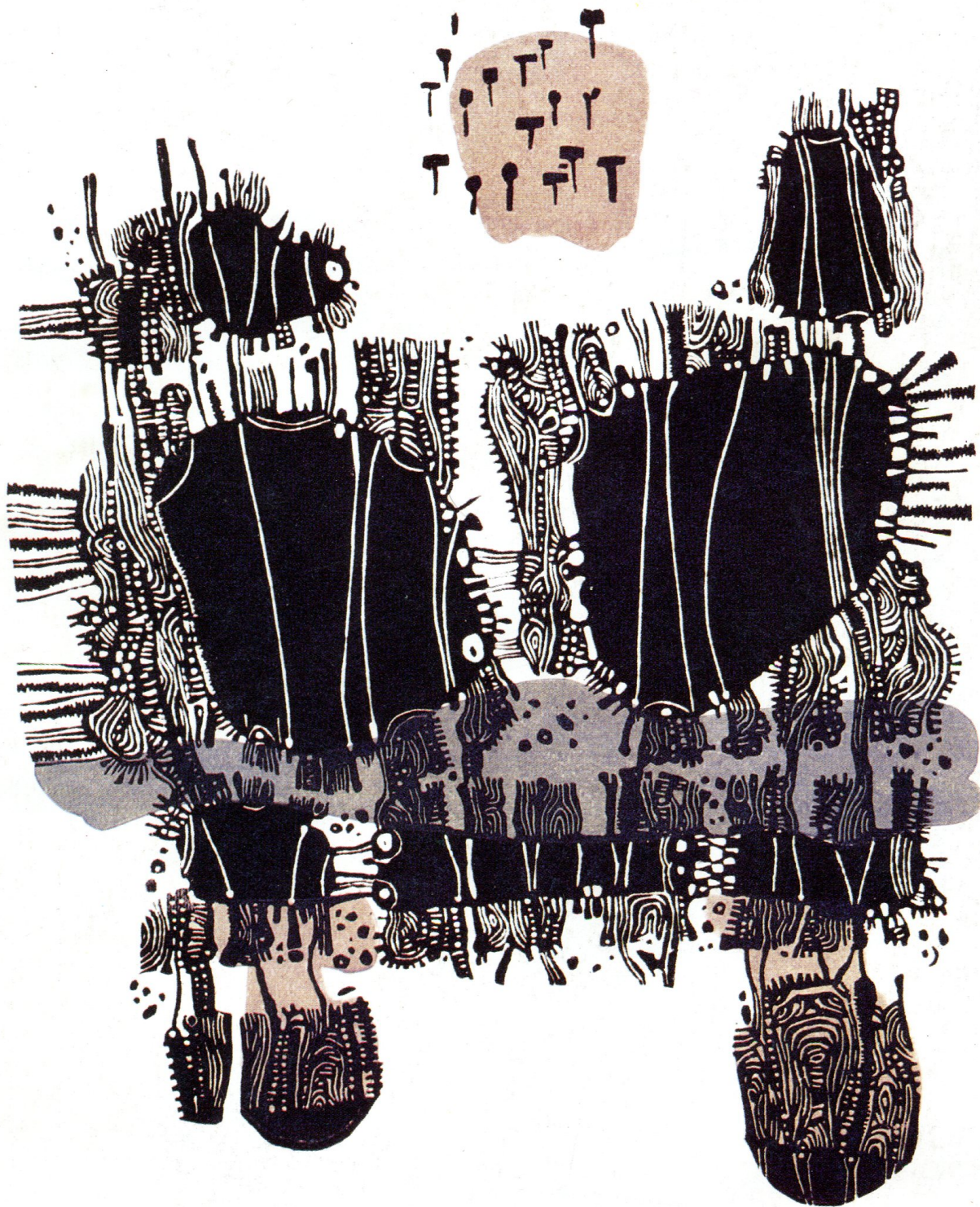


Г О Л Е М О Т О





ПАБЛО ПИКАССО, ГЛАВА НА ЖЕНА, 1963. МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ СКОПЈЕ
PABLO PICASSO, WOMAN'S HEAD, 1963. MUSEUM OF CONTEMPORARY ART



Големото стакло бр. 9-10, 1999 The Large Glass, No. 9-10, 1999

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



Моника Карочи, Без наслов, 1995, црно/бела фотографија / Monica Carocci, Untitled, 1995, black/white photography

Воведник Editorial

"...мојата страст умре...сега се чувствувам празен. Но тоа не беше најлошото: пред мене стоеше nonchalantно некаква огромна и блуткава идеја...". Ова чувство на ништожност и на бесмисла на постоењето на Рокантен (Roquentin) во делото *Мачнина* на Сартр, станува заштитен знак на егзистенцијалистите – интелектуалците - во Европа по Втората светска војна. Постојат одредени временски целини кога страдањето на еднката доминирало. Ако претпоставиме дека генезата на болката почнува со несвесниот егзистенцијализам (Сократ, Платон), продолжува со христијанството и средновековието, одржува континуитет со меланхолијата на векот на барокот, таа се реактуелизира во втората половина на 40-тите и во почетокот на 50-тите. Без разлика дали е во прашање филозофијата на егзистенцијата (Рилке, Кафка), егзистенцијалната филозофија (Хајдегер), егзистенцијализмот (Сартр, Ками Мерло Понти) или енформелот (Волс, Фотрие) и мизерабилизмот (Бифе, Громер), кои меѓусебно ја одржуваа кондицијата околу прашањето за постоењето на Бог-от, по неколкудецесетниско мирување, тагата- апсурдот - ништожноста - не се враќаат во постмодерната во вид на "нов егзистенцијализам" или "abject art".

Опстанокот како несовершенство, перманентното олушнување на кризите, денес се актуелно мисловно средиште на уметниците ширум светот. Егзистенцијализмот е таксират - фатумска определеност на Балканот - како специфична ментална територија, оформувана низ постојаното опстојување на кризите, војните, природните катастрофи... Во Македонија, како дел од Балканот, уметниците не останале имуни на ваквото опкружување. Напротив екстензијата на емоциите од разочарување до восхит, постојано биле и се мотивирани од стремежот кон слободна личност, еден од постулатите на енформелот, акционото сликарство и нео-егзистенцијалистичките форми на ликовниот говор на деведесеттите, насоки необично топло и масовно применувани во Македонија.

Текстовите во овој број, усредоточени на егзистенцијализмот и неговата нео варијанта (Антје фон Гравениц, Лилјана Неделковска, Валентино Димитровски), потпрени врз психологијата на нагласената субјективност (меланхолијата, резигнацијата, отуѓеноста се лични), како контра-теза го имаат провокативниот текст на Хироси Минамишима, кој ја заговара идејата за исчезнување на идентитетот. Дали тогаш чемерот и стравот ќе станат заеднички именители на сите луѓе или уметноста ќе биде таа што едноставно ќе ги избрише овие категории од човечката мапа?

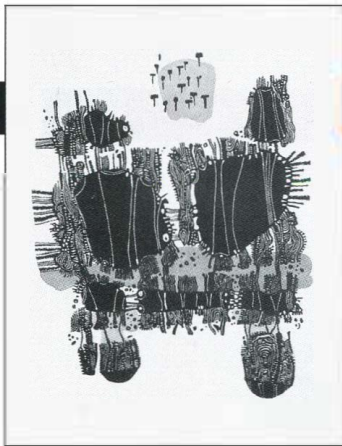
Соња Абаџиева

"...My passion is dead... Now I feel empty. However this has not been the worst: some great and tasteless idea was standing nonchalantly before me..." This feeling of nothingness and absurd of the existence of Roquentin in the novel *La nausée* by Sartre, became the trademark of the existentialists - the intellectuals - in Europe after WW II. There were certain periods of time when the suffering of the individual had been dominant. If we assume that the genesis of the pain started with the unconscious existentialism (Socrates, Plato), then continued with Christianity and the Middle Ages, maintained its continuity with the melancholy of the baroque, it was renewed in the late forties and early fifties. Regardless whether it is matter of philosophy of the existence (Rilke, Kafka), existential philosophy (Heidegger), existentialism (Sartre, Camus, Merleau Ponty) or the informel (Wals, Fautrier) and miserabilism (Buffet, Gromaire), which mutually maintained condition with regard to the issue of the existence of God, sorrow - absurd - nothingness have returned in the postmodern art, after absence of several decades, in the form of "new existentialism" or "abject art".

Existence as non-perfectness, and permanent hearing of the crises today represent the current mind center of the artists all over the world. The existentialism is destiny - fated determination of the Balkans - as specific mental territory, formed through the permanent existence of crisis, wars, natural calamities... In Macedonia. as part of the Balkans, the artists did not remain immune to such surrounding. On the contrary, the extension of emotions, from disappointment to adoration, have been and are permanently motivated by the striving for free personality, one of the postulates of the informel, the action painting and the neo-existentialist forms of the artistic language of the nineties, tendencies that are unusually warmly and massively applied in Macedonia.

The texts in this issue, focusing on the existentialism and its new variance (Antje von Graevenitz, Liljana Nedelkovska, Valentino Dimitrovski), leaning on the psychology of the underlined subjectivity (melancholy, resignation, alienation personal), have as counter-thesis the provocative text of Hiroshi Minami-shima, who maintains the idea of identity oblivion. Will then grief and fear become the common denominators of all people or will art be the one that will erase these categories from the human map?

Sonia Abadjieva



На корицата: Ордан Петлевски
Запис, 1962
Cover: Ordan Petlevski
Inscription, 1962

[содржина contents]

Т е м а t h e м е :

(Нео)Егзистенцијализам / (Neo)Existentialism

Антје фон Гравениц: Време на новиот егзистенцијализам?
Антрополошки гледишта во статичните и електронските
уметнички дела

Antje von Graevenitz: Time for New Existentialism?
Athropological Viewpoints in the Static and Electronical Works of Art

Валентино Димитровски: Феноменот на "новиот егзистенцијализам"
Valentino Dimitrovski: The Phenomenon of the "New Existentialism"

Лилјана Неделковска: Уметноста како "несреќна свест"
Liljana Nedelkovska: The Art as "Unhappy Consciousness"

Соња Абаџиева: Gutai Body енформел
Sonja Abadziewa: Gutai Body Informel

Конча Пирковска: Другоста на битието - реална идеја на пеколот
(Родољуб Анастасов)

Конча Pirkovska: The Otherness of the Being - Real Idea of the Hell
(Rodoljub Anastasov)

Марика Бочварова: Силуети во простор (Стефан Маневски)
Marika Bosvarova: Silhouettes in the Space (Stefan Manevski)

Лилјана Неделковска: Станко Павлески - Барок во едно
Liljana Nedelkovska: Stanko Pavleski - Baroque in One

Соња Абаџиева: Нихилизам over all (Џевдет Џафа)
Sonja Abadziewa: Nihilism over all (Dzevdet Dzafa)

авторски страници author`s pages

Драган Петковиќ: Дијалог со Моне
Dragan Petkovic: Dialogue with Monet

критичарски став cri ti çs point of vi ew

Хироши Минамишима: Кон заборава на идентитето
Hiroshi Minamishima: Toward Oblivion of Identity

Дејан Буѓевац: Во подножјето на убавото (Тони Мазневски)
Dejan Bugovac: In the Foothill of the Beautiful (Toni Maznevski)

фото - есе и photo - essays

Венециско биенале 1999
Venice Biennial 1999

По ѕидот, Стокхолм, октомври 1999
After the Wall, Stocholm, October 1999

Нарцизми, Текст(ури) на (его) лицето во ликовните претстави на македонските авторки, Музеј на современата уметност, Скопје, јуни 1999

Narcissism(s), Text(ures) of the (Ego)Face in the Images of the Macedonian Women Artists, Museum of Contemporary Art, Skopje, June 1999

изложби во фокус **exhibitions in focus**

Лазо Плавеvски: Човекот со златна рака (Ордан Петлевски)

Lazo Plavevski: The Men with Golden Hand (Ordan Petlevski)

изложби **exhibitions**

Конча Пирковска: Кула за битието (Атанас Атанасоски)

Peep Show

Konca Pirkovska: The Tour for the Being (Atanas Atanasoski)

Peep Show

Соња Абаџиева: Боби Јанкулоски - See You See Me

Sonja Abadziewa: Bobi Jankuloski - See You See Me

Захаринка Алексоска: Оливер Мусовиќ - Собување

Полски плакат

Zaharinka Aleksoska: Oliver Musovic - Taking Shoes Off

Posters from Poland

превод **translation**

музеи галерии **museums galleries**

Ликовно обликување на овој број: Милчо Серафимовски
Lay-out: Milcho Serafimovski

Печатењето на овој број е реализирано со материјална поддршка на Министерството за култура на Република Македонија

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

Големото стакло бр. 9-10, 1999. Списание за визуелни уметности. Излегува двапати годишно. Цена 100 денари. Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје. Адреса на редакцијата: Самоилова бб, п.ф. 482, тел.: 11 77 35, факс: 11 01 23, e-mail: moca@soros.org.mk. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абаџиева. Редакција: д-р Небојша Вилиќ, Лилјана Неделковска, Лазо Плавеvски и Јован Шумковски. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Бороевиќ. Печат: Скенпоинт, Скопје. Тираж: 1000.

The Large Glass 9-10, 1999, Art Magazine. Price: 100 denars or 3 US\$. Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, Skopje 91000, POB.482, tel. (++) 389 91 - 11 77 35, fax: (++) 389 91 - 11 01 23, e-mail: moca@soros.org.mk, Director: Zoran Petrovski. Editor in Chief: Sonja Abadziewa. Editorial Board: dr. Nebojsa Vilik, Liljana Nedelkovska, Lazo Plavevski and Jovan Sumkovski. Secretary: Julijana Krlevska. Logo: Vladimir Boroevik. Printed by: Skenpoint, Skopje. 1000 copies.

Превод на англиски: Дарко Путилов English translation: Darko Putilov



Антје фон Гревениц / Antje von Graevenitz

Време за нов егзистенцијализам?

Антрополошки гледишта во статичките и електронските уметнички дела.

Time for New Existentialism?

Anthropological View Points in the Static and Electronic Works of Art.

Кога романскиот диктатор Николае Чаушеску и неговата сопруга Елена беа на брзина и брутално обвинети и осудени на смрт пред очите на ТВ-сведоците од целиот свет и стрелани веднаш потоа, оваа застрашувачка глетка многу наликуваше на романот од Жан-Пол Сартр "L'engrenage" (Париз, 1962.). Во оваа приказна еден диктатор исто така беше изведен пред лицето на правдата и читателот ги доживува чувствата на ужас кон обвинетиот тиранин, но, зборувајќи парадоксално, тој исто така сочувствува со него во неговата улога на жртва и страв од диктаторските извршители коишто ја повторуваат свирепоста на Чаушеску. Разбирањето за диктаторот и недостигот на разбирање води кон мешавина на спротивставени чувства. Романот на Сартр ја подразбира суштината на неговата философија: Човекот е одговорен за своите постапки, човекот е слободен, дури и кога другите луѓе веруваат дека тој треба да се однесува според нивните правила. Човекот не може да ја спречи сопствената пропаст. Ова мото на Сартр е често цитирано: "Пеколот тоа се другите".

Дали постои сличност меѓу философијата на егзистенцијализмот базирана на Сартр и историјата на модернизмот е веќе застарено прашање. Меѓутоа, има оправдување да се постави прашањето дали новиот егзистенцијализам влијае врз модерната уметност сега кога современите философи го актуелизираат овој проблем. Потпирајќи се врз базичните идеи на егзистенцијалистите како што се Сартр, Албер Ками и Морис Мерло-Понти: овие философи, се разбира, се разликуваат од француските автори како што се Жак Дерида, Жан-Франсоа Лиотар и Жил Делез.¹ Но сепак, сите тие имаат одредени принципи што им се заеднички. Затоа, најпрвин да се свртиме кон самите егзистенцијалисти.

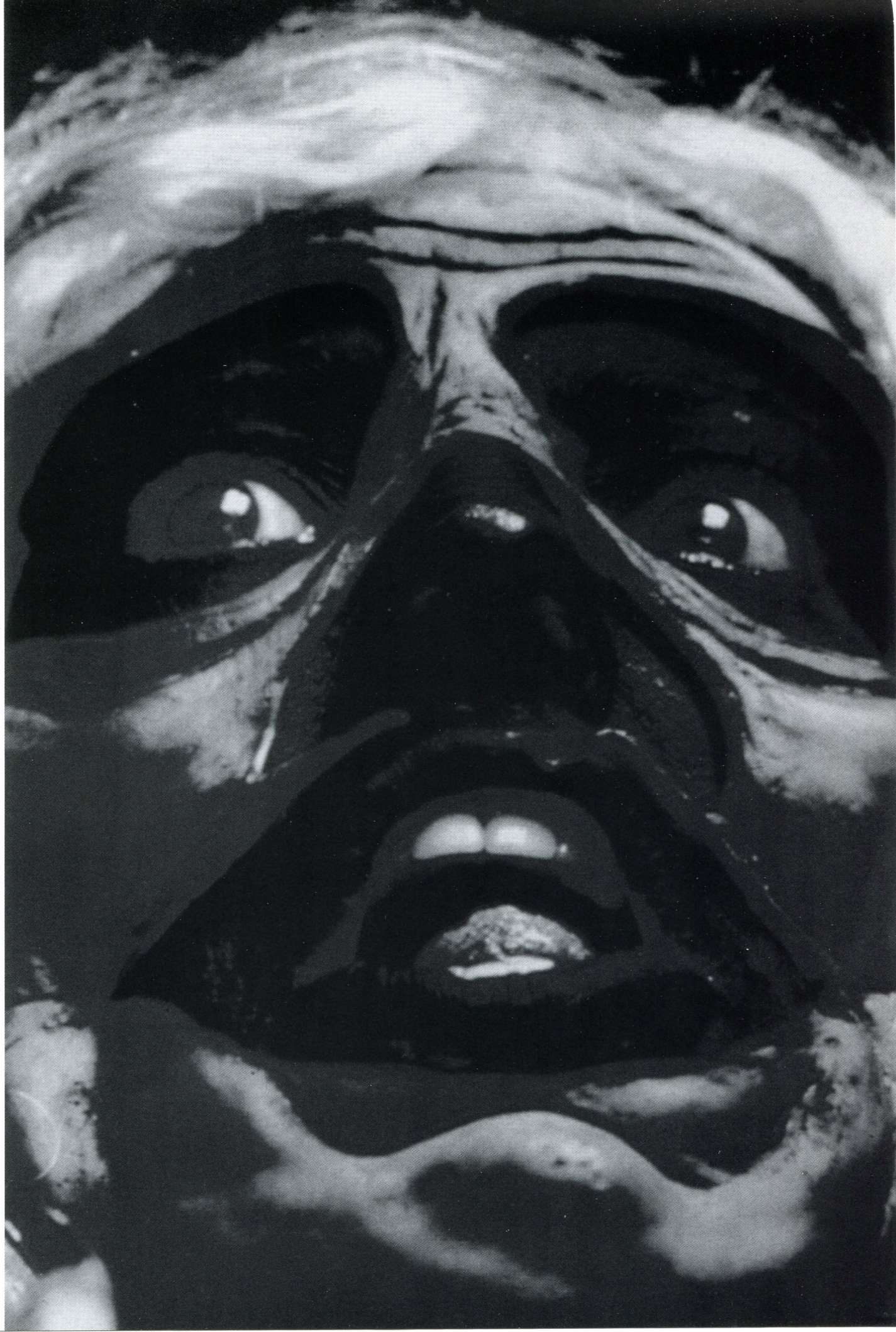
Пред Втората светска војна француските егзистенцијалисти сопственото искуство на човекот го ставија во нов фокус. Се водеа вжештени дискусии во Париз по 1945. околу битието и не-битието и околу искуството на не-битието. Мошне рано Сартр го опишува не-битието во неговата книга "L'etre et le néant" (Париз 1943). Во неа тој прави разлика меѓу постоењето коешто тој го нарекува битие во себе (en -soi), физичко постоење во сегашноста, што е "тоа што е", и битие за себе (pour soi). Ова би требало да се раз-

бере дека свесноста за себе треба да се промисли како процес а не како утврдено постоење. Сартр ја развива слободата, трансцендентноста и негативноста како главни одлики на можно постоење; како базични искуства коишто го присилуваат човекот да почувствува дека личноста може да навлезе во апсолутното. Кога човек се доближува до апсолутното тој мора да се соочи со контрадикции коишто ја релативизираат неговата проекција за апсолутното. Затоа, Сартр битието за себе го дефинира како дијалектичка релација меѓу човековата слободна желба и неговата неможност да направи вистинска работа, неговиот неизбежен неуспех.

Албер Ками исто така тргнуваше од парадоксалната ситуација, но таа за него не беше трагична. Во неговите размислувања човекот, исто така, го завзема централното место. Меѓутоа, Ками не ги поларизираше апсолутното и релативното, слободата и немањето на слобода или неизбежното мачење коешто може да произлезе од овие контрадикции.² Наместо тоа, тој го опишуваше искуството на сопственото Јас во екстремни ситуации. Класичниот херој Сизиф, којшто го туркаше каменот угоре на планината, а тој постојано се тркалаше надолу, не беше трагична фигура. И покрај застрашувачките околности, Сизиф беше доволно слободен за да се доживее себе си преку размислување и сонување.³ Освен тоа, тој можеше да ја види светлината, да ги слуша птиците итн. Поради тоа, Ками парадоксалната ситуација ја разбираше како реална и позитивна можност во човековото постоење. За него, на пример, е апсурд нешто што е природно доживеано и покрај тоа што се смета како неверојатно и болно. "Во доживувањето на апсурдот, страдањето е индивидуално. Во движењето на револтот човек сфаќа дека е тоа колективно бидејќи тоа е искуство на сите луѓе. Јас сум лут, значи ние постоиме."⁴

Во ликовната уметност постојат многу примери. Јан Хамилтон Финли создаде еден псевдоантички релјеф од одделни фрагменти со писма во коишто го цитираше францускиот револуционер Луј Антоан Сен-Жист којшто велеше: "Сегашниот ред е нередот на иднината" - спротивставеност којашто постои како Сцила и Харибда, меѓу кои кутрите морнари мораа да ги управуваат своите чамци. Каков би бил резултатот доколку и двете се фиксирани во парадокс?

Синди Шерман, Без назлов, 1994 / Cindy Sherman, Untitled, 1994



Конечно, нека се прекрши тоа на прашањето на времето: едниот ќе се претвори во другиот.

