обложен со лим врз кој, во предниот дел, е исцртан квадрат во кој се оставени неколку црвеникави кутии. Во овој простор, во вечерта на изведувањето на перформансот (или претставата), се сместени 16 голи мажи и жени со црвено обоени лица. Во ходникот што води кон просторот во кој се реализира случката, членовите на групата *White noise in a white room* облечени во костимите од нивните концерти (вид на долги мантили со карактеристични капи) сечат метални шипки, кон ги поставуваат потоа во некаков вид квадратна кула. Остриот звук што го предизвикуваат се меша со музиката која го следи перформансот. Движењата на сите актери се забележливо забавени. Во ваквиот просторно-звучен контекст авторите ги остваруваат случките/пораки што поседуваат изразено херметичко- метафорична основа, која во моментот нема да се разложува. Впечаток е дека наративот најмногу упатува кон областа на алиенацијата компарирана со дамнешни митолошки претстави. Која е реалната новина што ја внесува *Монолит 2* на македонската ликовна сцена и културен светоглед? Тоа се секако шеснаестте големи мажи и жени, облечени за да реализираат еден уметнички проект. Можно е дека овој податок звучи прозаично и наметливо, но треба да се посочи на еден впечаток (податок или факт? - во моментот авторот на овој текст пишува само врз основа на сопствените сеќавања) - во македонската ликовна уметност, освен мали исклучоци (во еден проект на Моника Мотеска беше присутна гола жена, но таа беше професионален модел од Факултетот за ликовни уметности од Скопје), тоа се нема случено досега. Слично е и во преостанатите области од културата. Се слушаше нешто за некоја претстава од *Голдариите*, а можно е дека во седумдесеттите години на една претстава од репертоарот на Драмскиот театар, која не сум ја гледал, се појавува гола девојка. Македонската културна сцена навистина не обилува со практикување на соблечени луѓе во живо. Како и во многу други случаи, нејзиниот модернитет не ги пополнува областите што треба да бидат едно реално искуство на нашата средина. *Монолит 2* го пополнува ова празно место на нашата културна сцена без помпезност и без никакви наметливи реагирања од која било страна. Сè се случуваше како веќе да се случило којзнае колкупати. Присутната, многубројна публика ѝ припаѓаше на генерацијата на изведувачите, известена за настанот најмногу од Интернет. Иако поканите/летоци беа испратени на многубројни адреси, не верувам дека тие стигнале до нив. Само еден весник ја објави информацијата за печат, но и во оваа вест имаше грешка - беше објавено дека *Монолит 2* ќе се одржи во Музејот на современата уметност. Очигледно ова беше проект за една генерација на млади луѓе што го бараат и го создаваат сопствениот културен идентитет.

Веќе во споменатиот *Монолит* од 2006 можеше да се забележи тенденцијата кон преклопувањето меѓу презентацијата на ликовните елементи и соработката со други уметници од поинакви области. Можеби највзбудливиот елемент во него беше токму таа концентрирана посветеност, презентираниот видеоинсталација слободно да може да лизне кон хепенинг, кој во основа е колективен чин. *Монолит 2* ја задржува таа насока. Во него формата не само што се наоѓа во неопределеното поле меѓу инсталацијата и случката, туку таа нуди отворени можности да се доживее и како реален сценски чин, претстава, театар. Во секој случај овој проект може да се прифати и како колективен чин - простор, момент, случка при што определени идеи, светогледи, настојувања ја остваруваат сопствената реализација. Тоа е *порука* на една алтернативна група млади луѓе што со неа го создаваат просторот за сопствено остварување. Оваа локација, тој создаден простор, е можно поле за евентуално спроведување на идејата за *ограничено дејствување*. На авторите Тренчевски и Христов мора да им се признае енергијата вложена во вкупната изведба на еден, во основа, сложен организационски проект, како и доследноста и истрајноста во спроведувањето на замислениот концепт. Во определени делови ваквиот пристап потсетува на енергијата на генерацијата ликовни уметници што се појави во средината на осумдесеттите години.