Брус Науман исто така пишува апсурдни пораки како зборови во некои од неговите дела. Едно од неговите дела од 1989. во серијата со наслов "Научена беспомошност кон стаорци", треба да се чита во просторот којшто е изведен со неонско осветлување.⁵ Тоа е всушност патека во која стаорците треба да го најдат својот пат. Науман напиша нешто во десниот агол за да ја објасни основната скица: 4 x 4 лавиринти со централна насока и "транспарентен материјал". Тоа е напишано со превртени букви, но може да се чита. Се чини дека овој лавиринт за стаорци е поставен за истражувачки цели бидејќи камерите коишто Науман ги има нацртано на краевите од просторот требаше да го пренесуваат однесувањето на стаорците од двете страни на коридорот. Оваа кука за стаорци, во која може да се влезе од две страни, е конструирана од два дела. Овој Skinnerbox, како лавиринт, наречен според познатиот бихеиворист Б.Ф. Скинер, завршува во корсокак и постои само патот назад во слободата. Овој лавиринт за стаорци е само една варијанта од многуте коридори коишто Науман ги има изградено од 1960. наваму со цел да го тестира однесувањето на посетителите на изложбата. Луѓето или стаорците ќе мора да го научат чув-

ството на беспомошност како што тоа го има опишано Мартин Е.П. Селигмен во една студија за бихевиоризмот публикувана 1975.⁶ Чувството на беспомошност може да води кон страв и замореност од животот, но, исто така, тоа чувство може да води и кон наплив од размислувањ е и креативни обиди да се надмине беспомошноста. Во речник можеме да најдеме дека зборот стаорци, исто така, може да значи и "бесмисленост". Беспомошност научена од бесмисленоста? Така ли е? Генерално, чувството на беспомошност се појавува преку учењето во лавиринт и преку свесноста за постоењето на бесмисленоста. Се чини дека и двете работи се цел на целиот овој проект како што тоа го сугерираат исцртаните букви со неонски цевки во ова дело. Доколку буквите на зборот "стаорци" (rats) ги свртиме, како една игра на зборови којашто Науман често ја користи во неговите дела со неонски цевки, на крајот ќе го добиеме зборот "уметност" (arts). "Rats" може да стане "arts". Дали е тоа "научена беспомошност" преку уметност? Се чини дека Науман го исполнил ветувањето од 1967. кое што го прокламираше во неговата спирала од неонски цевки: "Вистинските уметници му помагаат на светот со тоа што ги откриваат мистичните вистини". Тоа е ветување коешто ве прави да се чувствувате беспомошни затоа што во принцип не претставува ништо. Се разбира дека посетителот

Пол Мекарти, Хајди, перформанс / видео (со Мајк Кели), 1992 / Paul McCarthy, Heidi, performance / video (with Mike Kelly), 1992



е беспомошен доколку се наоѓа во Skinnerbox во која што се одвива трчањето на стаорец и доколку чувствува дека е набљудуван од другите. Верувам дека Науман не ја бараше инспирацијата само во поетот на егзистенцијализмот Семјуел Бекет, туку покрај Ками⁷, тој исто така му се обраќаше и на Сартр. Во главата "Le regard" во неговата книга "L'être et le néant" од 1943., Жан Пол Сартр имаше слични претстави за чувството на беспомошност кога човекот е набљудуван од некој друг.⁸ Човекот се определува себе си слободно и автономно, а кога се сретнува со погледот на другите тој доживува страв. Сартр пишуваше: "Некој ме гледа и на тој начин погледот е посредник којшто е вперен во мене. Тој другиот е поглед, тој не е ништо повеќе од колку мојата трансцендентна трансценденталност. Стравот е страв од слободата на другиот".⁹ Науман, пред сè, сака човекот да осознае од каде произлегува овој страв. Можно е да научиш како да се справиш со научената беспомошност кон стаорците исто толку колку и преку бесмисленоста и уметноста. Свесноста за оваа апсурдна ситуација може да направи животот да изгледа полесен.

Разбирањето на другиот како што веруваше Жак Лакан е главна тема на егзистенцијализмот на Сартр. Голем број на современи автори пишуваа на тема за "другиот" како што е Пол Рикар во "Јас како другиот" (Soi même comme un autre) во 1990., на што се надоврзува тезата на Жан Бодријар "Другиот јас". А многу порано, веќе во педесеттите години, Морис Бланшо којшто, исто така, би требал да биде спомнат, чиишто книги повторно се публикуваат во Америка, е во моментот репер за американскиот уметник Гери Хил. Во неговите книги на другиот, "L'autre" или на "различноста" им е посветено многу простор.¹⁰

Бланшо, на пример, тргнува со идентитетот на она што значи само телесно, "битието во себе" на Сартр што, како што тој тврди во неговата книга "L'arrêt de mort" (Чекајќи ја смртта), не може да се доживее, бидејќи, според него, само чекањето на смртта може да се доживее. Гери Хил, следејќи ја оваа идеја, се справуваше со парадоксот на фрагментираното, но сепак живо тело. Тој изложи свое дело коешто се состоеше од монитори со различни димензии на кои беа прикажувани неподвижни слики на делови на тело, грб, стапало, петица или рамо. На почетокот овие делови на телото се чинеа како мртви, но од еднаш може да се види дишењето на кожата. Ужас и фасцинација се ефектите што произлегуваат од ова дело. Францускиот поим "L'autre" од Бланшо, прифатен тука, што значи другиот, различниот во сликата или во јазикот, може да биде другото јас. Тоа исто така може да биде дијалог којшто раздвојува и ја развива поетската реалност. Се чини дека Хил поимот "L'autre" на Бланшо го развива како нешто туѓо во сликата или јазикот, или како другото јас. Или сето тоа е само сугестија.

Неколку други термини што се типични за егзистенцијалистичките расправи исто така треба да се разгледаат. Романот на Сартр "La nausée" (Париз 1938) ја опишува неговата заблуда за чисто телесната љубов и вистинската љубов како взалуден обид да се постигне слободата на другата личност, взалуден, бидејќи слободата не може ниту да се даде ниту да се прими. Уште еднаш Сартр ја почувствува контрадикцијата на слободата и ропството како негација од којашто не може да се избега. Окото е вљубено во својата сакана слобода и не може да ја сподели со никој друг. Ниту пак тоа може да избега од негацијата, од таа црна дупка. Денес, терминот "мачнина" е променет во терминот "одбивност", како што Јулија Кристева, која што мошне често го користи овој термин, напиша во нејзината книга "Моќта на ужасот, Есеј за одбивноста" (Њујорк, 1982; "Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection". Paris 1980). Таа книгата ја посвети на литературата, а не на ликовната уметност. Меѓутоа, овој термин "одбивност" беше инспирација за една изложба во Whitney Museum of American Art во Њујорк 1993, насловена "Одбивната уметност". Одбивноста и желбата во американската уметност. Во обид да ја воскресне надреалистичката традиција Мајк Кели ги излагаше своите валкани и распарталени мечиња, на пример, и сè играше со измет. Мачнината од одбивното е исто така прикажано во филмот на Мајк Кели и Пол Макартни "Хајди", каде што протагонистката, убавата малечка Хајди, девојченце од Алпите е вплеткана во нечесни сексуални и анални збиднувања. Се чини, дека таа ужива во тоа. Филмот беше прикажан на X Документа во Касел. Слично на тоа, во делото на Кики Смит со наслов "Приказна" (1992) жените отворено зборуваат за формите на својата менструација, за одбивноста околу тоа, што не би го направила ниту една Венера до денешните денови; или да го погледнеме делото на Роберт Гобер којшто одбивноста ја поврзува со апсурдот. Ова дело без наслов е од 1990. Но, одбивноста може исто така да има и комична нота. Зарем нема да се најде некој којшто преку смеењето би си олеснил себе сè, гледајќи го делото на Шерман од 1997., наместо само да биде згрозен? Деловите на мртвото тело што се распаѓаат е поставено во пејзаж, дело на еден фоторепортер, како што се чини. Гледајќи ја љубовната сцена од Брус Науман во неговото дело "Без наслов" од 1989., можеби нема да се насмеете, но сепак нешто ќе ви застане во грлото. Две обоени пластични глави (всушност глави на уметникот) водат љубов.¹¹ Едната од нив се обидува да ѝ го лиже вратот на другата; но штом ќе откриете дека нејзиниот јазик е пресечен и ставен назад во устата, сцената се претвара во врвна енигма. Што чувствувате, занес, возбуденост, страв, чувство на заробеност како во кошмар? Егзистенцијализмот постојано ја следи лудоста. Смењето отсекогаш било блиску до лудоста, смење за коешто Морис Бланшо напиша дека е баханална манифестација на вистината и постојаната заблуда. Едното постојано

го заменува другото ad infinitum. "И така", вели Бланшо во есејот "Смењето на боговите" во последната реченица: "сè се враќа во апсолутна нејасност која што сакајќи да стане јасна ги бара еквивалентите. Откако ќе ги најде таму се губи, а кога е загубена мисли дека се пронашла себе си".¹² Сите овие дела на гледачот му ја одземаат сигурноста и чувството за безбедност и го дестабилизираат. Тие фрлаат семе на сомнеж на уметноста и го тераат гледачот да прифати поинаков став. Дури и да се егзистенцијалистичките теми современи, историските околности, се разбира, се различни. Каква е ситуацијата денес? Зборувајќи географски, современиот егзистенцијален менталитет одвај повеќе и да може да се лоцира. Француските философи тука стојат рамо до рамо со делата од современата уметност. Како можеме да го оправдаме овој нов менталитет на егзистенцијализмот? Дали со недостиг на сигурност, со беспомошност, со кредибилитет на оние што се одговорни, со дилема дали можеш да бидеш разбран и подоцнежна дестабилизација на егзистенцијална основа, без да се биде во можност да се посочи контекстот на причините. Ова се зборови што се наметнуваат, се разбира, но доколку ги погледнете каталозите од изложбите на современата уметност, културниот менталитет можете да го почувствувате веднаш. "Зони на вознемиреност?" беше наслов на изложбата во 1997. на Штаерската есен во Грац, во истата година беа прикажани изложбите "Sensation" во Royal Academy во Лондон и "Sunshine & noir", една изложба на американската уметност од Западниот брег во Луизијана и во Волфзбург во Германија, а како врв на сите овие "Сцена на злосторство" прикажана во 1997 во UCCLA во Лос Анџелес, во Кембриџ и Лондон. Се чини дека уметноста го загуби своето право само таа да може да го истражува визуелното или да биде презентирани, наместо тоа, уметноста се врзува себе сè со психолошки, егзистенцијалистички и антрополошки начин на нарација и дескрипција. Она што е прикажано овде, можеби, се само примероци одбрани на брза рака. На прашањето дали авангардните уметнички дела можат да ветат исцелување на другите може само да се одговори на начин на кој слепата надеж може да се доживее себе си во апсурдна ситуација кон крајот на денот, загледана кон довербата во вистината.

Превод од англиски: Слободанка Баришиќ

1. Descombes, Vincent: Le meme et l'autre. Paris 1979, Ferry Luc and Alain Renard: la pensée. Essai sur l'anthumanisme contemporain. Paris 1985, Taureck, Bernhard: Französische Philosophie im 20. Jahrhundert. Analysen, Texte, Kommentare. Reinbek b.Hamburg 1988
2. Camus, Albert: Caligula. Paris 1947
3. Camus, Albert: Le mythe de Sisyphe. Paris 1943
4. Lebesque, Morvan: Albert Camus. Reinbek b. Hamburg 1960 p.94
5. Graevenitz, Antje von: Belief and Doubt in the Work of Christo and Bruce Nauman. In: Art and Design. (Art and the Tectonic) 1990 p.68-75
6. Seligman, Martin E.P.: Helplessness. On Depression, Development and Death. San Francisco 1975. Авторот беше еден од првите од многуте бихевиористи кој дури му даде име на предметот во нивниот наслов "Научена беспомошност". Не се знае дали Науман можеби прочитал некоја друга од овие студии. Селигмен ги опишува животните, но не стаорците така како што тоа го правеше Б.Ф. Скинер.
7. Bruggen, Goosjevan: Bruce Nauman, New York, 1988
8. Sartre, Jean-Paul: Le regard. In: Sartre: L'etre et le néant. Essai d'ontologie phenomenologie, Paris 1943
9. Cit. in: Biemel, Walter: Sartre mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b.Hamburg 1964 p.46,48
10. Theunissen, Michael: Der Andere. Studien zu einer Sozialontologie der Gegenwart. 1965. 2.Aufl. 1977, Ricoeur: Soi meme comme un autre. Paris 1990; Baudrillard: L'autre par lui meme. Paris 1987; Blanchot, Maurice: L'arret de mort. Paris 1948 (Engl: Death Sentence. New York 1978; Cimaera monographie 10: Gary Hill. 1992 p.67
11. Graevenitz, Antje von: Horror en schoonheid. Recent werk van Bruce Nauman. In: Archis 7, 1991 p.21-23
12. Blanchot, Maurice: Das Gelächter der Götter. In: Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski. Berlin 1979 p.67-81 (in French: in L'Arc nr.43 (Klossowski) 1970



Феноменот на "Новиот Егзистенцијализам"

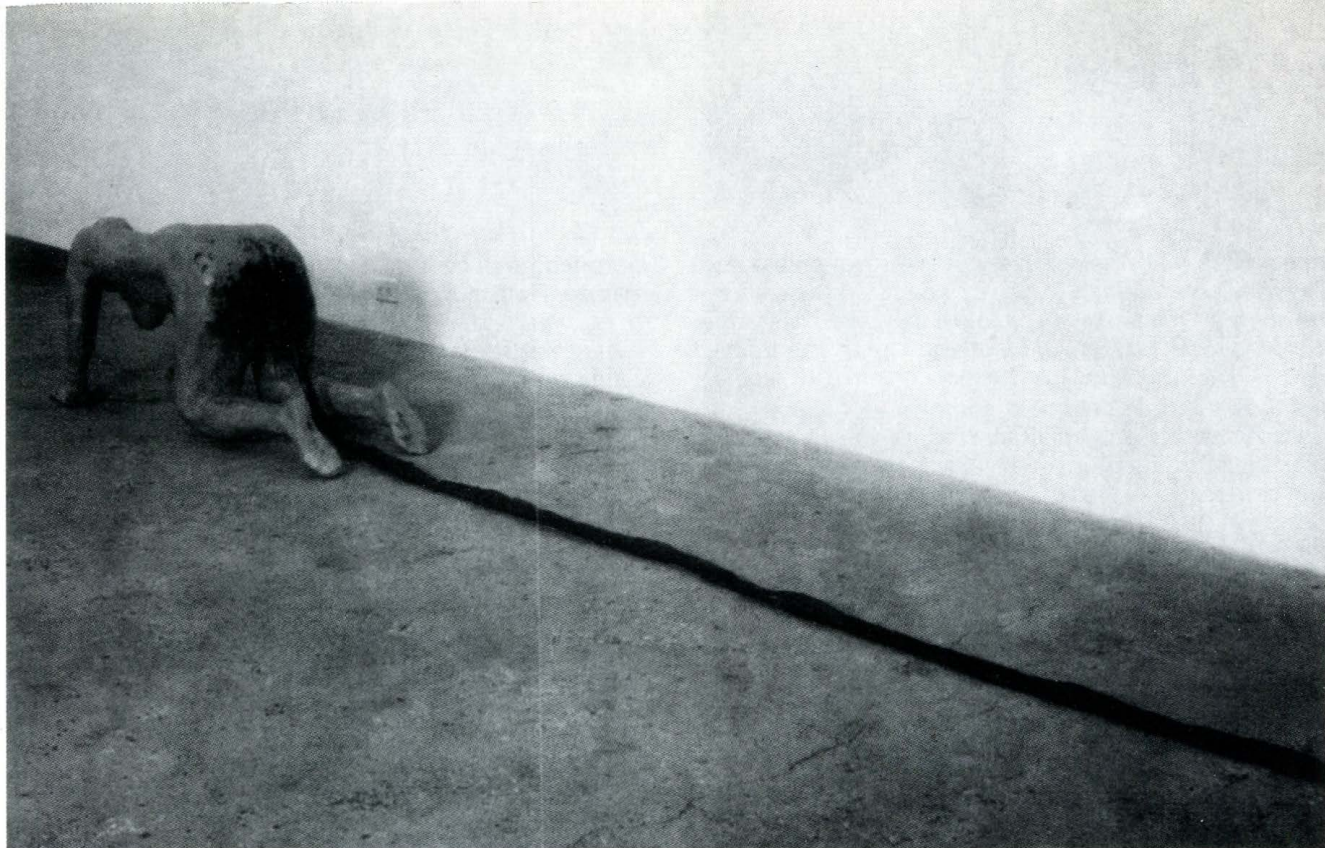
Во еден текст, изложен на Конгресот на AICA (1998 во Јапонија), Antje von Graevenitz (Time for a New Existentialism? Anthropological Viewpoints in the Static and Electronical Works of Art) регистрира појави што наведуваат на извесен "ново-егзистенцијалистички" менталитет. Авторот истакнува повеќе уметници (Gary Hill, Bruce Nauman, Mike Kelley, Kiki Smith, Robert Gober, Sindy Sherman и др.) и скорешни изложби ("Zones of Disturbance", 1997, "Sensation", 1997, "Sunshine&Noire", 1997, "Scene of Crime", 1997), како и неизбежната Јулија Кристева (нејзиното интерпретирање на феноменот на одбивното, одвратното, "abject" повеќе критичари го превземаат како главно одредиште околу кое се сместуваат "ново-егзистенцијалните" појави денес). Констатирајќи дека егзистенцијалистичкиот патос е типично модернистички феномен и дека денес тешко може да биде лоциран некаде, авторот го формулира следното: "Се чини дека уметноста ја изгубила својата податливост да биде истражување на една слика или репрезентација, а наместо тоа се поврзува со психолошките, егзистенцијалните и антрополошките начини на искажување и опишување". Graevenitz согледува недостаток на сигурност, беспомошност, отсуство на кредибилитет, дестабилизација на егзистенцијалната основа и неможност да се поентираат причинските контексти за таквата состојба во определувањето на овој нов менталитет.

Во повеќето пристапи што воочуваат појави на нешто "ново-егзистенцијално" или на "враќање на/кон реалното" се специфицира една промена: од концепцијата на реалното како еден ефект на репрезентацијата (на реалното), кон реалното како ефект на траумата. Промената се следи во пробивањето на еден специфичен траума-дискурс што испорачува обсцени, одбивни, одвратни "слики" и призори. Травматското, пак, Лакан го дефинира како промашена, пропуштена средба со реалното, а како промашено реалното не може да биде репрезентирано, тоа мора да биде повторено. Ова повторување е принудно и шокантно, затоа што реалното го нуди како травматско. Овде се сместува она отклонување од фокусот на сликата како екран на репрезентацијата кон травматскиот објект-поглед (gaze). Испуштањето на травматското води кон упризорување на одбивното во една состојба опишана од Батај како растворање на значајната форма, поради што фундаменталната дистинкција меѓу фигурата и основата-почвата, меѓу

себе и другиот е изгубена. Се јавува тенденција кон обсценото (ласцивното) каде што травматскиот објект-поглед се презентира без сцена, без рамка на репрезентацијата, без екран.

Според Кристева, одбивното (abject) е она од што Јас морам да се ослободам за да бидам едно Јас. Тоа не е само туѓо на субјектот, туку и многу блиско и создава паника во него. Ја допира фрагилноста на просторните граници на нашата внатрешност и надворешност, како и темпоралниот премин од мајчиното тело (привилегираното кралство на "abject") кон татковскиот закон. Тоа е состојба на потполна растроеност на субјектот и пропаѓање на значењето, затоа и нејзината привлечност за авангардните уметници кои сакаат да ги срушат симболичките поредоци на субјектот и на општеството, еднакво. За Кристева, во еден свет во којшто Другиот пропаѓа, уметникот не треба повеќе да го сублимира одбивното, туку да го открива примарното конституирање на привычната репресија. Во сферата на визуелноста тоа упатува на криза на сликата-екран на репрезентацијата, директно атакувана од некои уметници како критика на репрезентацијата и свртување кон обсцениот објект-поглед на реалното.

Она што критиката и теоријата го согледува како уметност на одбивното (abject art) во некои појави од последната деценија или нешто повеќе, првично се искажува како двоен напад, на субјектот и на екранот на репрезентацијата. Овде секако треба да се спомене Барбара Кригер со нејзината критика на уметничките категории и документарни жанрови, медиумските митови и сексуалните стереотипи, но и свртувањето на Синди Шерман кон гротескното, кон грозоморното. Хал Фостер (The Return of the Real, An October Book, The MIT Press, 1996) во својот приод кон "враќањето на реалното" во уметноста на одбивното согледува два модуса. Од една страна, се врши откривање на реалното преку необјасливи и чудни предмети (Роберт Gober, Катерина Фрич и др.), а, од друга страна, се оди кон срушените граници на повреденото тело и се напушта илузионизмот на предметот со цел да се одбегне било каква сублимација на објектот-погледот (агресивно-депресивните скулптури на Кики Смит). Според Фостер, оваа уметност тендира во две насоки и во поглед на задржувањето на самото одбивно или на состојбата на од-



Кики Смит, Опашка, 1992, восок, пигмент, папие маше / Kiki Smith, Tale, 1992, wax, pigment, papier maché

бивањето: првата е идентификација со одбивното, испитување на раните на траумата и допирање до обѕениот објект-поглед на реалното, додека втората е презентирање на состојбата на одбивање за да се провоцираат нејзините операции. Во одбивното тестирање на симболичкиот поредок, Фостер сместува и една поделба според полот: уметници што го испитуваат матерналното тело потиснато со патерналниот закон (главно жени - Кики Смит, Мона Хајт и др.) и уметници што претпоставуваат една инфантилна позиција со цел исмејување на патерналниот закон, а кои што се мажи (Мијк Кели, Џон Милер и др.). "Инфантилните" постапки, инаку, беа доминантни во движењата на Дада и на Нео-Дада (Флукусус на пример). Практикувањето на "инфантилниот" став во оваа уметност беше манифестирано со користење на фекалии (иако главно со нивната супституција), а таквата регресија водеше кон базично поткопување на патерналниот авторитет и неговиот симболичен поредок. Ова Shit движење Фостер го означува како симболичен пресврт на фаличката визуелност на издигнатото тело како примарен модел на традиционалното сликарство и скулптура - човековата фигура како субјект и рамка на репрезентацијата на Западната уметност. Тој мошне луцидно ја одредува оваа уметност како "двојно пркосење, на визуелната сублимација и на вертикалната форма, што е силна подземна струја во уметноста на дваесеттиот век, а кое понекогаш е изразено со едно пародирање на аналниот еротизам" (Дишан, Пиеро Манџони, Џон Милер). Фостер се запрашува и за тоа од каде произлегува оваа фасцинација од одбивното, трауматското. Неговиот одговор е двослоен. Од една страна, тоа се должи на незадоволството од текстуалниот модел на културата, како и конвенционалниот поглед на реалното - реал-

ното потиснато од постструктуралистичкиот постмодернизам се враќа како трауматско. Но, постојат и други причини што ги согледува во истрајноста на AIDS-кризата, систематската сиромаштија и криминал, распаѓањето на државата на благосостојба, напуштениот социјален договор.

Веројатно причините за оваа фасцинираност лежат и во карактерот на денешниот доцноцивилизациски амбиент. Ако модерните историски општества како нестабилни системи продуцираа своевиден индивидуализам и специфична проективност, актуелните постмодернистички, постисториски состојби се импрегнирани во општества со хипер-структурирани интегративни системи со софистицирани медиумски форми на одржување, надгледување, воедначување, пеглање на се она што би било несомерливо. Глобалната моќ на технолошките, политичките, медиумските и т.н. поредоци го нивелира секое позначајно индивидуално отскокнување. Отстранетата симболичка моќ на патерналните обрасци повторно избива, но сега во една безлична сеприсутност. Тоа предизвикува своевиден "отпор" и "револт" во одредени пунктови на неинтегрираното што се јавува како трауматско: потиснатата спонтаност како обид да се допре реалното и неминовното промашување во тој обид нужно профилираат искуство на одбивност, одвратност.

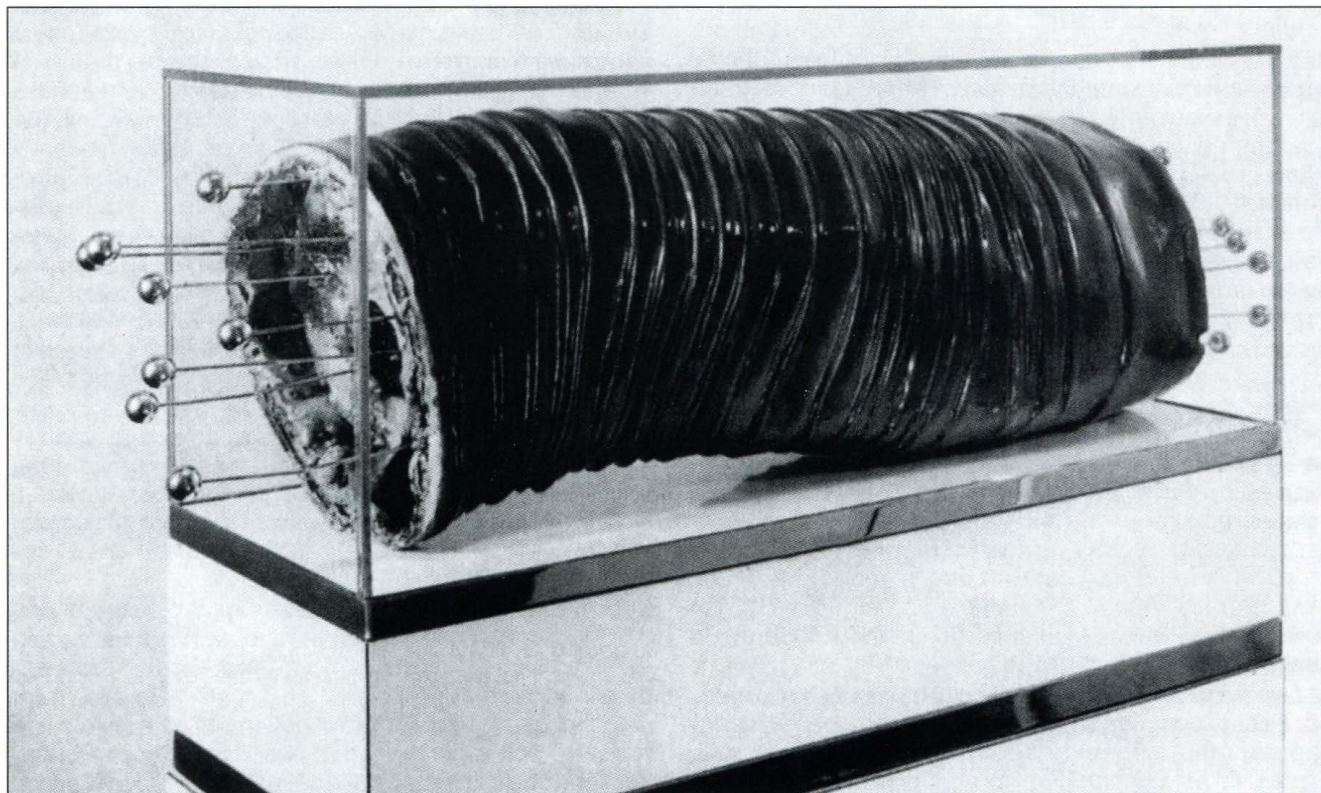
Но, дали овој "револт" во делата на "новиот егзистенцијализам" упатуваат на одреден став на ангажман, на некаква состојба на ангажираност? Овие дела не насочуваат на некој објект на промена, ниту пак стремат да го дофатат објектот "а" на желбата (што е секогаш недофатлив според психоаналитичкиот дискурс). Според Кристева, "... одбивното

го пробива ѕидот на потиснувањето. Тоа го враќа Јас на границите на одвратното од кои тоа се одвоило за да постои - го враќа на изворите на не-јас, на нагоните, на смртта". Овие дела немаат однос на посакување на некој објект или состојба во што би се оствариле. Нивната нестабилна состојба на подвоеност и двосмисленост што секогаш игра на границите на неопределеното, само го сигнализира пропаѓањето на субјектот во неомеѓеното принудно поле на траумата, одземајќи им ги на лузните неопходните форми на знаковност. Оној што ја почувствувал на своја кожа одбивноста, одбивноста вперена во студениот поглед на другиот, тој најдобро ја знае одбиеноста од објектот на желбата, од заводливиот поглед на желбата. Овде вирее само немата мачнина и дифузната меланхолија што не може да го исфрли својот исказ. Овде почива немиот говор на неискажаното. Овде е присутна една принудна "инсценирација" што го завзема местото на разнишаниот субјект. Овде се искусува прегазеноста и распарченоста, немоќта во соочувањето со постојните и претпоставените улоги и кодови на телото, субјектот и на социјалните схеми. Делата на оваа уметност не се дела на ангажман, тие не нудат никаква проекција.

И, на крајот, се наметнува прашањето дали на македонската актуелна уметничка сцена се јавува оваа фасцинација со трауматското, со одбивното ?

Одговорот, за сега, сметаме дека треба да биде негативен. И покрај разнородните искази со мноштвено практикување на амбиентални, инсталациски, медиумски, тематски и т.н. содржини, се чини дека отклучувањето кон реалното како трауматско доживување не егзистира во делата на нашите автори, иако причините за појавата на уметноста на одбивното не се така далеку од нас. Кај нас се читува една латентна присутност на култивирање, ублажување, своевидна естетизација на исказот, независно од неговата природа. Можеби нешто од искуството на уметноста на одбивното провејува во мотивите на удвојување (на сопственото тело) следено со една реификација и дезинтеграција кај Искра Димитрова. За неа ќе биде исказан следниот став: "Разработувајќи го мотивот на Двојникот преку процесот на раздвојување и удвојување, Искра Димитрова, во текот на последните години, создаде серија дела во кои телото ја "раскажуваше приказката" за животот и смртта. Во криптичната амбиентализација се одвиваше немото траење, удвојување, испарување или гаснење на смислата во неминовната дезинтеграција на телото" (Љ. Н. Димитровска, Искра Димитрова (каталог), СХ Галерија, Сорос центар за современи уметности, 1998, Скопје). Но, во овие дела на Димитрова секогаш е присутна грижливо негувана инсценирација и амбиентализација што на исказот му дава една поинаква димензија, втиснувајќи го во поинакви знаковни и значенски искуства од овде третираните.

Пол Тек, Парче месо со Ворхоловата Brillo кутија, 1965 / Paul Thek, Meat Piece with Warhol Brillo Box, 1965





Робер Гобер, Без наслов, 1994-95 / Robert Gober, Untitled, 1994-95



Valentino Dimitrovski

The phenomenon of the "New Existentialism"

In a text, presented at the AICA Congress (1998 in Japan), Antje von Graevenitz (Time for a New Existentialism? Anthropological Viewpoints in the Static and Electronical Works of Art) registers appearances that lead to a certain "new existentialism" mentality. The author mentioned several artists (Gary Hill, Bruce Nauman, Mike Kelley, Kiki Smith, Robert Gober, Cindy Sherman, etc.) and recent exhibitions (Zones of Disturbance, 1997; Sensation, 1997; Sunshine and Noire, 1997; Scene of Crime, 1997) and the inevitable Julia Kristeva (her interpretation of the phenomenon of the abject is considered by many critics as the main focal point of locating the "new existentialist" appearances today.) Concluding that the existentialist pathos is a typically modernist phenomenon and that it is difficult to locate it somewhere presently, the author formulates the following: "It seems that art has lost its handiness to be a research of an image or representation; instead of this, it is being connected to the psychological, existential and anthropological manners of expression and description." Graevenitz sees lack of security, helplessness, absence of credibility, destabilization of the existential foundation and the impossibility to point the causal contexts for the such situation in the determination of this new mentality.

In many approaches that indicate appearances of something "new-existential" or of "return of/to the real", a change is specified: from the conception of the real as an effect of representation (of the real), towards the real as an effect of the trauma. The change is followed in the penetration of a specific trauma-discourse that sends obscene, abject "images" and scenes. On the other hand, Lacan defines the traumatic as an aborted, missed meeting with the real, and because, as aborted, the real cannot be represented, it must be repeated. This repetition is coercive and shocking, because it offers the real as traumatic. Here is placed that departure from the focus of the image as screen of the representation towards the traumatic gaze-object. The omission of the traumatic leads towards the picturing of the abject in a condition described by Batai as dissolving of the significant form; hence the fundamental distinction between the figure and the foundation-the soil, between oneself and the other is lost. A tendency towards the obscene (the lascivious) appears where the traumatic gaze-object is presented without a scene, without a frame of representation, without a screen.

According to Kristeva, the abject is what I have to get rid of in order to be one I. This is not only alien to the subject, but is also very close and creates panic inside it. It touches the fragility of the space borders of our inside and outside, as well as the temporal passage from the body of the mother (the privileged realm of the "abject") towards the paternal law. It is a condition of a complete disorder of the subject and decline of the significance; hence its attraction to avant-garde artists who want to destroy the symbolic orders of the subject and, equally, of the society. For Kristeva, in a world in which the Other falls, the artist should no more sublimate the abject; rather the artist should discover the primary constitution of the initial repression. In the field of the visual, it directs towards the crisis of the screen-image of the representation, directly attacked by some artists as critique of the representation and turning towards the obscene gaze-object of the real.

What the critics and the theory see as abject art in some appearances of the last decade or somewhat longer, is initially expressed as double attack, of the subject and of the screen of the representation. Here one should certainly mention Barbara Kruger and her critique of the art categories and documentary genres, media myths and sexual stereotypes, as well as the turning of Cindy Sherman towards the grotesque, towards the horrific. Hal Foster (The Return of the Real, An October Book, The MIT Press, 1996) in his approach towards "the return of the real" in abject art sees two modes. On one hand, discovery of the real is made through inexplicable and strange objects (Robert Gober, Katerina Fritsch, etc.), and on the other hand, one goes towards the destroyed borders of the injured body and leaves the illusionism of the object in order to avoid any sublimation of the gaze-object (the aggressively depressive sculptures of Kiki Smith). According to Foster, this art tends into two directions relative to the preservation of the abject itself or the situation of the abjection: the first one is the identification with the abject, the examination of the wounds of the trauma and touching the obscene gaze-art of the real, while the second one is presenting the situation of the abjection in order to provoke its operations. In the abject testing of the symbolic order, Foster places a division according to the sex as well: artists who examine the maternal body suppressed by the paternal law (mostly women - Kiki Smith, Mona Hayt, etc.) and artists who presume an infantile position for the sake of ridiculing the paternal law, and who are men (Mike Kelley, John Miller, etc.). The "infantile" procedures, otherwise, were dominant in the movements of Dada and Neo-Dada (Fluxus, for example). The practicing of the "infantile" position in this art was manifested by using feces (although mainly with their substitution). Such regression lead towards the basic undermining of the parental authority and its symbolic order. This Shit movement is signified by Foster as the symbolic turnabout of the phallic visual terms of the erected body as the primary example of the traditional painting and sculpture - the figure of man as subject and framework of the representation of the Western art. He very cleverly defines this art as "double spite, of the visual sublimation and of the vertical form, that is a strong underground tendency in the art of the 20th century, and is sometimes expressed by a parody of the anal eroticism" (Duchamp, Piero Manzoni, John Miller). Foster also asks himself where this fascination of the abject, of the traumatic comes from. His reply has two layers. On one side, it is the outcome of the dissatisfaction of the textual model of the culture, as well as the conventional look of the real - the real, suppressed by the poststructuralist postmodernism, returns itself as traumatic. There are, however, other reasons as well that are seen by him in the consistency of the AIDS crisis, the systematic misery and crime, the dissolution of the well-fare state, the forsaken social contract.

Perhaps the reasons of this fascination are also found in the character of the present ambiance of the late civilization. If modern historical societies, as unstable systems, reproduced a unique individualism and specific projectivity, the current postmodernist, posthistorical conditions are impregnated in societies with hyper-structured integration systems having sophisticated media forms of preserving, monitoring, equaling, leveling of everything that would be immeasurable. The global power of the technological, political, media so-called

orders levels out every more significant individual jump-off. The removed symbolic power of the paternal forms again reappears, but now in a faceless omnipresence. This causes a unique "resistance" and "revolt" in certain points of the non-integrated that appears as traumatic: the suppressed spontaneity, as an attempt to touch the real, and the inevitable miss in that attempt certainly profile experience of abjection.

But, does this "revolt" in the works of art of the "new existentialism" imply a certain position of engagement, of some situation of being engaged? These works neither direct towards some object of change, nor try to grasp the object "a" of the desire (that can never be grasped according to the psychoanalytical discourse). According to Kristeva, "...the abject penetrates the wall of suppression. That returns the I to the borders of the abject from which it was separated to exist - it is returned to the origins of the non-I, to the instincts, to death". These works do not have a relation of desiring some object or a condition in which they would be created. Their unstable condition of being separated and of double meaning, that always plays at the borders of the undetermined, just signs the fall of the subject in the unrestricted coercive field of trauma, thus taking away the necessary forms of significance from the marks. Who has felt on his skin the abjection, the abjection contained in the cold look of the other, he knows best the rejection of the object of the desire, of the seducing look of the desire. There is only silent repugnance and diffusive melancholy here that cannot emanate its expression. Here lies the silent speech of the untold. Here is present a coercive "staging" that takes place of the disturbed subject. Here one is given the experience of being overrun and shattered, of the inability to face the

existing and supposed roles and codes of the body, the subject of the social schemes as well. The works of this art are not works of engagement; they do not offer any projection.

And, finally, a question is raised: does this fascination with the traumatic, with the abject, appear on the current Macedonian artistic scene? The answer, for the time being, should be negative, according to our estimate. In spite of the diverse expressions with much practicing of ambient, installation, media, thematic so-called contents, it seems that going astray towards the real does not exist as traumatic experience in the works of our artists, although the reasons for the appearance of the abject art are not so far away from us. One can perceive a latent presence of cultivating, diluting, a unique aesthetization of the expression, independent of its nature. Perhaps something can be found from the experience of the abject art in the doubling (of one's own body) followed by a reification and disintegration in the works of Iskra Dimitrova. The following viewpoint is written about her: "Elaborating the motif of the Double through the process of separating and doubling, Iskra Dimitrova, during the last years, has created a series of works in which the body was "narrating the story" about life and death. The silent duration, doubling, vanishing or depletion of the sense in the inevitable disintegration of the body took place in the cryptic ambientalization." /Iskra Dimitrova, by Lj. N. Dimitrovska (the Exhibition Catalogue), CIX Gallery, Soros Center for Contemporary Art, 1998, Skopje/. But, these works of Dimitrova always contain a carefully cherished staging and ambientalization thus giving the expression a different dimension, and pushing it into sign and meaning experiences that are different from those treated in this text.

Искра Димитрова, Папочна врвка, 1998, инсталација (детал) / Iskra Dimitrova, Umbilical Cord, 1998, installation (detail)





Лилјана Неделковска

Уметноста како "несреќна свест"



Волс. Композиција V, 1946. / Wols. Composition V, 1946

“Дали е воопшто возможно да се пишува лирска поезија после Аушвиц?”

(Адорно)

Дали после апокалиптичното објавување на нефатливата суровост на човечката природа ќе се осмелиме “поетски да постоиме во светот”? Во времето по Втората светска војна ова прашање имаше длабока егзистенцијална и морална смисла. Урнатините на војната беа толку големи, толку страшни што човекот врз нив можеше да постои само со песимизам, индигнација, со сомнеж во било каква позитивна сила. Безнадежноста беше единствено прифатлива: безнадежноста како замена на Големите просветителски и утопистички идеи. Или како што ќе напише во 1941 година надреалистичкиот поет Жорж Хенаин: “Безнадежноста личи на порој. Безнадежноста ги отвара вратите. Безнадежноста ги разнесува градовите. Безнадежноста е невреме под коешто ќе созреат нови светови на ослободување”.¹ Оваа духовна состојба со сета силина се манифестираше и во уметноста: неизбежна беше длабоката морална дилема за формата на уметноста којашто на “најсоодветен” начин би ја презентирала поствоената стварност. Јасно беше дека тоа може да го направи само една уметност која што ќе се идентифицира со стварноста. Или како што Адорно тоа го формулира: “За да истрајат сред крајните и најтемните страни на реалноста, уметничките дела кои не сакаат да се продаваат како утеха мораат да станат слични на таквите аспекти на реалноста”.² После Втората светска војна се покажа дека во реалноста на урнатините веќе нема место за проекциите на чистата уметност. Се покажа дека Голема утопистичка идеја на чистата уметност беше само една Голема заблуда. Чистата уметност веќе немаше уметничко, теориско, егзистенцијално алиби за својата проективност и антииндивидуалност: темелите на нејзиниот “хармоничен свет” се урнаа како кула од карти во огромната пукнатина што се појави во човечката свест и егзистенција. Единствено “една валкана, песимистична, гнила уметност ... уметност што личи на отворена рана”³ можеше да се соочи и да ја изрази реалноста. Уметноста, идентификувајќи се со “отворената рана” на поствоеното времето стана и самата уметност што личи на таа длабока и отворена рана. Уметноста на Волс беше една таква “отворена рана”, “живо тело” во кое болката го допродното на човечката издржливост.

Европскиот енформел, Њујоршката школа, јапонската група Гутаи ја претставуваа уметноста на ова “време на тежобноста”, на негативитетот и отуѓувањето, на некохерентноста и бесформноста. Бесформноста (онака како што Батај уше во текот на двае-

сеттите години ја има формулирано, како исплувок, како она што не може да се голтне, што е потиснато, грозно, болно) стана јазик на “несреќната свест” на уметноста. Според Розалин Краус бесформноста требаше да ги уништи формалните категории, да одрече дека нештата имаат јасна форма. Нештата се бесформни, недовршени... А тие нешта се дел од егзистенцијата, поединечната егзистенција којашто не може апстрактно да се опфати, а притоа да не се отуѓи, да не се скамени во некаква индиферентна, изолирана категорија. Новото поствоенно духовно расположение ги потенцираше токму егзистенцијалните аспекти на она што значи да-се-биде: аспектите на фрленоста на човекот во светот, на неговата минливост и смртност. Се потенцираше индивидуалното, неповторливото во човечката егзистенција, неговата ввчудовиденост среде едно “да се најде тука” (se trouver là).⁴

Во оваа состојба на запрашаност (со сите аспекти на егзистенцијални и морални конотации) аурата на автентичноста на човековото постоење се наметна како репер на целокупната духовна и филозовска мисла на времето. Но, идеологијата на ладната војна, пробивот на масовната култура и комуникација мошне брзо го доведоа во прашање духовниот напор човекот да се дефинира “во склад со самиот себе си, на оската на своите можности”⁵. Мошне брзо се покажа дека егзистенцијализмот беше само еден, и можеби последен(?) романтичарски обид на модернизмот уште еднаш да ја истакне “апсолутната вредност” на она што значи индивидуализам, блесок на еден слободен чин на одлучување за сопствената судбина.

Структурализмот беше дециден во читањето на егзистенцијализмот. Мишел Фуко во текстот “Што е автор?” егзистенцијализмот го означува како уметнички модернизам кој го привилегира авторот. Застапувајќи ја идејата за невозможност од конституирањето на авторот како нешто автентично, оригинално, бидејќи, според него, авторот не егзистира во неговата полнотија (она што егзистира тоа е дискурсот), тој значењето на авторот, на индивидуата го лоцира во веден систем на конвенции, правила, норми итн. кои, всушност, и го артикулираат”⁶. Односно, според него авторот е само една идеолошка конструкција. “Смислата на човечката индивидуа, исполнета со себе, достигнувајќи ја својата највисока точка во уметникот, има длабоки корени во желбите и сопствените претстави на западните општества. Барањето на автентичност и оригиналност, запишана во телото на модерната уметност, својата полнотија ја најде во трагичниот автор; примери се Ван Гог и Полок и нивните биографии”⁷. Овој став поструктуралистите ќе го развијат до неговите крајни конвенции. Всушност и самите аспекти на стварноста партиципираа и го овозможиа овој начина на чита-



ње и размислување. Се покажа дека моралната и егзистенцијалната димензија на индивидуализмот којашто беше разбирлива во времето по Втората светска војна, набрзо доби едно реторичко значење. Всушност, се покажа дека пројавениот индивидуализам после Втората светска војна стана “место” со неисцрпни можности за остварување на најразлични политички и идеолошки цели. Автентичната појава на индивидуализмот беше заменета со еден прокламиран индивидуализам искористен од “желбите и претставите на западните општества”. Индивидуализмот доби форма на една “идеолошка конструкција” вешто искористена во Студената војна. Според Серж Жилбо “Во периодот на Студената војна, во кој војната беше повеќе симболична отколку реална, (...) идеологијата на индивидуализмот стана значајно оружје во Америка и доминираше во секоја сфера на социјалниот и уметничкиот живот”⁸.

Во периодот по 1945 година кај нас (во бившите југословенски простори) се одвива процесот на блокирање, затварање на патиштата кон сите форми на индивидуално изразување кои го тематизираат сомнежот, злото, неинтегрираноста. Егзистенцијализмот и енформелот се третираат како декадентни уметнички изрази на нехуманата епоха. Бидејќи југословенското општество после војната тежнееше кон “хуманизација на човекот”, кон една “идеална” состојба на рамнотеженост на потребите и можностите, секаков исказ којшто го опишуваше сомнежот беше неприфатлив. Наместо филозофија на индивидуализмот што ја понуди егзистенцијализмот, кај нас се етаблираше филозофија на “коллективизмот”, наместо теорија на изразот, теорија на одразот.

Но веќе во текот на 50-те години ќе се појават одредени реакции во однос на доминантната тенденција на социјалистичкиот реализам и теријата на одразот. Овие реакции беа овозможени од самата политичка и идеолошка ситуација, односно со прокламираната слобода на творештвото искажана од највисокиот политички врв. Во врска со ова Душан Бошковиќ ќе забележи: “Дали може, на непротивречен начин, да се прокламира слободата на другиот во областа на духот? Дали може ‘субјектот’ да воспостави слобода на (својот) ‘објект’ и за тоа да е доволна прокламација? Сепак, не се прокламира било што, туку слобода. Слободата по својот поим ја чини прокламацијата (перформативот) излишна, а неопходноста слободата на другиот да биде прокламирана со перформатив, ја чини неизвесна и двосмислена. Затоа што оној кој ја има моќта да дава слобода на другиот, би можел и да ја укине. Затоа перформативните искази со кои се прокламира слободата на другиот, го отелотворуваат парадоксот на слободата”⁹.

Во ваква една парадоксална ситуација се појави и

енформелот во Македонија. Тоа беше периодот од крајот на 50-те и почетокот на 60-те години, значи период кога енформелот во светот ја изгуби својата водечка позиција. Но и покрај тоа, во историјата на македонската современа уметност и култура енформелот се ситуира како едно од најзначајните и, секако, едно од најинспиративните места.