Далибор Тренчевски и Владимир Христов. *Монолит 2*, 2008, перформанс, МГС, Скопје, фото: Станислав Неделковски
Dalibor Trancevski and Vladimir Hristov, *Monolit 2*, 2008, performance, Skopje City Museum

ФЕСТИВАЛОТ СТАВ ВО БИТОЛА, Магаза, Битола, 2.- 17.октомври, 2008 THE ATTITUDE FESTIVAL, Magaza, Bitola, 2008

Четвртиот по ред фестивал *СТАВ* (видео, експериментален филм, фотографија) ги отвори, па дури и ги одговори прашањата кон темата на овој настан ги поставува од самиот почеток, и тоа не само преку избраните дела, туку преку целиот амбиент во текот на реализацијата на фестивалот. Тоа беше еден вид провокациона, инсценирана ситуација на организаторите кои овој пат сакаа храбро да го изложат настанот на една потенцијална ситуација во која самиот би можел да се деградира, изложувајќи ги делата во простор и амбиент кој нема никаква заедничка точка со уметност, туку напротив е исклучиво комерцијален простор, а од друга страна во уште еден простор - галериски, кој би требало да биде уметнички, но кој не покажува смисла и интерес за современите текови во уметноста, а со тоа ниту привлекува публика за ваков тип на случување. Но токму поради ова, овогдинешниот *СТАВ* имаше големо значење, заедно со делата кон беа претставени, а одбрани од Рајнхард Бернштајнер (Reinhard Bernsteiner, *Franz West Studio*) од Виена, Јован Балов (*Прима Ценитар*) од Берлин, Даворка Вучиќ Шнепергер (*Visura Aperta*) од Загреб, Лука Курчи (Luca Curci, *International Art Expo*) од Италија, Дејан Буѓевац (АИСА Македонија), Софи Леференк (Sophie Leferink, *The One Minutes*) од Амстердам, Саша Јањиќ (*Ремонт Галерија*) од Белград и Билјана Исијанин (*Елементи*), организатор на фестивалот, а кон повторно го наметна прашањето за концентрацијата на моќта, како и размислувањата во врска со тоа дека најавтентичниот израз на случувањата во општеството се ставот, односно делото на уметникот. Како и претходните години, така и овој пат *СТАВ* се обиде да покаже дека новите визии и ставови може да го изменат изгледот на новиот свет и дека тоа секогаш го прави поединецот, дури и во ситуација кога сите сфери на интерес се насочени кон глобализација и кон изопачената

желба за власт и моќ. Одбраните дела беа прошетка низ новите граници на комуникацијата, низ односот кон хегемонијата на власта, дискриминацијата на личноста, па дури и низ новата необиолошка иднина. Перформансот на отворањето на Рајнхард Бернштајнер, уметник од студиото на Франц Вест (Franz West) беше израз на ваквото размислување - положбата на неговото тело кое едвај се движи, неговиот физички став кој е став на црвните и на војничките на власта, егзистираше повеќе од саат наметнувајќи го прашањето за отпорот на индивидуата против општеството кое не ги почитува основните човекови права - правото да се биде поединец и правото да се размислува засебно. Присутноста на Улај (Uwe Laysiepen Ulay) на овој фестивал му даде големо значење и ја потврди идејата кон која се стреми овој настан, а тоа е да биде вистински, во смисла на претставување реална слика на едно општество, одраз на она што навистина е, а не она како ние сакаме да биде. Оттука беше евидентен малиот број на посетители како резултат на недостатокот од вештачки предизвиканите посети по повод отворањето, а што беше уште едно намерно изложување на организаторот на ризикот да пропадне кредибилитетот на целата организација, упорио верувајќи дека таму каде што површинската информација е творец на смислата, се покажува токму обратното - таа ја голта вистинската смисла. Оттука и овој четврти по ред настан настојуваше да покаже дека информацијата во која



Вадим Раковски, *Verkorperste, Schweigen*, 2008, 5 принтови, изглед од изложбата на фестивалот *Ciiva*
Wadim Rakowski, *Verkorperste, Schweigen*, 2008, 5 prints, exhibition view of *The Attitude Festival*, Bitola