Појавата на енформелот во Македонија не се одвиваше без потреси. Всушност на неговата појава и претходат остри “судири” на мислења на етички и естетски план, конфронтација на мислења “за” и “против” апстрактната уметност што особено ќе дојде до израз во полемиката што се водеше на страниците на списанието “Разгледи” во текот на 1954 година меѓу истакнати претставници на македонската култура. Во ваква една динамична и “жешка” културна ситуација се појави една нова генерација на ликовни уметници за кои прашањето на ликовниот јазик и неговата функција веќе не се поставуваше како морално-идеолошка обврска, туку како слобода на избор. Уметниците Петар Мазев, Ордан Петлевски, Ристо Лозаноски, Родољуб Анастасов, Драгутин Аврамовски, Ристо Калчевски, Александар Јанкулоски, Иван Велков, Александар Ристески со делата што ги создадоа во почетокот на 60-те години го одбележаа новиот период во развојот на македонската современа ликовна уметност. Но, интересен е фактот, што нивните дела, со исклучок на Ордан Петлевски кој во тоа време живееше и работеше во Загреб, не наидоа на вистинска рецепција, како во нашата средина, така и во рамките на тогашна Југославија. За ова најилустративно зборува Изложбата *27 современи сликари*, во организација на Ликовната есен во Сомбор (одржана ноември-декември 1962). Оваа изложба, како што вели Јеша Денегри, беше “обид во југословенските рамки на едно место да се соберат тенденциите на енформелот...”¹⁰ Но на оваа изложба немаше ниту еден македонски сликар!? Која беше причината што македонските уметници не беа вклучени на оваа изложба? Дали причините треба да се бараат само во домашните прилики (поради идеолошки ригидни ставови и немање слух за новиот уметнички исказ?) или тие треба да се бараат и во предрасудите на големите југословенски центри во однос на уметничките вредности и потенцијали на македонската уметност и култура? Повеќе показатели укажуваат дека причините треба да се бараат и на едната и на другата страна. Тоа значи дека во Македонија во тој период, сè уште, не се издиференцирале јасни ставови во однос на филозофијата на егзистенцијализмот и уметноста на енформелот, дека идеолошкиот страв од индивидуализмот, како западна категорија, сè уште беше присутен во македонските интелектуалните кругови. Од друга страна пак, во тоа време, особено во втората половина на 50-те години, постоеше тенденција големите југословенски уметнички центри на македонската уметност да гледаат со еден поглед од висина,

предлагајќи “рецепти” за начинот и формата на кои што македонската уметност требаше да се развива и движи. Така Миќа Поповиќ во текстот објавен во списанието *Разгледи* (1954) по повод изложбата на ДЛУМ ќе забележи: “Најлогичниот пат на современиот македонски уметник е да ја слее исклучителната свежина на тоа (средновековното) наследство со модерниот ликовен јазик. Тоа е неговата прва задача и воедно и гаранција за успех”¹¹ Во текстот *На добар пат* од М. Башичевиќ, објавен во *Вјесник* 1955 година, а по повод изложбата на ДЛУМ во Загреб, се вели: “... таа традиција е толку богата и толку силна што нејзината “ренесанса” (чији знаци не се невидливи на оваа изложба) во младото сликарство на оваа наша Република би овозможила резултати веројатно поголеми и посјајни отколку надградувањето на некои понови движења во европската уметност, односно повторувањето на варијации кои во европското сликарство и вајарство се безброј пати повторувани (експресионизмот, на пример)”.¹² Овие “рецепти” на некој начин извршија влијание врз начинот на кој што се пристапи кон читањето и толкувањето на уметноста во нашата средина, а во таа смисла и на читањето на енформелот. Во ликовната критика се вообличи синтагмата “синтеза на традицијата и современото” која долго време ќе се применува за апстрактното сликарство и тоа сè со цел да се промовира тезата за автентично македонско сликарство. Ова беше безболан начин да се прифатат конвенциите на егзистенцијализмот и индивидуализмот во нашата општествена и културна средина; но, ова беше и одреден идеолошки напор да се пронајде начин да се неутрализира овој говор преку аплицирањето на поимот синтеза во еден јазик кој по својата суштина беше јазик кој ја деградираше и одрекуваше формата, единството, синтезата, утопијата (а синтезата е секогаш одредена утопистичка категорија). Оттаму, уметноста на македонскиот енформел кој, сепак, во тоа време ги делеше вистинските проблеми што самиот јазик ги структурираше (фрагментираност, поделеност, неинтегрираност), стана уметност на синтеза и интегритет, една автентична македонска уметност. Односно, стана дел од еден идеолошки систем на конвенции и норми. Но, и овој систем на конвенции и норми, како и оној западниот, сепак не може да опстојува изолирано од уметничката свест, туку, на еден парадоксален начин се инкорпорира, станува дел од јазикот на “несреќната свест” на уметноста.

1. Превземен цитат од Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, vo: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass, London, UK, 1990, p.52
2. Teodor V.Adorno, *Esteticka teorija*, Nolit, Beograd, 1979, str.85
3. Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, vo: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass, London, UK, 1990, p.52
4. Žan Bofre, *Uvod u filozofije egzistencije*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1977, str.62
5. Ibid, 59
6. Michel Foucault, *What Is an Author (vo): Art in Theory 1900-1990*, Edited by Charles Harrison & Paul Wood 1992, p.924
7. Ibid, str.923
8. Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, vo: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass, London, UK, 1990, p.37
9. Dušan Bošković, *Stanovišta u sporu*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981, str.4-5
10. Ješa Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji (vo) Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, str.130 (cat. exh.)
11. Миќа Поповиќ, *Зрелости и несполуки на македонското современо сликарство*, *Разгледи*, Скопје, 3.01.1954, бр.1, стр.10
12. М. Bašičević, *Na dobrom putu*, *Vjesnik*, Zagreb, 1.01.1955

Александар Јанкулоски, *Растенија*, 1960, масло на платно / Aleksandar Jankuloski, *Plants*, 1960, oil on canvas



Liljana Nedelkowska

Art as "Unfortunate Consciousness"

"Is it at all possible to write lyric poetry after Auschwitz?"

(Adorno)

Will we dare, after the apocalyptic announcement of the unthinkable cruelty of human nature, "to exist poetically in the world"? In the period after the Second World War, this question had deep existential and moral sense. The war ruins were so great, so terrible, that man could exist upon them only with pessimism, indignation, with suspicion in any positive force. Only hopelessness was acceptable: hopelessness as replacement for the Great enlightenment and utopian ideas. Or, as the surrealist poet Georges Henein wrote in 1941: "Despair is torrential. Despair forces doors. Despair blows cities apart. Despair is the thunderstorm under which unprecedented worlds of deliverance will ripen"¹. This spiritual situation, with all its force, was also manifested in the art: inevitable was the deep moral dilemma about the form of art that would, in the "most appropriate" way, present the postwar reality. It was clear that it could be done only by an art that would identify itself with reality. Or, as Adorno formulated it: "In order to endure in the midst of extreme and darkest sides of reality, the works of art that do not want to be sold as consolation, must become similar to such aspects of reality"². After the Second World War, it was shown that in the reality of the ruins there was no more place for the projections of pure art. It was manifested that the Great utopian idea of pure art was just a Great illusion. Pure art did not have any more artistic, theoretical, existential alibi of its projectivity and anti-individualism: the foundations of its "harmonic world" fell like house of cards in the great aperture that appeared in the human consciousness and existence. Only "a dirty, (...) pessimistic, (...) rotten art (...) an art like an open wound"³ could face and express reality. Art, having identified itself with the "open wound" of the postwar period, became itself an art that looked like that deep and open wound. The art of Vols was one such "open wound", "live body" where the pain touched the bottom of the human endurance.

The European informel, the New York School, the Japanese group Gutai represented art in this "period of difficulties", of negativity and alienation, of incoherence and formlessness. Formlessness (in the same manner that Bataille spoke of in the twenties, like a spit out, like something that cannot be swallowed, that is suppressed, horrible, painful) became language of the "unfortunate consciousness" of art. According to Rosalind Krauss, the formlessness should have destroyed all formal categories, to deny that things have clear form. Things are formless, unfinished... And these things are part of the existence, the individual existence that cannot be abstractly encompassed and at the same time not to be alienated, not to be petrified in some indifferent, isolated category. The new postwar spiritual mood underlined exactly the existential aspects of what means to be: the aspects of discharging of man in the world, of his brevity and mortality. The individual, the not repeatable in human existence, his "astonishment amid one 'se trouver là'", were underlined⁴.

In this state of questioning (with all aspects of existential and moral connotations), the aura of the authenticity of man's existence was imposed as a landmark of the whole spiritual and philosophical

thought of that period. But, the ideology of the cold war, the penetration of mass culture and communication very quickly questioned the very spiritual endeavor of man to define himself "in accordance with himself, at the axis of his abilities"⁵. It was very quickly shown that the existentialism was just one, perhaps the last (?) romantic endeavor of modernism to once more show the "absolute value" of what means individualism, a glitter of one free act of deciding on one's own destiny.

Structuralism was precise in reading of the existentialism. Michel Foucault in his text *What Is an Author?*, signifies existentialism as art modernism that favors the author. Promoting the idea of the impossibility of the author's constituting as something authentic, original because, in his opinion, the author does not exist in his fullness (what exists is the discourse), he locates the meaning of the author, the individual in "a system of conventions, rules, norms, grammars and so forth which, in effect, articulate him - or 'speak' him."⁶ According to him, in other words, the author is just one ideological construction. "The sense of the self-contained human individual, reaching its high point in the artists, has deep roots in the desires and self-images of Western societies. The twin quests for authenticity and right across the body of modern art find their fulfilment in tragic authors, or more particularly in their biographies: van Gogh and Jackson Pollock begin perhaps the stereotypical examples."⁷ The poststructuralists later developed this stance to its extreme consequences. Indeed, the very aspect of reality participated and enabled this mode of reading and thinking. It was shown that the moral and existential dimension of the individualism, which was understandable in the period following WW II, soon acquired one rhetoric meaning. Actually, it was indicated that the shown individualism after the Second World War became a "place" of inexhaustible possibilities for the realization of very different political and ideological purposes. The authentic appearance of the individualism was replaced with one proclaimed individualism used by "the desires and notions of Western societies". The individualism attained a form of one "ideological construction" skillfully used in the cold war. According to Serge Guilbaut, "In this Cold War period, where the war was often more symbolic than real, the ideology of the individualism was weapon par excellence in the United States and dominated every sphere of social and artistic life."⁸

In the period after 1945, in our country (former SFRY) a process was under way, of blocking, closing ways towards all forms of individual expression that had as a motif suspicion, evil, non-integration. Existentialism and informel were treated as decadent art expressions of the inhuman epoch. Due to the fact that after the war, the Yugoslav society was inclining towards "humanization of man", towards one "ideal" situation of a balance between the needs and the possibilities, any kind of expression that described suspicion was unacceptable. In stead of philosophy of the individualism that was offered by the existentialism, the philosophy of "collectivism" was established in our country; instead of the theory of expression, there was the theory of reflection.



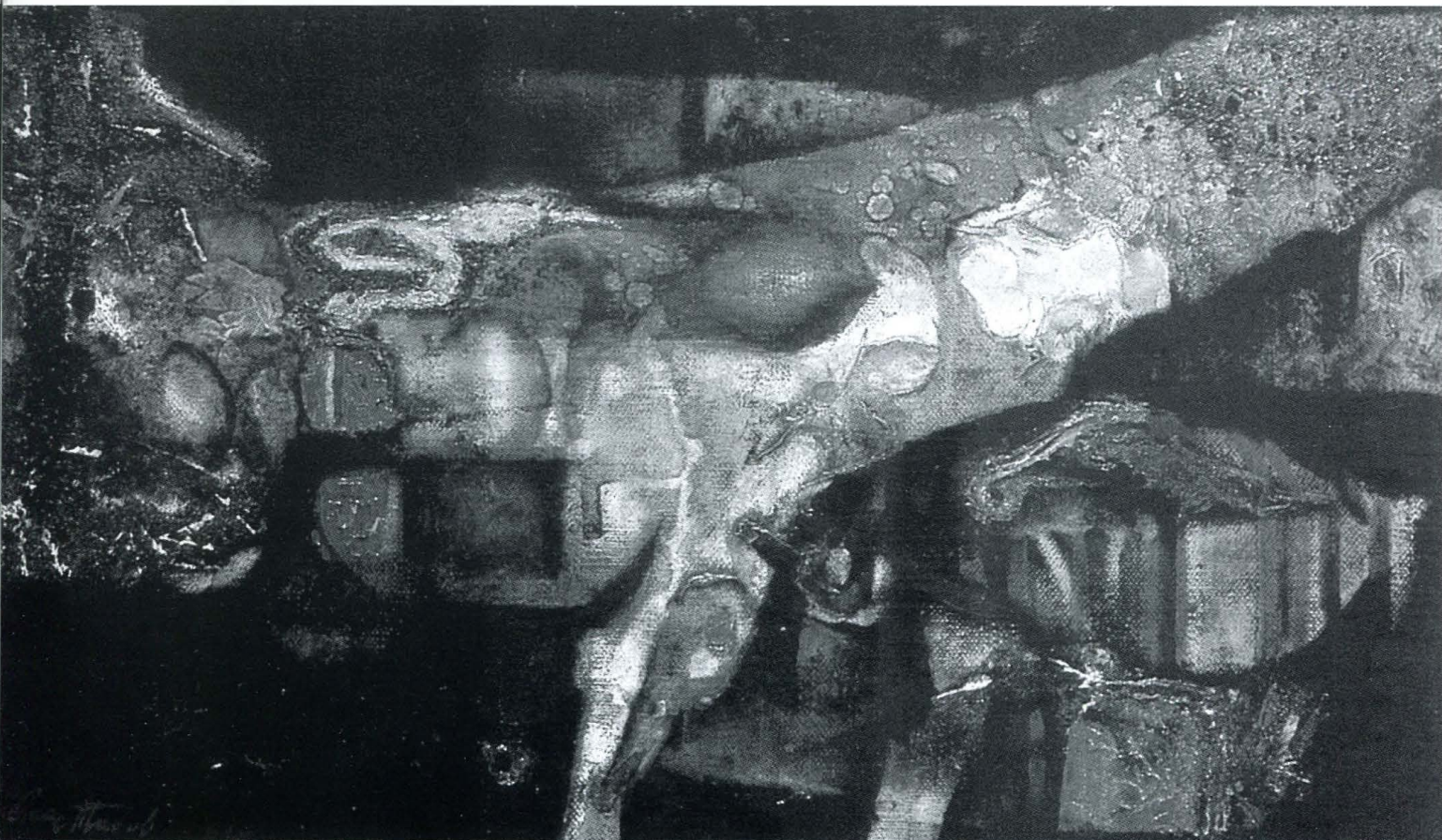
Джексон Поллок, Ночна церемонија, 1944/ Jackson Pollock, Night Serenady, 1944

However, certain reactions with regard to the dominant theory of the socialist realism and the theory of reflection appeared already in the fifties. These reactions were enabled by the very political and ideological situation, that is, by the proclaimed freedom of creation announced by the top political leadership. Dusan Boskovik wrote about this: "Is it possible, in non-contradictory way, to proclaim the freedom of the other in the field of the spirit? Is it possible for the 'subject' to establish freedom of (his own) 'object' and proclamation to be sufficient for this? Still, it is not being proclaimed just anything, but freedom. Freedom, pursuant to its notion, makes proclamation (the performative) needless, while the necessity to proclaim the freedom of the other by the performative makes it uncertain and vague. Because who has the power to grant freedom to the other, he could even abolish it. Therefore the performative statements by which the freedom of the other is proclaimed, embody the paradox of freedom."⁹

The informel appeared also in Macedonia in such paradoxical situation. This was the period of the late fifties and the early sixties, meaning the period when the informel had already lost its leading position on the world. Nevertheless, the informel was situated in the history of Macedonian contemporary art and culture as one of the most significant, and, of course, one of the most inspiring periods. The appearance of the informel in Macedonia was not smooth. As a matter of fact, even before its emergence, there was fierce exchange of views at ethical and aesthetic level, a confrontation of opinion "for" and "against" the abstract art that contributed to even more fierce debates which took place on the pages of the magazine *Razgledi* in 1954 among eminent representatives of the Macedonian

culture. A new generation of artists appeared in one such dynamic and "hot" cultural situation. These new artists did not consider the question of the artistic language and its function to be some kind of moral and ideological obligation, rather it was for them a freedom of choice. Artists like Petar Mazev, Ordan Petlevski, Risto Lozanovski, Rodoljub Anastasov, Dragutin Avramovski, Risto Kalcevski, Aleksandar Jankuloski, Ivan Velkov, Aleksandar Risteski, marked the new period in the development of the Macedonian contemporary fine arts through their works of art created in the early sixties. However, interesting is the fact that their works of art, with the exception of those of Ordan Petlevski who then lived and worked in Zagreb, were not given the proper reception, both in Macedonia and elsewhere in the then Yugoslavia. A very good example of this was the exhibition *Twenty-seven Contemporary Artists*, organized by the *Artistic Autumn in Sombor* (realized in November and December, 1962). In the words of Jesa Denegri, this exhibition was "an attempt to gather on one place the tendencies of the informel at Yugoslav level"¹⁰. However, not even one Macedonian artist was represented at this exhibition!? What was the reason for not including the Macedonian artists at this exhibition? Should the reasons be located only in the domestic conditions (due to the ideologically rigid positions and ignoring the new art expression?) or the reasons should be located also in the prejudices of the then great Yugoslav centers with regard to the artistic values and potentials of Macedonian art and culture? Several indicators show that the reasons should be located on both sides. This means that in Macedonia, at that time, there were still no clear positions with regard to the philosophy of existentialism and informel art, that the ideological fear of the individualism, as a Western category, was still present in the Macedonian intellec-

Родолјуб Анастасов, Ограничено потекло, 1961, масло на платно / Rodoljub Anastasov, Limited Origine, 1961, oil on canvas



tual circles. On the other hand, at that time especially in the late fifties, there was also a tendency for the then Yugoslav great art centers to underestimate Macedonian art, by suggesting "recipes" on the way and form to be used by Macedonian art in its development and tendencies. So, Mika Popovik wrote the following lines in his text published in the magazine *Razgledi* (1954) on the occasion of the art exhibition of DLUM (Association of Artists of Macedonia): "The most logical way for the contemporary Macedonian artist is to merge the exceptional freshness of that (of the Middle Ages) heritage with the modern art language. It is his first assignment and, at the same time, also a guarantee for success!"¹¹. In his text *On the Good Road* published in 1954 in the newspaper *Vjesnik*, M. Basicovic commented in the following manner the DLUM exhibition in Zagreb: "...That tradition is so rich and so strong that its 'renaissance' (whose signs are not invisible at this exhibition) in the young art of this Republic of ours would enable results perhaps greater and more brilliant than upgrading of some recent tendencies in European art, that is, repeating the variations that have already been so much repeated in European painting and sculpture (for example, the expressionism)."¹² These "recipes", in a way, exercised influence on the manner on which art was read and interpreted in Macedonia, and in this respect, on the manner of reading the informal. The art critics established the syntagm "synthesis of tradition and contemporary" that was to be used for a longer period to describe abstract art and with the purpose of promoting the thesis of an authentic Macedonian painting. This was a painless way to accept the consequences of existentialism and individualism in our social and cultural milieu; however, this was also a certain ideological attempt to find a way to neutralize this speech by application of the term of synthesis in a language that was, in essence, a language which degraded and denied form, unity, synthesis, utopia (and synthesis is always an utopian category). Therefore, the art of the Macedonian informal that, still, shared at that time the real problems which were structured by the very language (fragmentariness, division, non-integration), became art of synthesis and integrity, one authentic Macedonian art. That is, it became part of one ideological system of conventions and norms. But even this system of conventions and norms, like the Western one, still cannot exist isolated from the artistic consciousness; rather, it is incorporated in a paradoxical manner, becoming part of the language of the "unfortunate consciousness" of art.

1. Citation taken from Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, in: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, UK, 1990, p. 52
2. Teodor V. Adorno, *Esteticka teorija*, Nolit, Beograd, 1979, p. 85
3. Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, in: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, UK, 1990, p. 52
4. Zoran Bofre, *Uvod u filozofije egzistencije*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977, p.62
5. *Ibid.* 59
6. Michel Foucault, *What is an Author?*, (in): *Art in Theory 1900-1990*, Edited by Charles Harrison & Paul Wood, 1992, p. 924
7. *Ibid.* p. 923
8. Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, in: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, UK, 1990, p. 52
9. Dusan Boskovic, *Stanovista u sporu*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981, pp. 4-5
10. Jesa Denegri, *Kraj seste decenije: enformel u Jugoslaviji*, (in): *Jugoslovensko slikarstvo seste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, p. 130 (cat. exh)
11. Mika Popovik, *Zrelosti i nespoluki na makedonskoto sovremeno slikarstvo*, *Razgledi*, Skopje, 3 January, 1954, No. 1, p. 10
12. M. Basicovic, *Na dobrom putu*, *Vjesnik*, Zagreb, 1 January, 1955



Петар Мазев, Пејзаж, 1962, комбинирана техника /
Petar Mazev, Landscape, 1962, mixed media



Соња Абаџиева

G U T A I Body Informel?

Зошто почнувам со *Седумтте самураи* на Куросава?

Во почетокот на педесеттите Акира Куросава станува практично синоним на новиот јапонски идентитет во светот. Веднаш по катастрофалните воени исходишта на неговата земја и по укинувањето на американската окупација на Јапонија во 1951, насобраната желба да се раскинат конзервативизмот и клаустрофобијата, буквално експлодираат во нови дискурси важечки и за светот и за Јапонија. Куросава триумфира со *Рашомон* на Венецискиот фестивал во почетокот на педесеттите, а во 1954 со *Седумтте самураи*.

Од востановувањето на аристократскиот слој во Кјото до денес, во Јапонија се во оптек две естетики: едната декоративна и весела, во функција на потребите на народот, другата зен естетика - строга, сериозна и едноставна, привилегија на интелектуалните и нобл кругови (дворските и самурајските). Филмското писмо на Куросава е во контекстот на дворската реторика.

Времето на раѓањето на *Седумтте самураи* е симултано на создавањето на групата *Гутаи* (1954 -1972), чии членови ги претставуваат ликовните самураи на јапонската уметничка сцена во педесеттите: начинот на нивниот исказ е заснован врз зен естетиката.

Ако се знае дека тие потекнуваат од регионот Канзаи со главен град Осака, каде културната традиција од одамна го пронаоѓа својот фулкрум; ако се потсетиме дека Осака како трговски град, е најлиберална-отворена за секакви впивања на она што секојдневно доаѓа од надвор; ако констатираме дека очите на сите Јапонци се вперени во Токио како неприкосновен, но конзервативен центар на уметници, критичари и движења (како точка од каде се дистрибуира кон периферијата), многу полесно ќе ја објасниме егзистенцијалната обременетост на младите членови на *Гутаи*, незадоволството од постоечкото зачмаено функционирање на анахроните канони на ликовната сцена. Тие сакаат да ја повторат на ликовен план ерупцијата што Куросава ја направи во филмот. По суровоста на глетките од војната (особено по Нагасаки и Хирошима) *Гутаи*, како дел од јапонската разочарана елита, не може да верува во нарација, ниту во фигурација, а најмалку во симболи. Каде може да го најде упориштето ако не во трансценденцијата на пресирот на сите споменати категории и во определбата за апсолутната слобода. Сартр рече дека само богатиот човек е слободен, *Гутаи* тврди дека само уметничкото дејствие е слобода. За нив, материјалот е материја чија суштес-

твеност е духот, кој, како што е познато, во будизмот е слободен и чист како детска душа. Читан етимолошки, идеограмот, *Гутаи* е изграден од два силаби: **Гу** - што означува тело со дух, односно орудие и **таи** што означува материја. Двете заедно во сложеното толкување на јапонското писмо, приближно би се превеле како симултаност, конкретност на дејствувањето на материјата и духот. *Гутаи* сака едновременото функционирање на енергиите на телото, духот и материјата да го одвојат од церебралното: **за новиот живот на уметноста им** е неопходно само емотивното чисто. Мотото, јасно соопштено во нивниот манифест и објавено во списанието *Гутаи*, алутира на спонтано, автоматско создавање на новото. Стремејќи кон изворното/оригиналното, тие дејствуваат како вистински модернисти, станувајќи дел од јапонската авангарда. Раскажано со Вендерсовски јазик, *Гутаи* го бара идеалниот, праизворниот, вистинскиот поглед на ангелот, оди кон востановување на времето "кога детето било дете".

Во оваа смисла нивниот напишан манифест е експлицитен: "да се создаде нешто што дотогаш никогаш не постоело". Во секој случај, зад оваа стартна позиција стои првиот признат во светот јапонски модерен сликар Фуџита, кој ги дистрибуира своите пораки до колегите виа Париз, како и идеологот на *Гутаи* - Џиро Јошихара, познат предвоен сликар и врвен интелектуалец. Оваа девиза значи дефинитивно отуѓување од познатата јапонска практика на позајмување, компилирање и цитирање, што го има како резултат хибридниот со својот експлицитен прототип и, како и во случајот на Куросава, освестување на јапонскиот идентитет во уметноста. Стратегијата употребена да се изгради тој не-спознавачки, без претходни искуства невин поглед, користи, всушност, дел од традицијата: специфичното сфаќање на времето, изедначеноста на природното и артифициелното и воопшто елементите на познатата далекуисточна истегнатост на, во основа, широкиот поим на релативноста. За да го надминат владеачкиот хегемонистички ликовен закон и за да бидат други и нови, уметниците во *Гутаи* не ја следат логиката на меката линија на менувањата, туку прават стилизиран самурајски скок.

Најликовните реализации на овие уметници - акциите на сликање - ја прошируваат и збогатуваат *drifting* постапката на Џексон Полок (за чие творештво биле информирани), но во основа тие се оригинални и специфични. Бруталноста во акцијата на сликање со нозе, со целото тело во кал и цемент, со кршење на шишиња од камен врз платно, со пиштол или со



Казуо Ширага, Предизвикување на калта, 1955 / Kazuo Shiraga, Challenging the Mud, 1955

remote control направи, со телесно пробивање на словесни хартија, се ритуали на раѓање на делото од праматеријата, груби и свирепи сцени на жртвување и на ризикување на сопствениот живот, познати од јапонскиот филм, од **но** и од **кабуки** театарот. Некои уметници се изложени на најбруталниот театар на реалноста. Казуо Ширага, ризикува да биде зацементиран во земјената каша во моментот на создавањето на делото со сопственото тело, слично на антологиските борби на војниците во калта во *Седумтте самураи* на Куросава. Нивниот енформел е телесен и го надминува и проширува поимот на dripping сликањето на Полок. Наместо европскиот субјект повлечен внатре во материјата, *Гутаи* сиот свој гнев јавно го објавува пред сите (интерактивно и колективно) низ актот на слободната волја на креативното јас. Покрај перформативната форма на телесното сликање, она што понатаму го проширува поимот на сликарството со материја кај Групата, е вклучувањето на далекуисточното поимање на времето. Кога е развлечено, времето постои во форма на церемонија (театарска, чајна, спортска, религиска). Тоа е опросторено време, кое само за себе е тело на ритуалот, на процесот, на случувањето и може да се почувствува. Другата форма е време на молња, ненадејна експлозија, како громогласниот удар на религискиот тапан на Шинто фестивалите. Членовите на *Гутаи* ги користат и скусеното и проширеното време, зависно од тоа дали сакаат да го акцентираат мигот во создавањето на делото или да го заведуваат гледачот во процесуалното раѓање на уметноста.

Еден дел од нивните активности ја користи традицијата за да ја исмее. Гестот на **Сабуро Мураками** е драстичен во пробивањето со сопственото тело на словесните хартија поставени како единствен декор на бината. Рушејќи ги табуата на сликата, неговата акција реферира на кривката и ефемерноста на јапонската традиционална куќа, но и повеќе од тоа. Бруталноста на физичкиот чин може, како што вели

Алфред Пакман, да изгледа како вандалски акт на лично прочитување, грубо и тешко какво што е главно излегувањето на човекот од утробата на мајката. Пораката на Мураками е чиста во следењето на мотото на *Гутаи*: да се постигне состојбата на праизворноста, анахронизмот да се замени со оживување на архетипот.

Шоозо Шимамото, уште во 1950 година, прави перфорираните слики од масло на хартија. Веднаш откако ги видел **Џиро Јошихара**, водачот на групата *Гутаи*, запишал дека е “направено нешто големо”. Во документите читаме дека Ши-

мамото не знаел за првите перфорации (1947) на Лучо Фонтана. А и да ги видел, тие во основа се различно конотирани: Фонтана сакал, како што самиот изјавува, да ѝ даде космичка димензија на сликата, да ја отвори кон/во просторот (иако некои историчари тврдат дека во основа се работи за една нихилистичка идеја). Наспроти него, Шимамото го демонстрира времето и слободата во уништувањето на сликата. Слични се и неговите “дела” правени во делови од секунда кога крши шишиња со боја врз нераспнато платно.

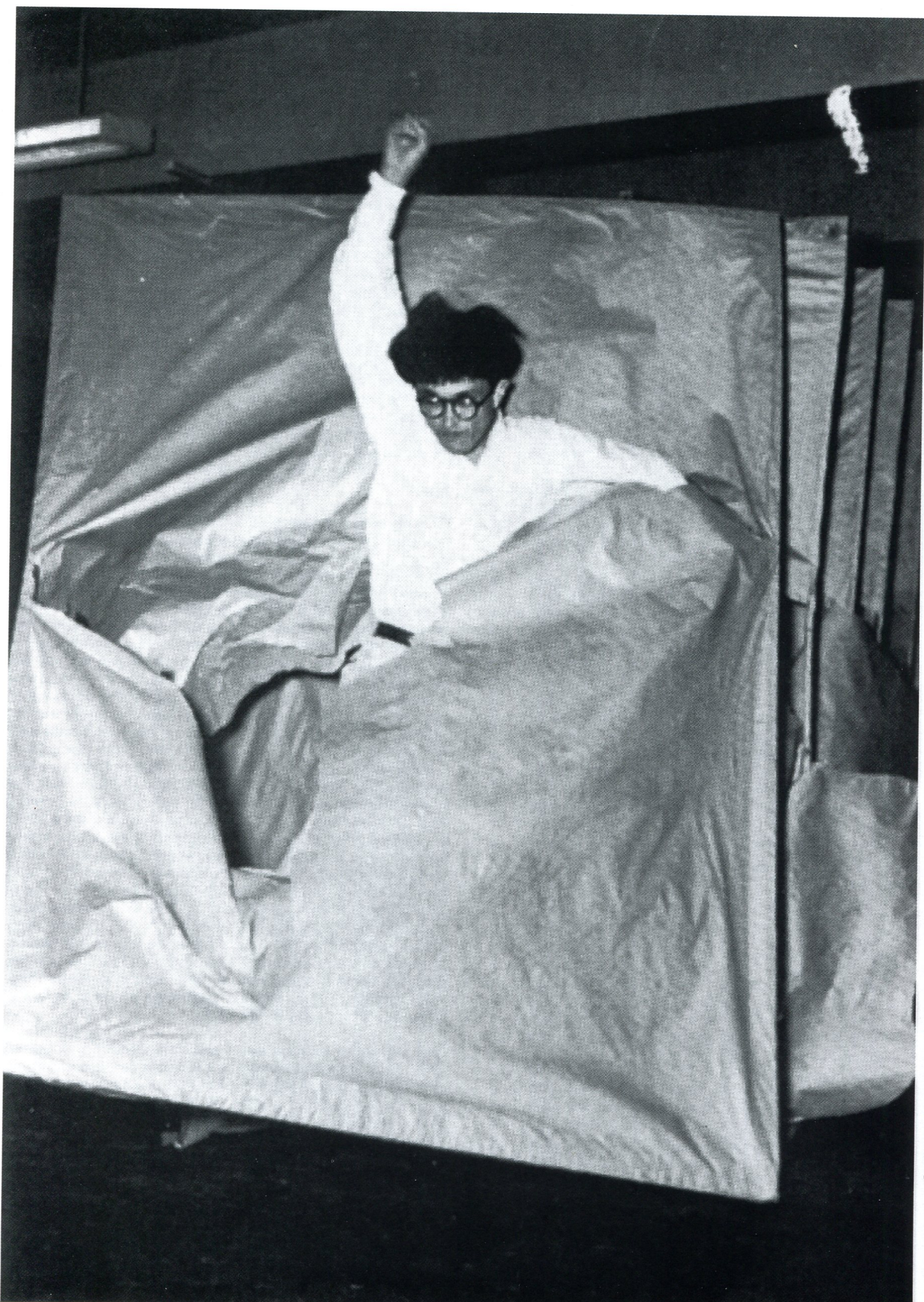
Акира Канајама со далечински управувач ја нанесува материјата врз платното поставено на подот, како уште еден доказ на празнење на наталожените негативни чувства од повоената траума.

Казуо Ширага во делото *Предизвикување на калта* (1955) “слика” со целото тело. Во неговата инстинктивна, сурова, сензуална и гротескна изведба се изедначуваат материјата и творецот - не се знае кој кого создава. Перформансот се изведува во затворен простор и потсетува на гладијаторска арена, или на корида, каде што сите очи се вперени во егзистенцијалниот исход. Ширага слика и со нозе. “Техниката ќе ја промени ослободувачката страна на акцијата и ќе ја стимулира мојата страст. Страста преминува во акција и со тоа се исполнува моето распламтено срце”, објаснува самиот автор.

Штафелајните енформелски слики на **Казуо Ширага**, **Садамаса Мотонага**, **Шоозо Шимамото** и **Џиро Јошихара**, правени со сликарски и несликарски материјали, коишто денес се чуваат во јапонските музеи, исто така зборуваат за онтологијата на делото настанато во чудесниот спој на телото, духот и материјата како ослободен изблик на потиснатата траума.

Сонувајќи за “идеалниот поглед на ангелите” (Вендерс), групата *Гутаи* не доаѓа до блесокот и чистотата на невиденото, но со писмото на својата земја ставено во улога на катализатор на догматското, во историјата на уметноста останува посебна. И на сите оние кои доаѓаат во Јапонија да ги видат и да ги поучат, а всушност сакале да го зголемат рејтингот на уметниците во сопствените земји (примерот со измориениот енформелски јазик на Мишел Тапие, со таткото на француските нови реалисти- Мишел Рагон, со љубопитниот Сем Френсис) им внесуваат вирус кој подоцна, со пет, десет или петнаесет години разлика, се развива како arte rovera во Италија, како антропометрија и зен празно кај Ив Клајн, како феномен Флукус, како уметност на земјата кај Роберт Смитсон и Волтер де Марија, како поттикнувач на американските перформанси и хепенинзи на Ален Кепроу- да ги споменам само најзначајните, без разлика дали тие таму во Европа и САД ги познавале или не уметниците на групата *Гутаи*.





Сабуру Мураками, Пробив на повеќе книжни паравани, 1956 / Saburo Murakami, Breaking through many Screens of Paper, 1956



Sonja Abadzieva

G U T A I Body Informel?

Why do I begin with *the Seven Samurai* of Kurosawa?

In the early fifties Akira Kurosawa practically becomes a synonym for the new Japanese identity in the world. Immediately after the disastrous war outcome for his country and after the termination of the American occupation of Japan in 1951, the accumulated desire to demolish conservatism and claustrophobia, literally explodes in new discourses valid both in the world and in Japan. Kurosawa triumphs with his *Rashomon* at the Venice Festival in the early fifties, and in 1954 with *the Seven Samurai*.

Since the establishment of aristocracy in Kyoto till today, there have been two types of aesthetics in Japan: the first one - decorative and merry, to serve the needs of the people; the second one - the Zen aesthetics: strict, serious and simple, a privilege of the intellectual and noble circles (those of the court and of the samurai). The film discourse of Kurosawa is in the context of the court rhetoric.

The time of the emergence of *the Seven Samurai* is parallel to the establishment of the group *Gutai* (1954 - 1972), whose members represent the art samurai on the Japanese art scene in the fifties: the manner of their expression is based on the Zen aesthetics.

If it is known that they originate from the region Kansai whose capital is Osaka, a place where the cultural tradition has found since long ago its own fulcrum; if we are reminded that Osaka, being a commercial city, is most liberal - open to all kinds of absorption of what comes daily from abroad; if we conclude that the eyes of all Japanese are directed towards Tokyo as the dominant, but conservative center of artists, critics and tendencies (as a point from which everything is diffused to the periphery), it would be much easier for us to explain the existential burden of the young members of *Gutai*, the dissatisfaction by the existing stagnant functioning of the anachronous canons of the art scene. They want to repeat at artistic level the eruption that was made by Kurosawa in the movie industry. Having in mind the cruelty of the war scenes (especially those in Nagasaki and Hiroshima), *Gutai*, being part of the disappointed Japanese elite, cannot believe in narration, in figuration, let alone in symbols. Where this group can find its stronghold, if not in the transcendence of the despise of all said categories and in the commitment for absolute freedom. Sartre said that only rich man is free, *Gutai* says that only artistic action is freedom. For its members, the material is a matter whose essence is the spirit, which, as it is known, in Buddhism is free and pure as the soul of a child. Read etymologically, the ideogram *Gutai* is made up of two syllables: *Gu* - meaning body with spirit, that is, a tool; and *tai* - meaning matter. The two put together in the complicated interpretation of the Japanese letter, could be approximately translated as simultaneousness, concreteness of the action of matter and spirit. *Gutai* wants to separate the simultaneous functioning of the energies of the body, the spirit and the matter from the cerebral: for the new life of art they need only the emotionally pure. The motto, clearly stated in their manifesto and published in the magazine *Gutai*, alludes to a spontaneous, automatic creation of the new. Leaning towards the source / the origin, they act as true modernists, becoming so a part of the Japanese avant-garde. Told in the language of Wenders, *Gutai* seeks the ideal, primeval, true look of the angel; it pursues to establish the period "when child was a child."

In this respect, their written manifesto is explicit: "to create something that did not exist till then." In any case, behind this starting position is the first internationally recognized Japanese modern painter Fujita, who distributes his messages to the colleagues via Paris, and the ideologue of *Gutai* - Jiro Yoshihara, well-known pre-war painter and top intellectual. This motto signifies the definite alienation from the known Japanese practice of borrowing, compiling and citing, that has, as a result, the hybrid with its explicit prototype, and, like in the case of Kurosawa, the becoming aware of the Japanese identity in art. The strategy used to construct that non-cognitive, inexperienced and innocent look, essentially, makes use of part of the tradition: the specific apprehension of time, equalization of the natural and the artificial and, generally, the elements of the well-known Far East stretching of, basically, the wide notion of relativity. In order to overcome the dominant hegemonistic artistic law and be other and new ones, the *Gutai* artists do not pursue the logic of the soft line of changes; rather, they make a stylized samurai jump.

The most artistic realizations of these artists - the painting actions - expand and enrich the dripping procedure of Jackson Pollock (they were informed on his art works); however, they are basically original and specific. The brutality in the action of painting with the legs, with the whole body in mud and cement, with breaking stone bottles over the canvas, with pistol or with remote control devices, with body penetration of paper layers, are rituals of the birth of the work from the primordial matter, rough and cruel scenes of scarifying and endangering one's own life, known from the Japanese movies, from the *noh* and *kabuki* theaters. Some artists are exposed to the most brutal theater of reality. Kazuo Shiraga risks to be cemented in the earth mishmash in the very moment of the creation of the work with his own body, similar to the anthological fights of the soldiers in the mud in the movie *the Seven Samurai* of Kurosawa. Their informel is a bodily one and surpasses and expands the notion of dripping painting of Pollock. Instead of the European subject drawn inside the matter, *Gutai* publicly states all its wrath before everyone (interactively and collectively) through the act of the free will of the creative I. In addition to the performative form of bodily painting, what further expands the notion of painting with matter with *Gutai*, is the inclusion of the Far East notion of time. When time is extended, it exists in form of ceremony (the theater, sports, religious ceremonies). This is spatial time, which is by itself a body of the ritual, of the process, of the events and can be felt. The other form is time of thunderbolt, sudden explosion, similar to the thunder-like beat of the religious drums of the Shinto festivals. The members of *Gutai* use both the shortened and expanded notion of time, depending whether they want to accent the very moment of creating the work or to induce the audience in the processual birth of art.

One part of their activities makes use of the tradition to ridicule it. The gesture of **Saburo Murakami** is drastic in penetration, with his own body, of the paper layers placed as the only decor on the stage. By destroying the taboos of the painting, his action refers to the fragility and ephemeral life of the Japanese traditional house, but even more than this. The brutality of the physical act, as Alfred Pacquement says, may seem as vandal act of personal catharsis, rough and difficult, like generally is the coming out of man from the

womb of the mother. The message of Murakami is pure in pursuing the motto of *Gutai*: to achieve the state of primordial originality, to replace the anachronism with the reviving of the archetype.

Shoozo Shimamoto, even in 1950, makes perforated "paintings" from oil on paper. After seeing them, Jiro Yoshihara, the leader of Gutai, wrote that "something great has been done". We read in the documents that Shimamoto did not know about the first perforations (1947) of Lucio Fontana. And even if he had seen them, they are, basically, connoted in different manner: Fontana wanted, as he says, to give cosmic dimension to the painting, to open it towards / in space (although some art historians claim that, basically, it comes only to one nihilistic idea). Contrary to him, Shimamoto demonstrates time and freedom in demolishing the painting. Similar are also his "works" made in parts of a second when he breaks bottles with color on a canvas that is not stretched.

Akira Kanayama, with remote controller, applies matter on the canvas placed on the floor, as one more proof for the discharge of the accumulated negative feelings from the postwar trauma.

Kazuo Shiraga, in his work *Challenging the Mud* (1955), "paints" with his whole body. The matter and the creator are equalized in his instinctive, cruel, sensual and grotesque performance - one does not know who creates whom. The performance takes place in closed space and resembles the arena of gladiators, or of the corrida, where all eyes are fixed at the existential outcome. Shiraga paints with his legs as well. "The technique will change the liberating side

of the action and will stimulate my passion. Passion is turned into action and so my fiery heart is filled", the artist explains.

The easel informel paintings of Kazuo Shiraga, Sadamasa Motonaga, Shoozo Shimamoto and Jiro Yoshihara, made with painting and non-painting materials, that are today kept in the Japanese museums, also speak of the ontology of the work created in the wonderful link of the body, the spirit and the matter as free outbreak of the suppressed trauma.

In dreaming of "the ideal look of the angels" (Wenders), the group *Gutai* does not reach the glitter and purity of the unseen, but it remains special in the art history, through the letter of its country placed in the role of a catalyst of the dogmatic. And all those persons who come to Japan to see and learn about this group, and who actually wanted to increase the rating of the artists in their own countries (the example of the exhausted informel language of Michel Tapié, of the father of the French new realists - Michel Ragon, or of the curious Sam Francis) are infected with a "virus" of the *Gutai*, that later, after five, ten or fifteen years, is developed as arte povera in Italy, as anthropometry and Zen empty with Yves Klein, as land art with Robert Smithson and Walter de Maria, as stimulus to the American performances and happenings of Allan Kaprow - just to mention the most important ones, regardless of the fact if those persons over there in Europe and USA were acquainted or not with the artists from the group *Gutai*.

Казуо Ширага, Сакухин, 1957 / Kazuo Shiraga, Sakuhin, 1957



Конча Пиркоска

"Другоста на битието - реална идеја на пеколот"

(Родољуб Анастасов)

Во контекстот на европската повоена атмосфера, кога егзистенцијализмот и феноменологијата беа веќе доминантни филозофски дискурси, и кога индивидуалната слобода беше исфрлена на прв план, во ликовната уметност се појавија сродни, но сепак различни ликовни тенденции кои природно се инкорпорираа во глобалната културна клима. Сите предвоени ликовни движења кои пледираа кон интегративната функција на уметноста и општеството, по војната се повлекоа од колективната митологија, работејќи на внатрешната индивидуална реалност. По геометриската апстракција, во периодот на студената војна и блоковската поделба, европските и американски сликари од 1947 г. па сè до средината на шеесеттите години, низ различните, но сепак сродни дискурзивни модели, термилошки диференцирани и дефинирани во поимите: лирска апстракција, сликарството на гестот и знакот, енформелот, ташизмот и апстрактниот експресионизам, обединети во една голема "антигеометриска офанзива" (Матје), успеаја да го достигнат врвот во деструирањето на формата и да создадат еден нов безпредметен свет, но поинаков од оној на Маљевич. Без оглед на термилошките недоумици што ќе се појават околу сите движења, нивен заеднички именител ќе биде уривањето на антропоцентричниот свет. Но сепак, човекот во енформелот ќе остане присутен во неговото отсуство, во неговата трошност, конечност и историчност.

Енформелот според многумина автори не значи бесформна, аморфна еманација на формата, туку еманација на она што е пред формата, а тоа е првичната состојба на материјата. Како *materia prima* на сликата, таа се наоѓа во сферата на предкогнитивното, предлингвистичкото. Користењето на неиконичката претстава, на непиктуралните материјали, не значи и смрт на морфологијата. Привидно аморфната состојба на материјата, во енформелот ги негира класичните сликарски материјали и "семантичките системи и ги укинува посредните или непосредни перцептивни односи кон светот, афирмирајќи ги предегзистените облици" (М. Тапие). Елиминацијата на морфологијата ја подразбира апологијата на ништожноста, на слободата на празното и празнината, на егзистенцијалистичката пустина. Фабулата на таа слобода е материјата во која е кондензирана интенционалноста и битието. Интенцијата на енформели-

стите е да ја укинат разликата меѓу животот и уметноста, да создадат свој херметички свет, изолиран од светот на другите. Во потсвеста на сликарите на апсурдот лежи скриена, невидливата слика на големата метафора на осаменоста и алиенацијата.

Телото во енформелот станува медиум на сите ментални и интелектуални активности, но и афирмација на филозофијата на ефемерноста и уништувањето. Релацијата меѓу душевната состојба и телесната акција, како и трансферот на несвесните психички импулси врз уметничкиот производ, ќе резултираат со антиципацијата на идната естетика на сликата и на телото. Мерло-Понти во неговата Онтологија на телото ќе рече дека "Видувањето на сликата не е еден модус на мислење или присуство во себе: тоа е средство кое ми е дадено да бидам отсутен од себе, однатре да присуствувам во разбивањето на битието". Разбивањето на битието во сликата можело да се разбере и да се изрази единствено метафорички. Телото станало парадигма за метафората на големото распаѓање. Доминацијата на егзистенцијалистичкиот принцип се илустрира, пред сè, во фрагментарноста на различните подјадени, истрошени материјали кои се замрзнати во корозивната фаза, или во фазата на конечното распаѓање. Еманирањето на темните колористички нијанси на раздробените непиктурални материјали концентрирани на една површина, во суштина го подразбираат присуството на телото, а оттука и на формата. Материјата која во енформелистичката поетика, како што посочивме, се наоѓа во сферата на предсознајното и предлингвистичкото, не случајно станала супститут на телото, зашто нејзиното првично доживување е тактилно, телесно. Материјата за телото на енформелистот, станала тоа кое го реализира оригинарниот и најнепосреден допир, кој нема претходно искуство, традиција, историја.