се отсликува или преку која се распрснува некој настан е деградација на истиот тој настан. Поради фактот што концептот на *СТАВ* пред се поаѓа од еден вид побуна против концентрацијата на моќ во општеството, а тоа вклучува мас медиуми (новинари, критичари), капитал (сопственици на галерији, колекционери), влада (политичари и слуги на системот), и наука (историчари, теоретичари), истиот со сопствениот пример на организирање секоја година на различен начин се бунт против горенаведените структури со тоа што не дозволува настанот да прерасне во институција и на тој начин да ја изгуби смислата на сопствениот концепт. Оттука присуството на Улај имаше повеќе од обична смисла - неговото присуство во егзистенцијална смисла беше поважно од она што тој имаше да презентира, особено поради фактот што тој, исто како и целата поставка на *СТАВ*, беше изложен на потенцијалната можност неговата презентација да изгуби смисла поради недоследноста и некомпетентноста на просторот. Но *Елементи* го имаа претходно во предвид фактот дека неговата четиресетгодишна работа во фотографијата и перформансот беше постојано насочена кон тоа да ги нагласи маргинализираните сфери на општеството, а дека неговиот главен интерес беше да ја изрази осаменоста на индивидуата, секогаш нагласувајќи ја својата отвореност кон публиката, покажувајќи се и изложувајќи се пред неа како ранлива личност, без сокривање и со целосно соголдување. Оттука, неговата автентична личноста во неавтентичен простор уште повеќе го потенцира јазот помеѓу индивидуата и просторот во современото општество. Неговото предавање се базираше првенствено на неговата сопствена философија, нагласувајќи дека неговиот примарен интерес и намера не е само да произведува фотографии во формална смисла, туку пред сè неговиот интерес за феноменологијата на фотографскиот медиум. Филмуваната акција од 1976 година кога од Националната галерија во Берлин ја украде познатата слика (омилена на Хитлер) од Карл Шпицвег (Carl Spitzweg, 1836) и ја смести во куќата на турски емигранти, создаде ефект на социокултурна бомба чии последици се чувствуваат во уметноста сè до денес. Денешните уметници можат да направат шокантни дела, но тие се заштитени и легитимизирани од уметничките институции, така што се поставува прашањето дали воопшто може да предизвикаат некаква промена и дали најпосле било каков концепт, било каква идеја, било какво уметничко дело денес може да создаде промена или е тоа единствено начинот на живот кој го води самиот уметник.

ГОРАНЧО ЃОРЃИЕВСКИ: *Curatorial Workshop*, ОГС, Музеј на град Скопје, октомври 2008
GORANCO GJORGJIEVSKI: *Curatorial Workshop*, Skopje City Museum, 2008

Она што ги поврзува заедно на едно место уметничката група IRWIN, Урош Ѓуриќ, Нина Тодоровиќ, Жанета Вангели, Александар Станковски, Ирена Паскали, Атанас Ботев, Мирослав Стојановиќ - Шуки, Ѓорѓе Јовановиќ, Борјана Ѓорѓиевска; фотографите Роберт Јанкуловски, Предраг Терзиќ, Бојан Радовиќ и Бојан Симовски и професорот Мишко Шуваковиќ - познат европски теоретичар на концептуалната уметност, е авторската изложба на Горанчо Ѓорѓиевски, историчар на уметност кој работи во Скопје, Македонија, под наслов *Curatorial Workshop (Кураторска работилница)*. Едноставната и куса (во случајов и нужна) дескрипција на овој проектот би била дека истиот се темели врз изложба на која се претставени десет колор фотографии кои го прикажуваат кураторот со уметниците во "контекст на уметниковото творештво". Едноставната концептуална стратегија на презентацијата е луциден начин за директно соочување со идејата на кураторот, во случајов автор, кој многу цинично го разработува проблемот и според зборовите на М. Шуваковиќ, ја разгледува "ситуацијата во која кустосот презема извесни компетенции на уметникот и на истражување на материјалната практика на уметниците" го изведува својот кураторски проект." Во текстот во каталогот, овој познат теоретичар објаснува различни појави и поими поврзани со професијата кустос /или куратор, односот куратор - уметник (во модерната и современата уметност), за разликите уметничко дело/уметнички проект, за поимот кураторски практики итн. Понатаму, ја објаснува и формулата ППС, односно трите разработени процедури кои постојат во кураторската практика: 1) П (приклучување), 2) П (присвојување) и 3) С (соучешништво), додека Горанчо Ѓорѓиевски отворено ги прикажува наведените чувствителни точки врз конкретниот "организам". На пример, фотографиите го претставуваат кураторот, кој во друштво на познати уметници, од кои и меѓународно признати "ѕвезди" на ликовната сцена, и самиот станува "ѕвезда" (слично на концептот на Урош Ѓуриќ кој се фотографира со познати лица). Сите овие (но и повеќе) поими/ состојби/ појави/ ситуации/ релации... во текстот се прецизно школски разјаснети и дефинирани и заедно со замислата на "играњето улоги" на Ѓорѓиевски, се своевидна иронична лекција за улогата на кураторот, категорија за која (во нашата средина) сè уште релативно ретко се дебатира, а уште помалку се полемизира или пародизира.