По појавата на европскиот енформел меѓу 1950-60 г., во просторите на некогашна Југославија, а отука и во Македонија, ова движење, со оглед на политичките и идеолошките состојби и доминацијата на социјалистичкиот реализам, сепак ќе се појави и прошири релативно брзо, и глобално ќе го означи радикалниот пресврт во општата ликовна конфигурација.

Уште пред студентските денови, во 1957 г., Родољуб Анастасов со своето платно "Портрет II", преку тех-

ничкиот третман на бојата, нејзиното мешање со песок и стакло, ќе го антиципира, а за две години подоцна, со платната "Композиција" и "Софра", ќе ја инаугурира и дефинитивно ќе ја етаблира енформелска поетика во Македонија. На почетокот на седмата деценија, овој нов дискурс (кој ќе трае сè до крајот на шеесеттите) низ различни варијанти ќе биде прифатен и од други македонски уметници: Аврамовски, Калчевски, Лозаноски, Мазев, Шијак, Јанкулоски и др.

Двеиполгодишната казна која Анастасов ќе ја издржува во логорите на Голи Оток, временски коинцидира со крајот на европскиот енформел. Вербалниот деликт за кој ќе биде осуден, ќе се однесува на слободата на мислењето во уметноста. Совпаѓајќи се со интенцијата на енформелистите кои го заговараа укинувањето на разликите меѓу животот и уметноста, овој автор реално, а не метафорички, ќе ја поднесе својата жртва за уметноста, положувајќи се себеси на олтарот на тоталитаризмот.

Неколку години по излегувањето од логор, енформелистичкиот дискурс на Анастасов ќе ја доживее својата зрела фаза, ќе стане поконцентриран, позгуснат и побогат. Динамичкиот квалитет во платната кој е генериран од непиктуралните материјали, ќе присуствува во своето потенцијално раздвигување на тешката, неподвижна структура. Надворешната тешка, наместа "опкована" од различни материјали маса-опна, под која лежи скриена чистата површина на платното, Анастасов ќе ја заштити неговата девственост, и херметички ќе ја изолира и блиндира сопствената приказна, супституирајќи ја со друг тип нарација. Сликајќи го, односно покривајќи го своето искуство низ внатрешната и надворешната алиенација, Анастасов, ќе го открие универзалниот апсурд на сопствената слобода на мислење. Двојната алиенација кај него ќе претставува резултат на неговата релација со Другиот/Другото.

Неговото трагично доживување ќе коинцидира и длабоко ќе кореспондира со енформелистичката доктрина, во која, тој апостериори ќе ја препознае огледалната егзистенцијалистичка слика врз чија површина постојано ќе се рефлектираат апсурдните релации помеѓу Јас и Другиот/Другото. Се чини дека зборовите на Сартр ќе станат огледална матрица во која Анастасов "Другоста на битието (ќе ја доживува како) реална идеја на пеколот". Од Другоста на битието ќе зависи неговата егзистенцијална проекција и начин на бивствување во светот.

Но и покрај херметизмот, неговото сликарство во една хајдегеровска смисла ќе стане "привилегирано место на вистината", место во кое ќе се појавува и објавува авторовото внатрешно доживување предизвикано од последиците на тоталитарното искуство. Во таа смисла, сметајќи дека ќе може да го аплицираме Хајдегеровото толкување, ќе го посочиме

неговото "предонтолошко толкување и разбирање на битието" кое во случајов, на Анастасов му овозможува да го надмудри "бивствувачкото и да го мисли во вистината". Тоа подразбира дека овој своевиден примордијален израз на неговото "специфично" животно искуство, целосно се синхронизирал со неговото енформелистичко творечко искуство. Неговите платна проткаени од егзистенцијалистички нишки во голема мера се однесуваат на онтичката структура, или на непосредното искуство поврзано со неговиот опстанок. Набљудувајќи ги неговите дела може да констатираме дека овој автор го допрел рамништето кое му овозможило да го испитува опстанокот во предонтолошкото искуство. Феноменолошкото ќе се појави и артикулира како последица на напластената материја во кој реалноста за авторот ќе се манифестира како целина. Аиконичноста и непиктуралноста на материјалите кои се втемелени во структурата на "опкованите" дела, Анастасов ќе се обиде да ги отелотвори и низ визуелниот јазик да ја отвори и да ја објави вистината на својата порака. А неговата порака во суштина ќе биде антиципација и подготовка за новото мислење на битието.

Користена литература:

Величковски Владимир, Родољуб Анастасов, Табернакул, Скопје, 1995
 Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije, MSU, Beograd, 1980
 Haftmann Werner, Posle 45, Mladinska knjiga, Ljubljana-Beograd-Zagreb, 1972
 Трифуновиќ Лазар, Сликарски правци XX века, Јединство, Приштина, 1982
 Merleau-Ponty Maurice, Fenomenologija percepcije, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990
 Zurovac Mirko, Umetnost kao istina i laž bića, Matica srpska, Novi Sad, 1986
 Art in Theory 1900-1990, Blackwell, Oxford and Cambridge, 1996

Родољуб Анастасов, Софра, 1959, масло на платно / Rodoljub Anastasov, Table, 1959, oil on canvas





Konca Pirkoska

"Otherness of Being - Real Idea of Hell"

(Rodoljub Anastasov)

In the context of the European postwar atmosphere when the existentialism and phenomenology were already dominant philosophical discourses and when the individual freedom was thrown in the foreground, there appeared in the fine arts related, but still different art tendencies that were naturally incorporated in the global cultural climate. All prewar art tendencies that pleaded for integrative function of art and society, were withdrawn after the war from the collective mythology, working on the inner individual reality. Following the geometric abstraction, during the period of the cold war and division in blocs, the European and American painters from 1947 till the mid sixties, through the different, but still related discourse models, terminologically differentiated and defined in the terms: lyric abstraction, gesture and sign art, "informel", "tachisme", and the abstract expressionism, united in a great "anti-geometrical offensive" (Mathieu), managed to reach the culmination in form destruction and to create a new world without objects, but different than the one of Malevitch. Regardless of the terminological dilemmas that had followed all movements, their common denominator was the destruction of the anthropocentrist world, Still, man in the "informel" has been present in his absence, in his wasting away, his finiteness and historicity.

For many artists, the "informel" does not mean a formless, amorphous emanation of the form, but an emanation of what is before the form, and that is the initial state of matter. As *materia prima* of the image, it is located in the field of the precognitive, prelinguistic. The use of non-iconic presentation, of non-pictorial materials does not signify the death of the morphology as well. The seemingly amorphous condition of matter in the "informel" denies the classical painting materials and "the semantic systems and suspends the middle or direct perceptive relations towards the world, thus affirming the preexistential forms." (M. Tapié). The elimination of the morphology implies the apology of nothingness, of the freedom of the empty and of the emptiness, of the existentialist desert. The fable of that freedom is the matter in which the intentionality and the being are condensed. The intention of the "informel" artists is to suspend the difference between life and art, to create their own hermetic world, isolated from the world of the others. In the subconsciousness of the painters of the absurd there lies an invisible image of the great metaphor of the loneliness and alienation.

The body in the "informel" becomes a medium of all mental and intellectual activities, but also an affirmation of the philosophy of the ephemerality and destruction. The relation between the spiritual situation and the body action, as well as the transfer of the unconscious psychic impulses upon the artistic product, will result with an anticipation of the future aesthetics of the image and the body. Merleau-Ponty wrote in his *Ontology of the Body*: "Seeing the image is not a mode of thinking or presence in oneself: it is a means that has been given to me to be absent from myself, from within to be present in the destruction of the being." The destruction of the being in the image could be understood and expressed only in metaphoric manner. The body became a paradigm of the metaphor of the great disintegration. The domination of the existentialist principle is read, above all, in the fragmentariness of the different eroded, used up materials that are frozen in the corrosive phase, or in the phase

of the definite disintegration. The emanation of the dark colorist nuances of the disintegrated non-pictorial materials, concentrated on a surface, essentially imply the presence of the body, and hence also of the form. The matter, that in the "informel" poetics, as we pointed out, is located in the field of the precognitive and the prelinguistic, not by chance became a substitute for the body, because its initial experience is tactile, bodily. Matter, for the body of the "informel" artist, became a body that realizes the originative and the most direct touch, that has no prior experience, tradition, history.

After the appearance of the European "informel" between 1950-1960 in the territory of former Yugoslavia and hence in Macedonia as well, this movement, in view of the political and ideological conditions and the domination of the socialist realism, still appeared and spread relatively quickly and signified globally the radical turnabout in the general art configuration.

Even before his university days, in 1957, Rodoljub Anastasov, with his canvas *Portrait II*, through the technical treatment of the color, its mixture with sand and glass, anticipated, and two years later, with the canvases *Composition* and *Table*, inaugurated and definitively established the "informel" poetics in Macedonia. At the beginning of the sixth decade, this new discourse (that lasted until the end of the sixties), through different variances, was accepted also by other Macedonian artists: Avramovski, Kalcevski, Lozanoski, Mazev, Sijak, Jankuloski, etc.

The prison sentence of 2 1/2 years, that Anastasov served in the prison camps on the island of Goli Otok, coincided in time with the end of the European "informel". The verbal delict, for which he was sentenced, related to the freedom of thought in arts. Coinciding with the intention of the "informel" artists, who supported the abolition of the differences between life and art, this artist, in reality and not metaphorically, sacrificed himself for the art, by placing himself at the altar of the totalitarianism.

Several years after release from the labor camp, the "informel" discourse of Anastasov had its mature phase, by becoming more concentrated, more dense and richer. The dynamic quality of his canvases that was generated by the non-pictorial materials, was present in its potential moving up of the heavy, immovable structure. With the external heavy membrane-mass, sometimes "chained" by various materials, under which the clean surface lies hidden, Anastasov protected his virginity and hermetically isolated and armored his own story, by substituting it with another type of narration. By painting, that is, covering his own experience through the internal and external alienation, Anastasov discovered the universal absurd of his own freedom of thought. His double alienation was the result of his relation with the Other One / the Other Thing.

His tragic experience coincided and deeply corresponded with the "informel" doctrine, in which a priori he recognized the mirror-like existentialist image upon the surface of which the absurd relations between I and the Other One / the Other Thing were always reflected. It seems that the words of Sartre became the mirror-like matrix in which Anastasov experienced "the otherness of the being as real

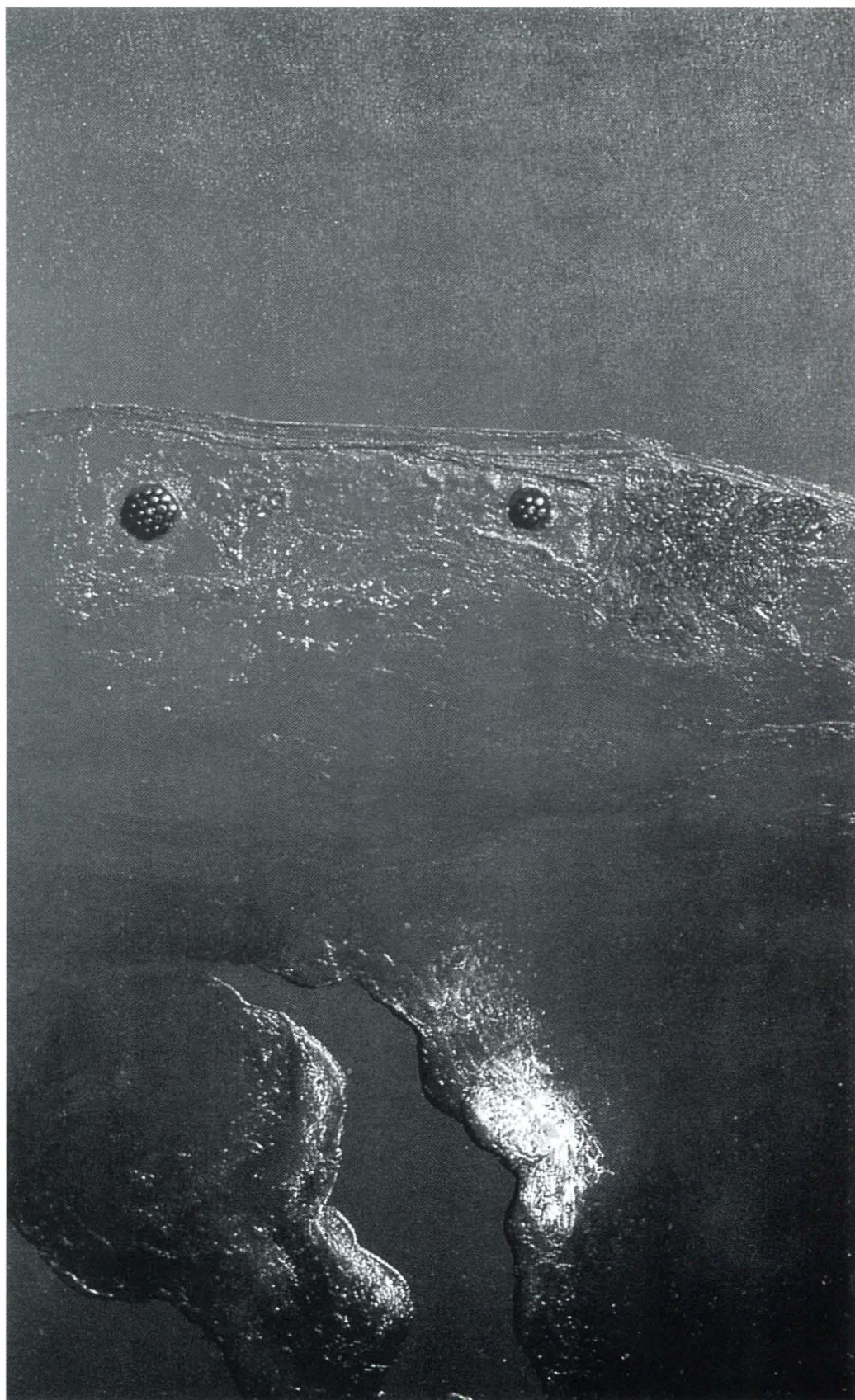
idea of hell". His existential projection and the manner of existing in the world depended on the otherness of the being.

But, in spite of the hermetic features, his painting became "a privileged place of truth" in the sense of Heidegger, a place in which the artist's inner feelings, caused by the consequences of the totalitarian experience, appeared and were announced. In this respect, estimating that we can apply the interpretation of Heidegger, we will point out his "preontological interpretation and understanding of the being" which in this case enabled Anastasov to outmaneuver "the existing and to think it in truth". This implies that this unique primordial expression of his "specific" life experience was completely synchronized with his "informel: creative experience. His paintings, woven from existential threads, mostly relate to the structure of the being, or to the direct experience connected with his survival. While observing his works, we can conclude that this artist reached the level that enabled him to examine the survival in the preontological experience. The phenomenological appeared and was articulated as a consequence of the piled up matter in which the reality was manifested as a whole for this artist. Anastasov tried to embody the non-iconicity and non-pictorialness of the materials that are founded in the structure of the "chained" works and to open and to proclaim the truth of his message through the visual language as well. And his message, in essence, was anticipation and preparation for the new thinking of the being.

Bibliography:

- Velickovski Vladimir, Rodoljub Anastasov, Tabernakul, Skopje, 1995
Jugoslovensko slikarstvo seste decenije, MSU, Beograd, 1980
Haftmann Werner, Posle 45, Mladinska knjiga, Ljubljana-Beograd-Zagreb, 1972
Trifunovic Lazar, Slikarski pravci XX veka, Jedinstvo, Pristina, 1982
Merleau-Ponty Maurice, Fenomenologija percepcije, Veselin Maslesa, Sarajevo, 1990
Zurovac Mirko, Umetnost kao istina i laz bica, Matica srpska, Novi Sad, 1986
Art in Theory 1900-1990, Blackwell, Oxford and Cambridge, 1996

Родољуб Анастасов, Црвена пустина, 1968, масло на платно / Rodoljub Anastasov, Red Desert, 1968, oil on canvas





Марика Бочварова

Маневски - силуети во простор

Текстот за Стефан Маневски може да се започне со констатацијата дека тој е една од ретките појави кај нас кои го отворија поглавјето на модерната скулптура во втората половина на векот, преку воведувањето на специфични трендови, актуелни за педесеттите. Сепак веднаш паѓа в очи дека во овие промени не беше доволно инкорпорирана енергијата која ќе предизвика провокации на ниво на радикалност (карактеристична токму за тој период). Критиката во Македонија вака поставените гледишта како да не сакаше да ги прифати. За неа тие беа туѓи, па затоа таа се определи да не го поремети спокојството во кое беше битно да се сочува "автохтониот развој" на ликовната уметност. Но, фактот дека многу малку од уметниците се занимаваа со скулптура (се мисли на самиот крај на шестата и за седмата деценија) којашто како медиум можеше да кореспондира и да се поврзе со европскиот и светскиот контекст (само оние на П.Хаџи Бошков, Ј.Грабул, С.Маневски или на Б.Николоски) ги открива моментите на кои сепак претпазливо се пристапуваше и се правеа компромиси за да се олесни вклопувањето во него. Накратко срочениот суд, во кој секако се почитува рецепцијата на европските извори, ја одразува идејата да се постигне пообјективен и порационален приод кон делото на Маневски. Со посочените околности, делумно се олеснува одредбата на вредностите, потоа воспоставувањето на статусот на овој уметник, како и степенот на автентичноста што се одрази врз медиумите што ги користеше: скулптура, цртеж и графика.

Самостојните настапи (вкупно само шест) и многубројните учества на групни изложби (од 1959 до 1992) ги дефинираат основните авторови знаци кои помагаат во осознавањето на неколкуте циклуси настанати во тој релативно долг период. Тие во потполност беа земени во обсервација при подготвувањето на ретроспективата и на монографијата издадена од страна на МСУ, Скопје, 1999. Сепак, претпоставувам дека организацијата на овој тип на презентација си бара и подолг временски интервал, бидејќи систематизацијата, елаборацијата и конечното профилирање на повеќеслојниот креативен импулс на авторот ќе дојдеше до израз преку поселективниот пристап. Мислењето е произлезено, пред сè, од доскорешното еднострано прифаќање на улогата на Маневски како значаен актер во развојот само на пластичните модерни размислувања во Македонија. Дилемите се неколку: Дали скулптурата е единствениот медиум преку која се профилираше неговата оригиналност и инвенција? Дали уметниковата фантази-

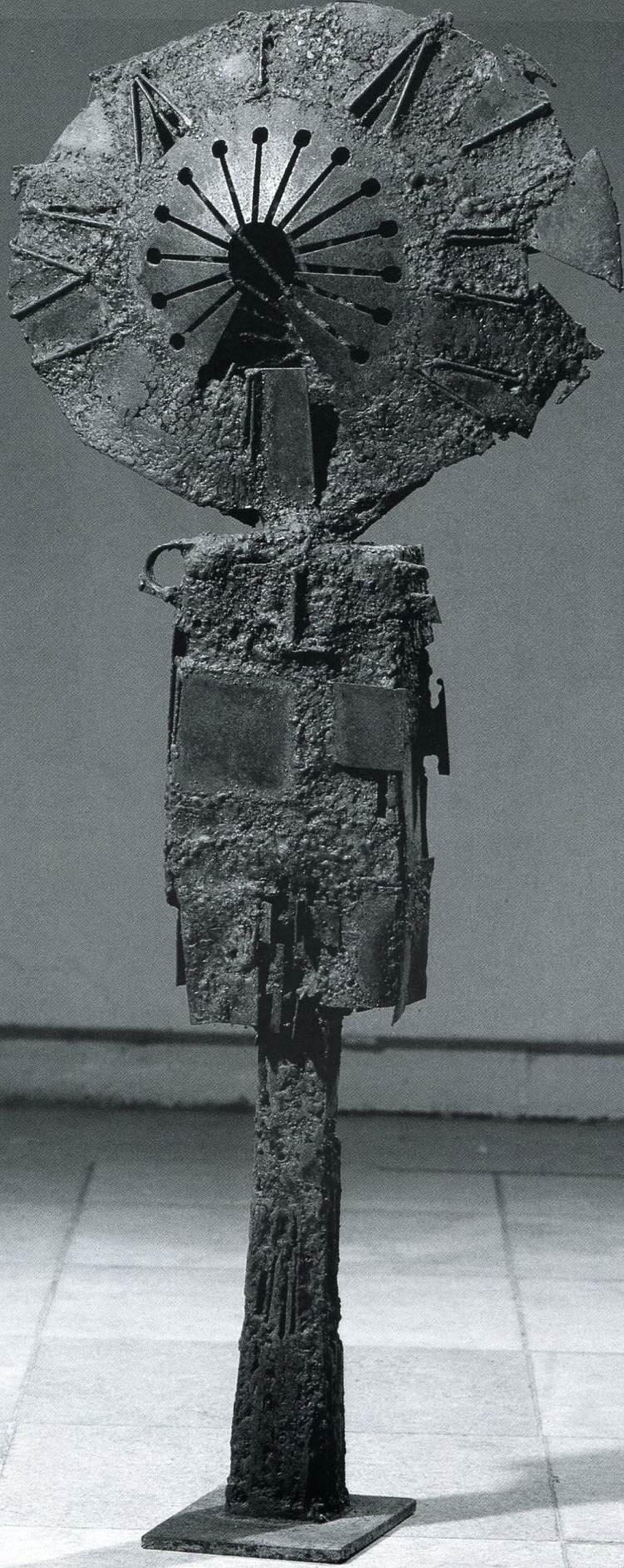
ја се формираше во моментите кога енформелот ги освои позициите не актуелна тенденција кај нас? Дали на овој начин најсоодветно се остварија посакуваните идејни решенија?

Поради тоа неминовно е да се појде од онаа што ја одбележуваше нашата ликовната сцена во раните шеесетти, а што беше негов примарен предизвик, односно негово есенцијално поаѓалиште. Тогаш енформелот во повеќе форми се прифати и беше одразен во сликите и цртежите на Р.Анастасов, А. Јанкулоски, Р. Калчевски, Р. Лозаноски, Д. Аврамовски, П. Мазев, И. Велков, А. Ристески, а Маневски најдоследно се надоврза на овој спектар на имиња преку серијата цртежите од 1963. и од 1964. Блиски согледувања се забележуваат и во текстот на Соња Абаџиева, автор на проектот, којашто обработувајќи го неговиот цртачки опус го издвојува и го акцентира како релевантен, но и автономен сегмент од неговото творештво, а блокот на репродукциите го започнува со два цртежа настанати токму во тие години. Преку нив тој всушност ја оствари својата автентичност, сензибилитет и поетски квалитет. Во тие мигови очигледно му беше потребна нова лексика во која ќе биде употребен спонтан психички ракопис за да се реализира намерата за рефлексивна на оние егзистенцијални проблеми кои беа индикативни за конкретната ситуација или за личните недоумици. Цртежите, всушност ја остварија релацијата со оној тип на енформелот, со една нереферентна концепција којшто на мошне дискретен начин го оддалечи од неговите претходници и современици. Умерениот автоматизам тој успеа да го приспособи на терминологијата која важи за ташизмот и за лирската апстракција. Значи до искуставата на енформелот се приближи преку личниот сензибилитет чувствувајќи ја всостојбата на духот и времето во кое живееше.

Паралелно се јавија и реализациите на тродимензионални дела чии особености воопшто не кореспондираа со оваа значајна стилска епизода. Тие претставуваа мала продукција на антропоморфни пластични облици (Фигура која седи, 1963, Калина, 1964...), со обележја на ентериерни експонати, кои не го одредија начелото на скулпторска активност на Маневски.

Неговите универзитетски професори Зоран Петровиќ и Јован Кратохвил, беа едни од помалубројните кои на овие простори својот скулпторски афинитет го насочија кон одбегнување на асоцијативно-

Стефан Маневски, Сончев знак, 1966, метал / Stefan Manevski, Sign of the Sun, 1966, metal



то органско третирање на формата. За нив примамлив беше знакот, како и оние енформелистички тенденции во кои пресметувањето со настаните се поставува како небитно, едноставно сакаа да ги потенцираат метафорите што ги донесе техницизираната епоха. Тој податок се наметнува како мошне индикативен, кога станува збор за Маневски, бидејќи преку него се разоткрива аурата на неговиот скулпторски опус, којшто својот вистински почеток го има во половината на шеесттите. Овие дела ги наметнаа скулпторските проблеми на модерниот техницизам, чиј комплекс ги содржи веќе одамна утврдените шеми особено во користењето на металот и во начинот на обработката (на Цезар. Кола, Паолоци, Кемени...) со евокативни проекции кон мотивот и атмосферата. На тој начин беа зачнати истражувањата на визуелното, на визуелниот простор којшто си ја бараше сопствената одредница преку творби кои ќе егзистираат во него. Металните отпадци и апаратот за заварување беа главен негов реквизитариум во оформувањето на облиците, на објектите и во структурирањето на разиграните, динамични површини. Изгледаше дека ваквите фрагменти се организирани и поставени во реален простор. Всушност намерата на Маневски беше да се најде начин на просторна реализација на замислата, при што е битно релативното дистанцирање од формата, од нејзината артикулација, за да се оствари пасивниот однос кон просторот. Се постигна бараната тродимензионална проекција преку употребата на конкретниот материјал (кој сепак не е компактен, бидејќи споевите се остварени преку неколку хетерогени делови), којшто создаде своевидни скулпторски асамблажи во кои истовремено се одразуваа фронталниот и задниот план. Кружните форми, како и формите со еден вид на заоблена хоризонталност споени со вертикален столб, како варијации се појавуваат во оваа деценија, а насочената асоцијативност во нив е Сонцето, ѕвездите, зраците (Сончев знак, 1966; Миг на времето, 1966, Плосната скулптура, 1968 итн.). Тоа се неколкуте најзначајни остварувања на авторот и претставуваат серијал во кој со задржување на принципот на воедначени или слични варијанти, со осмислено создадените плоскати пресеци и заварените партии, е предизвикана моќта на чудесното визуелно дејствување - сугестивност на силуета во затворен амбиент, којашто создава сопствен симболички свет и којашто отвора и нови простори на стварното и на имагинарното. Факторот за ваквиот впечаток произтекнува од начинот на обликувањето на формите, од обработката и структурирањето на површината, како еден вид на монтажа компонирана од постоечки, готови елементи - отфрлени фрагменти. Фрагментите само делумно влијаат врз создавањето на силуетата која во себе ја поседува моќта на експресија, но таа сама по себе не содржи коментар, таа ја пренесува сугестијата на нејзиниот физички учинок и нејзиното духовно значење. На феноменолошки план, тој на

овие творби (со темелната концепција, виталноста и тактилноста) им обезбеди статус, којшто ги вклучи во духовната клима и во јазичната терминологија на енформелот.

Додека во седмата деценија Маневски се појавува како одреден иноватор соодветно вклучувајќи се во историските координати на уметноста на која ѝ припаѓаше, во следната е чувар на квалитетот. Сепак се обиде да ја одбегне пронајдената шема, за да не му се случи реплицирање на формата. Воведо конструкција на форма која одбива импровизација (својствена особено за енформелот) со тенденција да се достигне прецизност на мислењето во термините на цврстата пластична логика - на квадратот, на правоаголникот или на ромбот. Таа се базираше на модификации кои ќе донесат свежина преку различните пристапи кон поединечните решенија во кои е понегласена дводимензионалноста и редуцијата, како и намалувањето на интензитетот на тродимензиониот ефект. Металните фрагменти (сега фино обработени и сјајни) во степенот на апстрахирањето на обликот и променетата на скулпторската мисла, како да го задржаа немирот на површината, но затоа се предизвика поголема оптичка впечатливост - резултат на темелна конструкција и прецизно поврзување на идентичните модули. Во новите композициски решенија (во кои веќе се напуштија во голема мерка поранешните медиумски состави) брзо се испразни егзистенцијалната втемеленост и се прими особината на една рутинирано изведена скулпторска постапка, која ја заокружува идејата за создавање на истовредни ефекти на обликот, на површината и на форматот.

Понатаму во неговата творештво се отвораат и други пластични проблеми, особено впечатливи при кординацијата на металните површини. Тој начин на работа не го одбегна присуството на веќе цврсто воспоставените принципи во размислувањата и во пристапот при изработката. Овие скулпторски остварувања (од осмата, деветата, како и од последнава декада) поседуваат поконтролирана интервенција врз материјалот и врз организацијата на композицијата. Во нив се настојува да се примени построгата геометризација на обликот, да се оствари покохерентна целина, како и да се внесат колористички елементи, кои предизвикаа во комбинација со металот да се користи и панел. Оттаму потекнува и идејата за реализација на ѕидни релјефи. Некои од нив се со карактеристики на монументална декоративна ентериерна пластика (во Комерцијална банка, 1978; во Енергомонт, 1979; подоцна и во фабриката Раде Кончар, 1993). Истовремено Маневски изработуваше и скулптури во мали димензии, но во нив како да се фати во замка, борејќи се со елементите на јазикот на апстрактната уметност и со органско обликуваните пластични форми што резултираше со губење на она проблемски ориентираното гледиште.

Manevski - Silhouettes in Space

The text about Manevski could start with the conclusion that he represents one of the rare phenomena in our country that opened the chapter of the modern sculpture in the second part of this century, through the introduction of specific tendencies, current in the fifties. Still it is immediately visible that these changes did not adequately incorporate the energy that would initiate provocation at the level of radicalism (characteristic exactly of that period). The critics in Macedonia did not seem to accept such laid-out views. For the critics, these views were not theirs. So they decided not to disturb the tranquillity in which the preservation of the "indigenous development" of fine arts was essential. However the fact that very few artists were preoccupied with the sculpture (we think here of the very end of the sixth decade and the seventh decade) which, as a medium, could correspond and link with the European and the global context (only those of P. Hadzi Boskov, J. Grabul. S. Manevski, or B. Nikoloski), shows the moments that were still considered in careful manner and compromises of which were made in order to facilitate the accommodation within this context. This briefly stated evaluation, which certainly respects the reception of the European sources, expresses the idea to reach more objective and more rational approach towards the works of Manevski. The expressed circumstances partially alleviate the determination of the values, then the establishment of the status of this artist, as well as the level of authenticity that was reflected on the media he was using: sculpture, drawing and graphics.

His individual exhibitions (just six, in total) and frequent participation in group exhibitions (from 1959 until 1992) define his fundamental signs that help us in recognizing the several cycles created during that relatively long period. They were fully taken into consideration in the preparation of the retrospective exhibition and of the monograph published by the Museum of Contemporary Art, Skopje, in 1999. Still I assume that the organization of such kind of presentation needs even longer period of time, because the systematization, elaboration and the final profiling of the multi-layered creative impulse of the artist would have come to the foreground through a more selective approach. This opinion is the result, above all, of the recent one-sided acceptance of the role of Manevski as an important actor in the development of only the plastic modern thought in Macedonia. There are several dilemmas: Is the sculpture the only medium through which his originality and invention were profiled? Was the fantasy of the artist being formed in the moments when the informal became dominant as the current tendency in our country? Were the desired concept designs realized most accordingly in this manner? Due to the aforementioned, it is necessary to start with what marked our artistic scene in the early sixties and was its primary challenge, i.e., its essential starting point. Then the informal was accepted in several forms and was expressed in the paintings and drawings of R. Anastasov, A. Jankuloski, R. Kalcevski, R. Lozanovski. D. Avramovski. P. Mazev, I. Velkov. A. Risteski. Manevski added himself to this list of names through his series of drawings in 1963 and 1964. Similar views are also expressed in the text of Sonia Abadjieva, author of this project, who, in elaborating the drawing opus of this artist, separates and accents this opus as relevant and autonomous segment of his creation. The project author starts the section of reproductions with two drawings made exactly during



Стефан Маневски, Град што догорува, 1964, графит и туш /
Stefan Manevski, Town Burning Down, 1964, graphite and India ink

these years. Actually through them, he achieved his authenticity, sensibility and poetic quality. In those moments, it was apparent he was in need of new lexicality that would use a spontaneous psychic language in order to realize the intention of reflecting those existential problems which were indicative to the specific situation or to the personal hesitations. The drawings actually achieved the relation with that kind of the informal, through a non-referential connection, which, in a very discreet manner, further pushed him away from his predecessors and contemporaries. He was able to accommodate the moderate automatism to the terminology valid for the tachisme and lyric abstraction. This means that he approached the experience of the informal through his personal sensibility, feeling the spirit and the time in which he lived.

There were also parallel realizations of tridimensional works of art whose features did not correspond at all to this important style episode. These represented a small production of manlike plastic forms (Sitting Figure, 1963; Kalina, 1964...) having features of interior exhibits, that did not determine the principle of the sculptural activity of Manevski.

His university professors Zoran Petrovik and Jovan Kratochvil belonged to the few sculptors who in our country directed their own

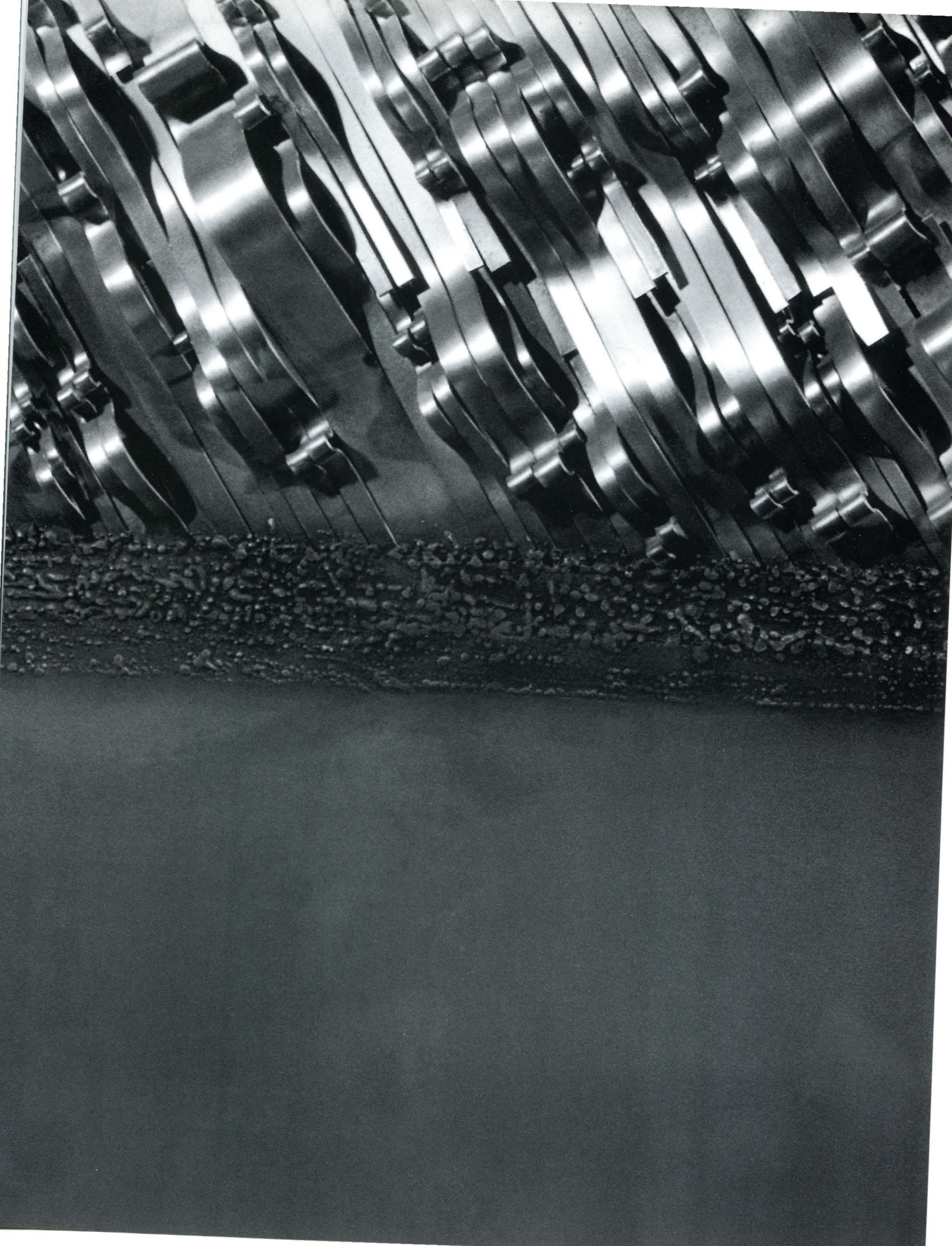
sculptural inclination in avoiding the associative organic treatment of the form. There were intrigued by the sign as well as by those informal tendencies in which the reckoning of events is set as not essential. Simply, they wanted to underline the metaphors that were brought by the hi-tech era. This information is imposed as very indicative, when speaking of Manevski, because that aura of his sculptural opus is revealed through it. This opus has its beginning in the second half of the sixties. This works of art imposed the sculptural issues of the modern hi-tech, whose complex contains the already long established schemes especially in application of metal; and in the manner of processing (of César, Cola, Paolozzi, Kemeni...) with evoking projections toward the motif and the atmosphere. In this manner were initiated the researches of the visual, the visual space that looked for its disposition through creations which would exist in it. The metal junk and the welder were his main equipment in giving form to the shapes, the objects and in structuring the playful, dynamic surfaces. It seemed that such fragments were organized and set in real space. Actually the intention of Manevski was to find a way for spatial realization of his concept, whereby the relative distancing from the form, from its articulation, is essential, in order to achieve a passive relation with regard to the space. The desired tridimensional projection was realized through the utilization of the specific material (that still is not compact, because the joints are made through several heterogeneous parts), which created unique sculptural assemblages that reflect at the same time the frontal and back level. The circular forms, as well as the forms having a certain rounded off horizontality joined by vertical pillar, appear as variations in this decade, while the directed associativeness in them is the Sun, the stars, the rays (Sign of the Sun, 1966; A Lapse of Time, 1966; Flat Sculpture, 1968; etc.). These are some of the most important creations of this artist and make up a serial, in which, by preserving the principle of equal or similar variances, and through the elaborately created flat incisions and welded places, the power of marvelous visual action is caused - suggestiveness of a silhouette in a closed ambiance that creates its own symbolic world and that also opens new realms of the real and the imaginary. The factor of such impression comes from the mode of shaping the forms, from the processing and structuring of the surface, like certain type of montage composed of existing, ready-made elements - thrown away fragments. The fragments exercise only partial influence on the creation of the silhouette which possesses the power of expression in itself, however it does not contain a comment per se; it transfers the suggestion of its physical outcome and its spiritual significance. At phenomenological level, Manevski managed to establish a status for these works of art (through the fundamental conception, vitality and tactility), that included them in the spiritual climate and in the language terminology of the informal.

While in the seventh decade Manevski appears as some kind of innovator involving himself accordingly in the historical coordinates of the art to which he belonged, in the following decade he is the preserver of quality. Still he tried to avoid the already discovered scheme in order to evade the duplication of the form. He introduced a form construction that rejects improvisation (characteristic especially of the informal), having the tendency to attain exactness in elaboration in terms of the solid plastic logic - of the square, the rectangle or the rhomb. It was based on modifications that would bring freshness through the different approaches to the individual solutions that underline two-dimensionality and reduction, as well as the decrease of the intensity of the tridimensional effect. The metal fragments (now finely processed and shining) in their degree of abstracting the shape and change of the sculptural thinking, seemed to preserve the restlessness on the surface, however a greater optical impression was caused - result of the fundamental construction and precise connection of the identical modules. The new composition solutions (where the former media compositions were already aban-

doned to a larger extent) quickly exhausted the existential foundation and the characteristic of a routinely performed sculptural procedure was accepted, thus completing the idea on creating equally valued effects of the shape, the surface, and the format.

Furthermore other plastic problems were later present his creation as well, especially impressive in his coordination of the metal surfaces. This manner of working did not avoid the presence of the already well-established principles in the elaboration and the approach when performing. These sculptural works (of the eighth, the ninth and the last decade) are marked by more controlled intervention upon the material and the organization of the composition. The artist made an attempt to apply more rigid geometrical features to the form, so as to have more coherent unity and to incorporate colorist elements that caused the use of the panel as well in combination with the metal. The idea is hence derived to make wall reliefs. Some of them are featured by monumental decorative interior plastic (such as those in Komercijalna Banka, 1978; in Energomont, 1979; later also in the Rade Koncar factory, 1993). At the same time Manevski was also preoccupied with sculptures of small dimensions. It seems, however, that he was kind of trapped in them, struggling with the elements of the language of abstract art and with the organically shaped plastic forms the outcome of which was the loss of that problem-oriented viewpoint.

Стефан Маневски, Светлосен информатор 2, 1983, метал и боја (детал) / Stefan Manevski, Light Informer 2, 1983, metal and colour (det





Лилјана Неделковска

Станко Павлески: Барок во едното

Во еден затворен и изолиран културен простор во кој опасно се шири “метастазата на уживањето” во сопствените локални вредности и дострели, големите и сериозни уметнички дела го живеат времето на безперспективност и повлеченост. На дело е процес на постепено, но сигурно губење на односите на напнатост меѓу уметноста и општествената (културната) стварност. Уметничките дела несреќно се затираат во сопствениот свет на некомуникација и самоизолација. Сведени на својата потисната можност тие од себе го зрачат говорот на неинтегрираното. Во таква општествена и културна атмосфера големите и сериозни уметнички проекти се речиси невозможни, а ако и се реализираат тогаш тие функционираат како еден вид “привиденија”: а привиденијата се во исто време и фасцинантни и трагични. Фасцинантни: поради истрајноста на авторот, и покрај сè, да го изрази сопственото уметничко кредо, опстојувајќи единствено во она што значи личен уметнички ангажман и сатисфакција; Трагични: поради големиот расчекор што постои меѓу поединечниот, изолиран гест на уметничка волја и незаинтересираноста и апатијата на општественото и културно милје.

Инсталацијата “Барок во едното” на Станко Павлески е таков еден голем и сериозен проект во кој беше вложена огромна енергија и уметничка волја. Работејќи на ова дело една година, и тоа со исцрпувачко темпо, Павлески сакаше, не само да се изрази себе си како автор, туку да го изрази и својот револт, незадоволство во однос на постоечката стварност. Во врска со ова дело тој ќе изјави: “Деталите на поединечните елементи од лавиринтот се понуда на слики од животот, слики од уметноста тука и потаму со потекст ‘зае и ‘противе, слики и едно и друго-аккумуляција на форми и значења, како исповест, став, реакција и револт, како референција на она што се случува и ми се случува влегувајќи на тој начин во проширеното поле на ‘кажување.” Ова дело, со импресивноста на она што значи *totum* на силите инвестирани во него и со ефектот на несразмерноста меѓу неговата појава и условите на општествената (културната) стварност, како да ја потврдува констатацијата на Адорно дека уметноста всо тоа што во себе се кристализира како нешто посебно, наместо да им подвладува на постоечките општествени норми и да се квалификува како “општествено корисна”, таа (уметноста) го критикува општеството со самиот

едноставен факт што постои....”² Иако оваа критика е нефункционална таа сепак, на извесен начин, го “фрустрира” системот (општествениот и културниот) и тоа токму со својата нефункционалност и дистанцираност, со едноставниот факт што постои .

“Скулптурата е знак на парадоксот на нашето просторно постоење...”

Ричард Нонас

Станко Павлески на уметничката сцена на Македонија се појави во средината на 80-те години. Во контекстот на ликовната ситуација од овој период скулптурата на Павлески се наметна, но воедно и се издвои, со својата минимална реторика. Во овој период доминира феноменот на плуралистичкото богатство на уметнички искази, одбележани со еуфоријата и ентузијазмот на повторно откриените вредности на “уметничкиот јазик”, емфатично нагласени преку експресијата, гестот, тактилноста, задоволството во “мајсторисувањето”... Наместо излив на експресија, скулпторскиот јазик на Станко Павлески понуди контролиран проток на енергијата, наместо гест, контролирана обработка на формите, наместо задоволство во “мајсторисувањето”, перфекционизам на изведбата.

Во текот на 90-те години Станко Павлески ќе продолжи да ја негува естетиката на минималната реторика, поставувајќи се во една тиха, ненаметлива повлеченост наспроти расприкажаноста и редундантноста на ликовниот јазик карактеристичен за ликовна сцена на тоа време.

На својата прва самостојна изложба Павлески, преку апстрактната линија на спиралата, го истражува проблемот на динамизмот на формите и нивното пробивање во просторот, додека на втората самостојна изложба просторот го исполнува со едноставни визуелни форми: круг, коцка, пирамида, вертикала...