Ѓорѓиевски во *Curatorial Workshop* навидум духовито, а сепак крајно сериозно, размислува за (зло)употребата на својата професија, и позициите кои по потреба се пренагласуваат (во дадениот случај), а по потреба и се потценуваат, што отвора простор за размислување на прашањето до каде се границите на кураторските интервенции и интервенции во делото на уметникот. Таквиот критички став веројатно произлегува од потребата и обидот да го дефинира хибридниот идентитет на кураторот, кој ги надмина категориите кустос и ликовен критичар/теоретичар, и веќе не е само "чувар", "толкувач" и "презентер" на уметничкото дело. "Авторот-куратор" во оваа работилница или "семинар" (семинар е едно од англиските толкувања на зборот *workshop*, со кој се нагласува размената на идеи и демонстрацијата и апликацијата на техники и вештини) наметнува критичко позиционирање во анализата на релациите автор-куратор. Конечно, изложбата на предизвикувачки начин го потенцира своевидниот "парадокс на кураторот" како "сеприсутна инстанца" која сугерира, одлучува, селектира, организира, продуцира изведба на дела (понекогаш се "подигрува" со политики/релации на моќ), може дури и да освојува, присвојува, менува, и не само што анализира одредени состојби во уметноста, туку и самиот како автор уметнички ги креира актуелните категории на современата уметничка практика и културна политика.



Curatorial Workshop (Горанчо Ѓорѓиевски и Ѓорѓе Јовановиќ), 2008, колор фотографија, 50 x 70, фото: Бојан Симовски
Curatorial Workshop (Gorancho Gjorgjievski and Gjorgje Jovanovik), 2008, color photograph

Curatorial Workshop (Горанчо Ѓорѓиевски и Александар Станковски), 2008, колор фотографија, 50 x 70
фото: Роберт Јанкуловски
Curatorial Workshop (Gorancho Gjorgjievski and Aleksandar Stankovski), 2008, color photograph

Curatorial Workshop (Горанчо Ѓорѓиевски и IRWIN), 2007, колор фотографија, 50 x 70, фото: Бојан Радовиќ
Curatorial Workshop (Gorancho Gjorgjievski and IRWIN), 2007, color photograph

(наместо рецензија)

БЕЗ КОМЕНТАР / NO COMMENT

Големите формати од колекцијата на МСУ, Скопје
The Large Formates from MoCA's Skopje Collection

Големите формати од колекцијата на МСУ-Скопје во новата сала на Музејот

11.12.2007-23.01.2008

куратор / curator: Марика Бочварова / Marika Bocvarova

учесници:

Јован Балов / Jovan Balov
Лучезар Бојаџиев / Luchezar Boyadjiev
Жерар Брасел / Gérard Brassel
Жанета Вангели / Zaneta Vangeli
Клод Вијала / Claud Viallat
Марина Лешкова / Marina Leskova
Благоја Маневски / Blagoja Manevski
Оливер Мусовиќ / Oliver Musovik
Виктор Николаев / Viktor Nikolaev
Ирена Паскали / Irena Paskali
Исмет Рамиќевиќ / Ismet Ramikevik
Глигор Стефанов / Gligor Stefanov
Хибейро Убиражара / Ribeiro Ubirajara
Жан Пјер Дижан / Jean Pierre Dijan
Симон Шемов / Simon Semov
Јован Шумковски / Jovan Sumkovski



Изглед од изложбата *Големите формати од колекцијата на МСУ Скопје*, МСУ Скопје, фотографија: Ива Димеска
The Large Formates from MoCA's Skopje Collection, exhibition view, MoCA, Skopje

Кирил Пенушлиски / Kiril Penusliski

Црно-белата табла во уметноста на еден современ македонски уметник - Шахот како инспирација
The black and white board in the art of an Macedonian modern painter – The Chess as Inspiration

Шаховската игра е инспирација за многубројни уметнички дела. Листата на уметници што ја сликале црно-белата шаховска табла е долга и вклучува познати имиња: Парис Бордоне (*Partita a scacchi*, 1540), Оноре Домие (*Le joueur d'échecs*, 1863), Анри Матис (*Femme à côté d'un échiquier*, *Odalisques*, двете 1928), Жорж Брак (*La Patience*, 1942)... Секако, најпознатиот уметник што му се предал на шахот е Марсел Душан, таткото на дадаизмот. Во еден момент тој ќе ја напушти уметноста, ќе стане играч со мајсторска снага и ќе игра за француската репрезентација на шаховската олимпијада 1930 година во Хамбург (Golmbek, Harry, *Sahovska Enciklopedija, Prosvjeta, Zagreb, 1983, str. 69.*)

Заедничкото за сите овие дела е начинот на кој е претставен шахот. Тој се појавува или како декоративен елемент (на пример: *Femme à côté d'un échiquier* или *Odalisques*), или, како што го третираат повеќето уметници, како интелектуална борба помеѓу двајца противници поврзани со некоја невидлива сила и наведнати над шаховската табла, која е нивно лично боиште (на пример, Матисовата *La famille du peintre* од 1911). Сликаторот за кој јас сакам да говорам – Илија Пенушлиски - има сосема различен пристап кога ги искажува своите уметнички погледи за шаховската игра. Првата работа што се забележува во неговото студио е малечката маса во центарот на просторијата. На неа секогаш има табла, фигури и шаховски часовник. Пенушлиски е шаховски ентузијаст, кој гордо раскажува како играл шах на улиците на дури 14 различни главни градови: Вашингтон, Њујорк (за кој вели дека е главниот град на светот), Лисабон, Мадрид, Париз, Лондон, Виена, Цирих, Белград, Рим, Загреб, Скопје, Анкара и Пекинг. Активната врска со шахот е тоа што ја прави уметноста на Пенушлиски различна од сликите што веќе ги споменав. Неговата уметност, неговиот свет на шахот не е создаден од некој што набљудува еднадвор, отстрана, туку е свет гледан и создаден од еден шахист. Делото *Омаж на Ласкер* е насликано директно на вистинска шаховска табла. Еден ден хоризонталната шаховска табла се нашла вертикално на неговиот штафелај. Строго дефинираниот простор на таблата сега е променет и поделбите помеѓу полињата се нејасни. Но, едно е очигледно, нема играчи, нема земени фигури и нема кибицери кои шепотат подобри потези. Целиот декор на една нормална шаховска сцена го нема. Само основните елементи на шахот останале. А тие елементи се елементите што секој шахист ќе ги препознае. Мои фигури, негови фигури, ќе земам, ќе земе, еквилибриум, предност, слабост, комплекси на слаби и силни полиња. Динамиката на позицијата е сведена на основите. Позицијата на индивидуалните фигури на таблата заедно со употребата на боја е тоа што ги објаснува односите меѓу фигурите, светлините и полињата.

Светот повеќе не постои, светот е шаховската табла.

Основната димензионалност на шаховски дијаграм или на шаховска табла гледана одозгора, се потврдува во *Капа рече дека е реми!* Димензионалноста се потенцира со ограничената употреба на сликарска илузија. Избегнувајќи ја перспективата во прикажувањето на фигурите, Пенушлиски ги слика така што нивната големина е пропорционална со нивната важност во композицијата. Оттаму можеме да заклучиме дека објектите не се тие што треба да го привлечат вниманието на гледачот, туку дека распоредот на боите, формите на полињата и замаглувањето на нивните граници се тие што ја “прават” сликата. *Шаховска автобиографија* е нешто различно. Овде уметникот ни покажува повеќе од шаховска табла и фигури и таа не е, како во претходните примери, во центарот на сликата. Таблата сега го допира единствено горниот раб на платното, додека на другите страни уметникот додал тесни ленти на страничен простор. Со овој елегантен маневар тој успеал да создаде емоционален набој што го нема во *Капа и Ласкер*. Овде со сигурност знаеме дека гледаме на светот, на таблата, низ неговите очи. Текстот испишан на работ на таблата - каде што се појавува место или како координативна шаховска нотација - заедно со името на делото, не донесува поблиску до авторот. Текстот на сликата се адресите на важните битки на неговиот живот. Орце Николов е адресата на неговото сегашно ателје, Рајќева 10 на ателјето од времето на Академијата во Белград, 500 Riverside drive на тоа од Њујорк... а мислам дека нема потреба да објаснувам што се случува секој ден на Вашингтон сквер, во Луксембуршките градини или во Бар дел Фико во Рим. Самиот уметник признава дека фигурите на таблата се Серпенти и Августо од Бар дел Фико и ИМ Марк Јофи од Бруклин. Сликата е омаж не само на шаховската игра, туку и на пријателите и противниците што тој ги сретнал преку шахот. *La fin bleue* уште повеќе ја потенцира блиската и интимна позиција што ја има шахот врз уметноста на овој сликар. Сликата е резултат на одиграна партија и сонувана завршница. Но, малата слика *Шаховска игра - Автопортрет со шаховска табла* најдобро го илустрира неговиот пристап кон шахот и како влијае тој врз неговата уметност. Сликата, наспроти името, не е конвенционална презентација на шаховска игра. Претставена е само една човечка фигура, таа на авторот. Наведнат, неговата глава е насликана како детаљ, очите и неговиот поглед се јасни. Ставот на телото и смелите потези на четката, кои ја означуваат неговата позиција, ни кажуваат дека тој игра, дека е во процес на повлекување потег, можеби давајќи мат - завршувајќи ја партијата. Но, тука нема противник, нема табла и фигури пред него.

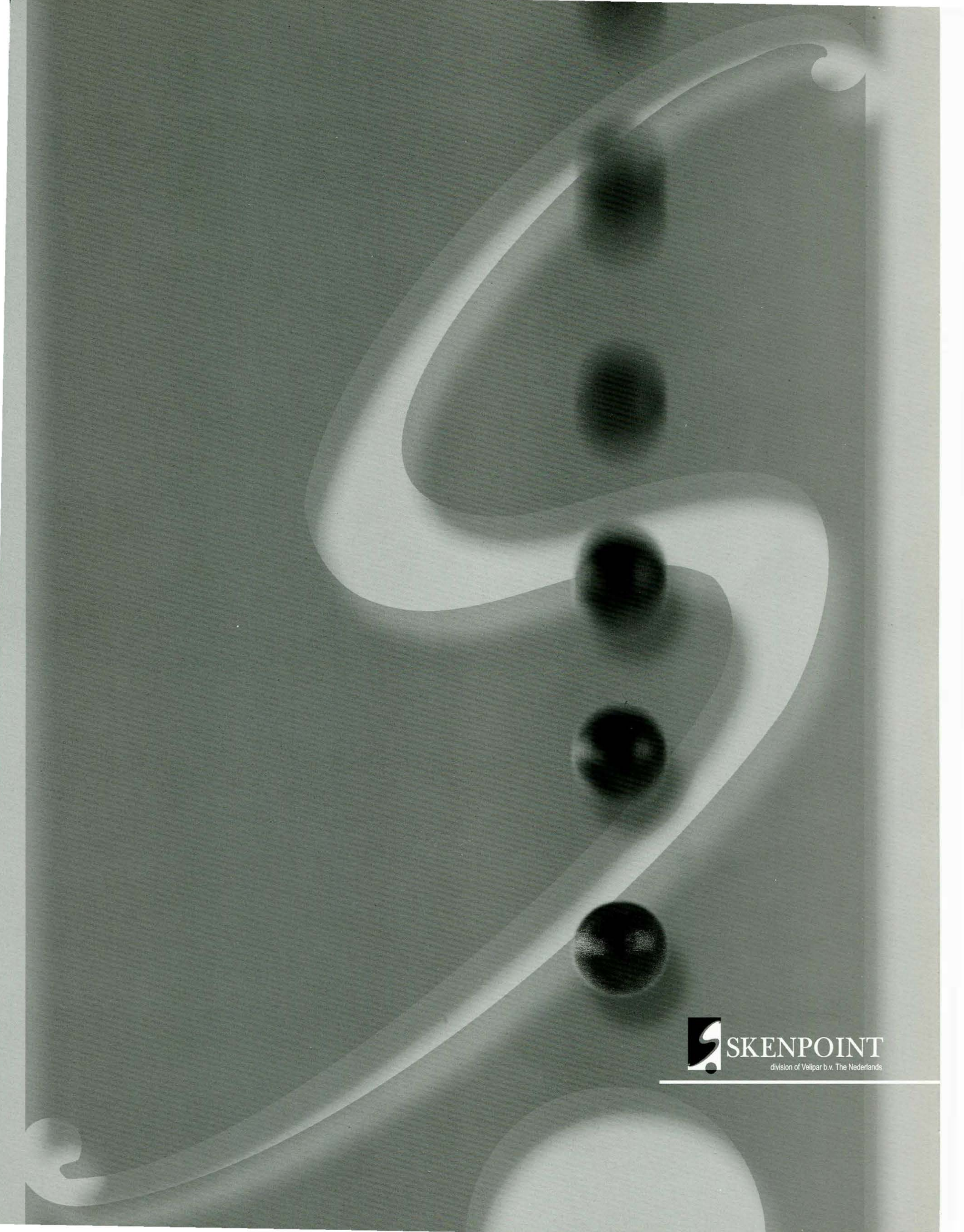
Место тоа, таблата и фигурите го опкружуваат човекот. Перспективата на таблата е скршена, таа изгледа како да завршува во фигурата на човекот. Шаховските фигури се расфрлани наоколу, некои се сè уште на таблата (белиот топ во долниот лев агол), додека други изгледаат како да се подигнуваат од неа (црниот пешак во центарот). Но, црната фигура на грбот на човекот ја објаснува сликата. Фигурите го напаѓаат и неговата позиција се распаѓа. Тој не дава мат, туку добива. Сликата е слика на хоророт, болката и понекогаш неверувањето што доаѓаат по неочекувано загубена шаховска партија. Но фузијата на човекот, фигурите и таблата сведочат и за љубовта на уметникот за шаховската игра. Таа е дел од него и го конзумира однатре. Сликата е тестамент на вистината што мојот омилен играч, големиот и сега заборавен Соломон Флор ќе ја каже: Шахот е како љубов, заразен е во секое доба!



Илија Пенушлиски, *Шаховска игра – автопортрет со шаховска табла*, 2007, акрилик на картон
Ilija Penušliki, *The Chess Game- Auto portrait with a Chess Table*, 2007, acrylic on canvas



Илија Пенушлиски, *Шаховска автобиографија*, 2006, акрилик на платно
Ilija Penušliki, *Chess Auto-biography*, 2006, acrylic on canvas



SKENPOINT

division of Velipar b.v. The Netherlands