За овие дела е карактеристичен интересот за формата и нејзината ригорозност, за материјалот и тежината, структурата и баласирањето, односно за една визуелна симетрија што не отсапува од своето строго обмислено поле. Формите се изведени во метал; користена е постапката на монтирање и тоа на

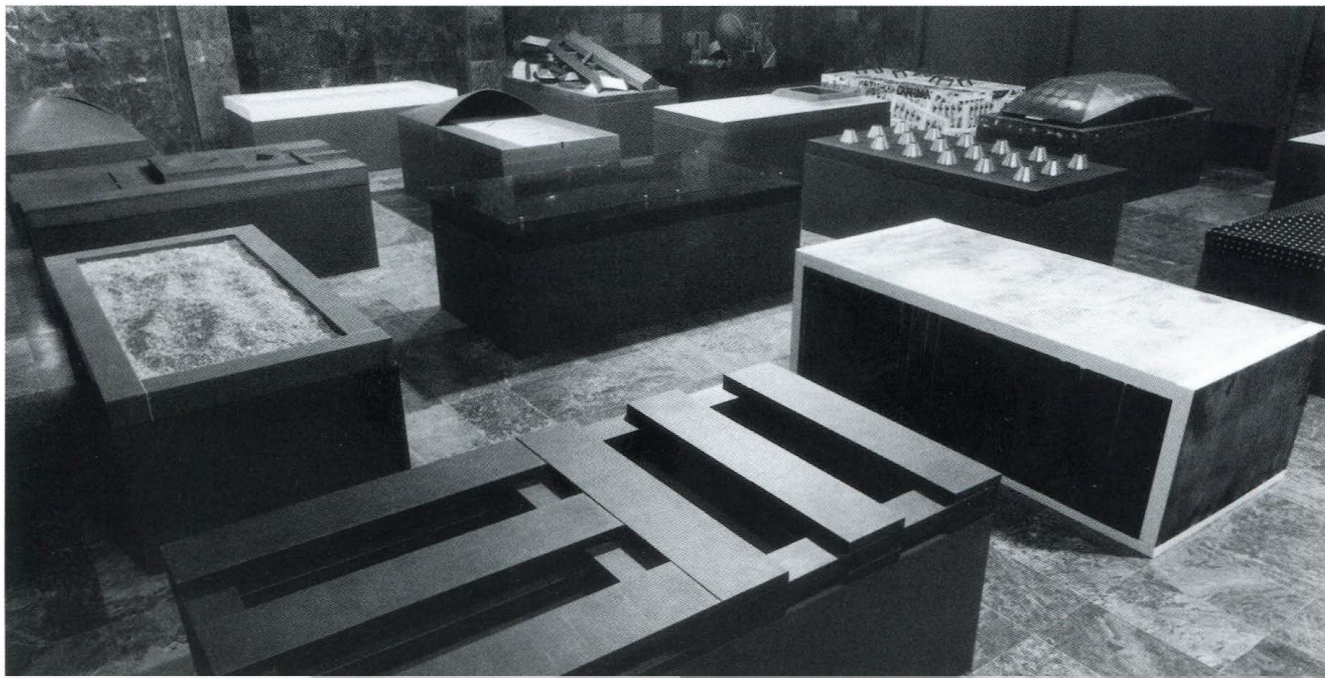
начин кој, во некои дела дозволува, а во некои не дозволува да се види спојот, преминот. Поставени директно на рамната површина на подот тие го насочуваат погледот кон доживувањето на визуелните сили, на симетричните, статички форми и нивната релација со просторот (но просторот сфатен не како пасивна константа, туку како активен чинител, просторот “како материјал”). Со нагласувањето на овој феноменолошки аспект делата на Павлески не ја кријат својата референцијална упатеност на минимализмот: принципот на едноставноста, кој што се наоѓа во основата на гешталт психологијата, е доследно применет. Формата има наједноставна конфигурација - таа е јасна, перфектно дефинирана во сите нејзини аспекти. Но, за разлика од минимализмот кој го потенцира физичкиот аспект на она што значи “овде и сега”, поттикнувајќи го гледачот единствено да се насочи кон доживувањето на реалноста на специфичниот објект, отфрлувајќи ја, при тоа, секоја можност за субјективизација (поради што Доналд Каспит минимализмот ќе го означи како “репресивно одрекување од животот и светот”), објектите на Павлески поттикнуваат, не само да се доживее нивната реалност во просторот, туку да се доживее и визуелното богатство на површината, односно поттикнуваат на “топографско мапирање” на површината (што за минимализмот беше неприфатливо). Во тоа “мапирање” гледачот ја открива “енформелната текстура” на површината (трагите од присуството на авторот) со што се анимираат различни аспекти на рефлективна и психолошка активност, односно субјективните простори на контекстација.

При крајот на осумдесеттите и почетокот на деведесеттите години Павлески преминува кон градење на тродимензионални објекти со големи димензии (сите изведени во метал). Геометризмот на овие објекти опфаќа широк репертоар на правилни и неправилни форми, на форми со прави, извиткани или искршени линии. Во овие објекти воглавно доминира

линијата на вертикалата со која што се потенцира силата на тежата во однос на реалниот простор. Некои од овие објекти се изведени така што на прв поглед делуваат како “монолити”. Но, тие се всушност изградени така што во нив монолитноста секогаш е нарушена одвнатре со одредени пресеци и неочекувани вкрстувања на различни структурални аспекти како што се полно/празно, вертикала/диагонала...

Одредувајќи го просторот со својата стабилност и симетрија, овие објекти се чинат како самодоволни, безлични и дистанцирани предмети. Но, движејќи се околу нив, истражувајќи ги нивните скриени можности, гледачот се вовлекува во едно поле на неочекувано пореметување на сето она што во почетокот се манифестира како самодоволна целина способна веднаш да ги открие сите свои формални и визуелни аспекти. Во тоа поле, телесно и ментално, се доживува една латентна тензија меѓу тежината и контра-тежината, притисокот и балансот, меѓу концентрацијата и екстензијата на просторот, очекуваното и неочекуваното, видливото и скриеното.... Со својата внатрешна тензија и надворешната стабилност тие создаваат простор во кој се одвива играта на двојноста: меѓу светлината што трепери на површината и сенката што таа ја создава, меѓу полнотијата и празнината, целината и детаљот, надворешноста и внатрешноста. Оттаму, она што е статично и присутно ја произведува својата спротивност: динамичноста, отсутноста, празнината, тишината.... Затоа, и покрај нагласената концептуална строгост на формите во овие објекти може да се препознае одредена субјективна димензија која се доживува токму со невозможноста делото да се опфати во сите негови аспекти: тука секогаш останува одредено празно место, место на отсуност и тишина. Некои од овие објекти, со својата фронталност и сериозност, делуваат возвишено и свечано: како метафори, знаци испишани во просторот, како “монументално-просторни загатки.”

Станко Павлески, Барок во едното, 1998, инсталација (детал) / Stanko Pavleski, Baroque in one, 1998, installation (detail)



Инсталацијата “Барок во едно” Станко Павлески ја реализираше во Музејот на град Скопје во текот на декември 1998. Оваа инсталација се состои од 16 квадрати распоредени симетрично по принципот ширина/должина, формирајќи на тој начин простор со квадратна форма. Со својата концептуална строгост ова дело потсетува на делото од Роберт Морис “Без наслов” (1967) што се состои од 16 коцки симетрично распоредени во просторот. Она што ги поврзува овие две дела е бројот на елементите и симетричноста во нивниот распоред. Сè друго функционира на ниво на разлика. Морис го користи едноставниот облик на коцката околу која гледачот не треба да се движи за да ја добие целината, гелштатот. Павлески ја користи формата на квадратот кој поради различните димензии го поттикнува гледачот на движење. Коцките на Морис се индустриски изведени во лакиран челик: тие со својата неутралност го истакнуваат дејствувањето на надворешните својства на делото, овозможувајќи му на гледачот веднаш да го спознае во неговата присутност. Квадратите на Павлески и покрај тоа што делуваат како сериски производи, сепак се рачно изработени: материјалот (иверица) е прекриен со пигмент на црна боја чија неутралност на места е пореметена (страните на еден квадрат ги содржат трагите од “течење” на белата боја, а на страните на друг квадрат се аплицирани фигуративни претстави и текст). Коцките на Морис се отворени и празни: тие немаат што да покажат, освен дека постојат како рамнодушни и нефункционални предмети. Квадратите на Павлески се затворени и внатре празни: но, за разлика од коцките на Морис, квадратите на својата горна површина нудат богатство на форми и значења. Според Морис секој внатрешен однос во делото, било да е воспоставен со структурална поделба, со богатството на површината или со нешто друго, го намалува дејствувањето на она јавното, на надворешното својство на делото и тежнее да го елиминира набљудувачот како чинител, со тоа што тие детали го вовлекуваат во интимен однос со делото и го исфрлуваат од просторот во кое делото постои како предмет”.³ Павлески ја потенцира потребата од воспоставување на интимен однос со делото: “Ја носам намерата да се случи богатство на материјал, форма, содржина, занает и тоа докрај, на работ на контролата на ‘дозата’”.⁴

Она што се гледа на горната површина на квадратот фасцинира со своето богатство и разновидност. Формите, знаците, трагите се артикулирани на еден софистициран, крајно обмислен начин. Материјалот е разновиден и до совршенство избалансиран: железен лим, нитни од месинг, поп-нитни, месинг во плоча, месинг во шипка, лиен месинг, пигмент со врзиво, фиксиран пигмент, пигмент, памучно трико, памучен плиш, вештачка кожа, стакло, метални рачки, полиестер кит со пигмент, медијанпан, дрвени летви, дробена слама, моделиран лесонит, дрвени греди. За да се види оваа разновидност и богатство на формите, што

се случува на горната површина на квадратите, потребно е да се влезе во просторот на влавиринтот и да се воспостави комуникација со перцептивниот хоризонт кој, во исто време, и се шири и се собира пред нас. Просторот на влавиринтот, што се доживува преку актот на движењето од еден објект до друг, на еден магичен начин ја отвора можноста да се доживее неговото полно присуство: но не на апстрактен, туку на еден егзистенцијален начин, и тоа на начин на којшто Мерло Понти го дефинира: “Рековме дека просторот е егзистенцијален; би можеле исто така да кажеме дека егзистенцијата е просторна, односно дека таа, со една внатрешна нужност, толку се отвора кон едно ‘надвор’ што може да се зборува за ментален простор и за ‘свет на значења и објекти на мислења коишто во нив (со значењата) се конституираат’.”⁵ (Оттука, просторот што Станко Павлески го гради во ова дело сосема се разликува од минималистичкиот простор. Всушност и самиот назив “Барок во едното” како да ја има намерата да ја истакне оваа разлика). Создавајќи еден вид на ментален простор, Павлески во него ја потенцира онаа таинствена, речиси митска димензија во која се доживува една “вртоглава близина на објектот, солидарноста на човекот и светот, кој не е укинат, туку потиснат со секојдневната перцепција или објективното мислење, а кој филозофската свест повторно го наоѓа.”⁶ Оваа таинствена, митска димензија на просторот произлегува од самите објекти, од нивната “непрозирност” којашто единствено ни дозволува да допреме до едно неодредено чувство дека, можеби тука, се работи за еден “сакрален” простор кој, и покрај криптозофската обоеност, сепак не ја напуштил врската со животот. Дека овој простор во себе еманира нешто “сакрално”, односно дека се отвора за едно такво доживување зборува и укажувањето на Лазо Плавевиќ: “...сакралното кај него е модел, медиум, за однос со трансценденталното што вообичаено се поставува до монотеистичкото или во варијантата на Павлески-Едното.”⁷ А Едното е Смеслата до која тешко може да се допре, зашто секогаш кога веруваме дека сме ја досегнале, откриваме дека сме на почетокот: а тоа е и парадоксот на лавиринтот, парадоксот на нашето просторно постоење.

1. Превземен цитат од : Лазо Плавевиќ, Станко Павлески, Барок во едното, Музеј на град Скопје, 1998 (cat.exh.)

2. Teodor V. Adorno, Estetička Teorija, Nolit, Beograd, 1979, str.370

3. Robert Moris, (vo) Likovne sveske 8, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985, str.210

4. Превземен цитат од : Лазо Плавевиќ, Станко Павлески, Барок во едното, Музеј на град Скопје, 1998 (cat.exh.)

5. Maurice Merleau-Ponty, Fenomenologija percepcije, Veselin Masteša-Svijetlost, Sarajevo, 1990, str.343

6. Ibid, str.340

7. Лазо Плавевиќ, Станко Павлески, Барок во едното, Музеј на град Скопје, 1998 (cat.exh.)



Станко Павлески, Барок во едното, 1998, инсталација (детал) / Stanko Pavleski, Baroque in one, 1998, installation (detail)

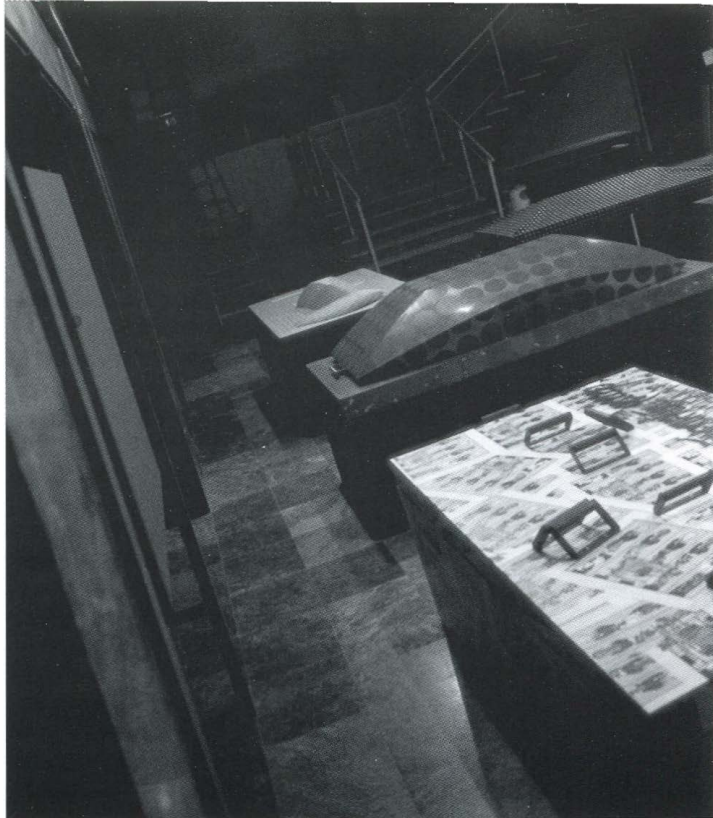


Liljana Nedelkovska

STANKO PAVLESKI: BAROQUE IN ONE

In a closed and isolated cultural space in which "the metastasis of enjoying" is being spread in one's own local values and achievements, great and serious works of art live their own times of not having prospective and retreat. Under way is the process of gradual, but certain losing of the relations of excitement between art and social (cultural) reality. The works of art are unfortunately being closed in their own world of non-communication and self-isolationism. Reduced to their own suppressed possibility, they radiate from themselves the speech of the not integrated. In such social and cultural atmosphere, great and serious art projects are almost impossible, and even if they are realized, then they operate as some kind of "apparition". Apparitions are at the same time both fascinating and tragic. Fascinating: due to the consistency of the artist, in spite of everything, to express his own artistic credo, existing only in what means personal artistic engagement and satisfaction. Tragic: due to the great discrepancy that exists between the individual, isolated gesture of artistic willingness and the indifference and apathy of the social and cultural milieu.

The installation *Baroque in One* of Stanko Pavleski is a such great and serious project in which was invested great energy and artistic willingness. Having worked on this installation for a year with an exhausting pace, Pavleski wanted, not only to express himself as an artist, but also to express his anger, dissatisfaction in relation with the existing reality. In connection with this work, he said: "The details of the particular elements of the labyrinth are an offer made of pictures of life, pictures of the art and they are still underlying "pro" and "contra", pictures and one and the other - accumulation of forms and meanings, as a confession, attitude, reaction and revolt, as a reference to what is happening and what is happening to me, thus proceeding into the extended field of "narration".¹ This work, with the impressiveness of what means the total of forces invested in it and with the effect of discrepancy between its appearance and the conditions of the social (cultural) reality, seem to confirm the conclusion of Adorno that art "given that it crystallizes inside itself as something special, instead of obeying the existing social norms and to be qualified as 'socially useful', it (art) criticizes society by the very simple fact that it exists..."² Although this critique in not functional, still in a way, it "frustrates" the system (the social and cultural) exactly by its not functioning and being distant, by the very simple fact that it exists.



"Sculpture is sign of the paradox of our spatial existence..."

Richard Nonas

Stanko Pavleski appeared on the art scene in Macedonia in the mid eighties. The sculpture of Pavleski imposed itself in the context of the art situation of this period, and at the same time it also distinguished itself with its minimal rhetoric. In this period dominant was the phenomenon of the pluralistic abundance of artistic expressions, marked by the euphoria and the enthusiasm of the rediscovered values of "the artistic language", emphatically stressed through the expression, gesture, tactility, pleasure with "the mastering"... Instead of a burst of expression, the sculptural language of Stanko Pavleski offered a controlled flow of energy; instead of gesture, controlled elaboration of the forms; instead of pleasure with "the mastering", perfection in the presentation.

During the nineties, Stanko Pavleski continued to cherish the aesthetics of minimal rhetoric, placing himself in a silent, modest isolationism as opposed to the talkativeness and redundancy of the art language, characteristic for the art scene in that period.

At his first individual exhibition, Pavleski, through the abstract line of the spiral, examined the problem of dynamism of forms and their penetration in space. At his second individual exhibition, he filled in the space with simple visual forms: circle, cube, pyramid, vertical line... With regard to these works of art, characteristic is the interest for the form and its rigorousness, for the material and the weight, the structure and the balancing, that is, for a visual symmetry that does not deviate from its strictly elaborated field. The forms are made in metal; the procedure of mounting was used in a such manner that does not allow for the linkage, the passage to be seen. Placed directly on the flat surface of the floor, they direct the look towards experiencing the visual forces, the static forms and their relation with space. By stressing this phenomenological aspect, the art works of Pavleski do not hide their own referential flow of the minimalism: the principle of simplicity, that is located in the basis of the gestalt psychology, is fully applied. The forms have the most simple configuration - it is clear, perfectly defined in all its aspects. But, as opposed to the minimalism that underlines the physical aspect of what means "here and now", stimulating the viewer only to direct himself to experiencing the reality of the specific object, rejecting, in this respect, every possibility of subjectivization (hence Donald B. Kuspit defined minimalism as "repressive denunciation from life and the world."), the objects of Pavleski initiate not only to experience their reality in space, but also to experience the visual opulence of the surface, that



Станко Павлески, Барок во едното, 1998, инсталација (детал) /
Stanko Pavleski, Baroque in one, 1998, installation (detail)

is, they initiate "topographic mapping" of the surface (which was not acceptable for the minimalism.) In that "mapping", the viewer discovers "the 'informel' structure" of the surface (the traces of the presence of the artist), thus various aspects are animated of reflexive and psychological activity, that is, the subjective spaces of contemplation.

At the end of the eighties and the start of the nineties, Pavleski turned towards construction of 3-dimensional objects having great dimensions (all made in metal). The geometric features of these objects involves a broad repertoire of regular and irregular forms, of forms with straight, curved and broken lines. In these objects, mostly is dominant the line of the vertical whereby underlined is the force of gravity in relation to the real space. Some of these objects are made to resemble at first glance "monoliths". But, in essence they were built in such manner so that the monolithic feature in them is always disturbed from within by various incisions and sudden crossroads of various structural aspects such as full/empty, vertical/diagonal...

Determining the space with their stability and symmetry, these objects seem to be as autarkic, faceless and distance objects. But moving around them, examining their hidden potentials, the viewer is induced in field of sudden disturbance of everything that has been manifested in the beginning as autarkic wholeness able immediately to discover all its formal and visual aspects. In that field, a latent tension is experienced, bodily and mentally between the weight and the counterweight, the pressure and the balance, between the concentration and the extension of space, the unexpected and the expected, the visible and the hidden... By their inner tension and outside stability, they create space in which the play of the double feature takes place: between the light that twinkles on the surface and the shadow it creates, between the full and the empty, the whole and the detail, the inside and the outside. Therefore, what is static and present produces its opposite: dynamics, absence, emptiness, silence... Hence, in spite of the underlined conceptual rigorousness of the forms, one can discover in these objects a certain subjective dimension that is experienced exactly by the impossibility to grasp the act in all its aspects: there always remains a certain empty place, place of absence and silence. Some of these objects, with their frontal and serious features, seem exalted and solemn: as metaphors, signs written in time, as "monumental and spatial riddles".

The installation "Baroque in One" was realized by Stanko Pavleski in the Skopje City Museum during December 1998. This installation is made up of 16 rectangular parallelepipeds distributed symmetrically pursuant to the principle width/length, thus forming a spot with square form. With its conceptual strictness, this work of art resembles the work of Robert Morris *Untitled* (1967), that is made up of 16 cubes distributed in space. What connects these two works is the number of elements and the symmetry in their setup. All the rest operates at the level of difference. Morris uses the simple form of the cube around which the viewer does not need to move in order to obtain the wholeness, the gestalt. Pavleski uses the form of the rectangular parallelepiped which because of the different dimensions, initiates the viewer to move around. The cubes of Morris are produced industrially in lacquered steel: with their neutrality, they underline the activity of the outside features of the work, enabling the viewer to get immediately acquainted with it in its presence. The rectangular parallelepipeds of Pavleski, despite the fact they seem like a serial product, still are hand-made: the material (chip-board) is covered with a pigment of black color whose neutrality is disturbed on some places (the sides of one rectangular parallelepiped contain the traces of "flowing" of the white color, while the sides of the other rectangular parallelepiped have applications of figurative presentations and a text). The cubes of Morris are open and empty: they have nothing to show, except that they exist as indifferent and not functional objects. The rectangular parallelepipeds of Pavleski are closed and empty inside: however, as opposed to the cubes of Morris, the rectangular parallelepipeds on their upper surface offer richness of forms and meanings. According to Morris, "every inner relation in the work, whether it is established by structural division, by richness of the surface or by something else, reduces the activity of the public one, of the external feature of the work and inclines to eliminate the observer as a factor, whereby these details induce him in intimate relation with the work and throw him out of the spot in which the work exists as an object".³ Pavleski underlines the need to establish intimate reality with the work: "I carry the intention to realize richness of material, form, contents, craftsmanship, even to the very end, on the edge of the control of the 'dose'".⁴

What is seen in the upper surface of the rectangular parallelepiped fascinates with its richness and diversity. Forms, signs, traces are articulated in a sophisticated, very elaborated manner. The material is diverse and balanced perfectly: iron sheets, brass studs, pop-studs, brass in plate, brass in pipe, rolled brass, pigment with inter-



locking, fixed pigment, pigment, cotton tights, cotton plush, artificial leather, glass, metal handles, polyester kit with pigment, medium density fiberboard, wooden battens, minced straw, modeled fibreboard, wooden beams. In order to see this diversity and richness of the forms that take place on the upper surface of the rectangular parallelepipeds, it is necessary to enter the space of the "labyrinth" and to establish communication with the perceptive horizon which, at the same time, is being both spread and reduced before us. The space of the "labyrinth" that is experienced by the act of the moving from one object to another, opens the possibility in a magic manner to experience its full presence: however not in abstract manner, but in an existential manner, in a manner defined by Merleau-Ponty: "We have said that space is existential; we might just as well have said that existence is spatial, that is, that thought an inner necessity it opens on to an 'outside', so that one can speak of a mental space and a 'world of meanings and objects of thought which are constituted in terms of those meaning'".⁵ (Therefore the space that Stanko Pavleski constructs in this work is totally different from the minimalist space. In fact even the very title *Baroque in One* seems to have the intention to underline this difference.) By creating some kind of a mental space, Pavleski underlines in it that secret, almost mythical dimension in which one experiences "a dizzy proximity of the object, solidarity of man and the world which is not abolished, but suppressed by the daily perception or the objective thinking and which is again found by the philosophical consciousness".⁶ This secret, mythical dimension of the space derives from the objects themselves. From their "non-transparency" that only allows us to reach an unspecified feeling that perhaps we are dealing here with a "sacral" space that in spite of the cryptosophical tincture, still did not terminate its connection with life. The statement of Lazo Plavevski also indicates that this space emanates in itself something "sacral", that is, it is open to a such experience: "the sacral in his works is a model, medium, for relating towards the transcendental that is usually placed next to the monotheistic or in the variance of Pavleski - The One Thing".⁷ The One Thing is the Sense that can be difficulty reached, because always when we think that we have reached it, we discover that we are at the very beginning: and it is also the paradox of the labyrinth, the paradox of our spatial existence.

1 Cited from: Lazo Plavevski, Stanko Pavleski, *Baroque in One*, Skopje City Museum, 1998 (cat. exh.)

2 Theodor Adorno, *Esteticka teorija*, Nolit, Beograd, 1979, page 370

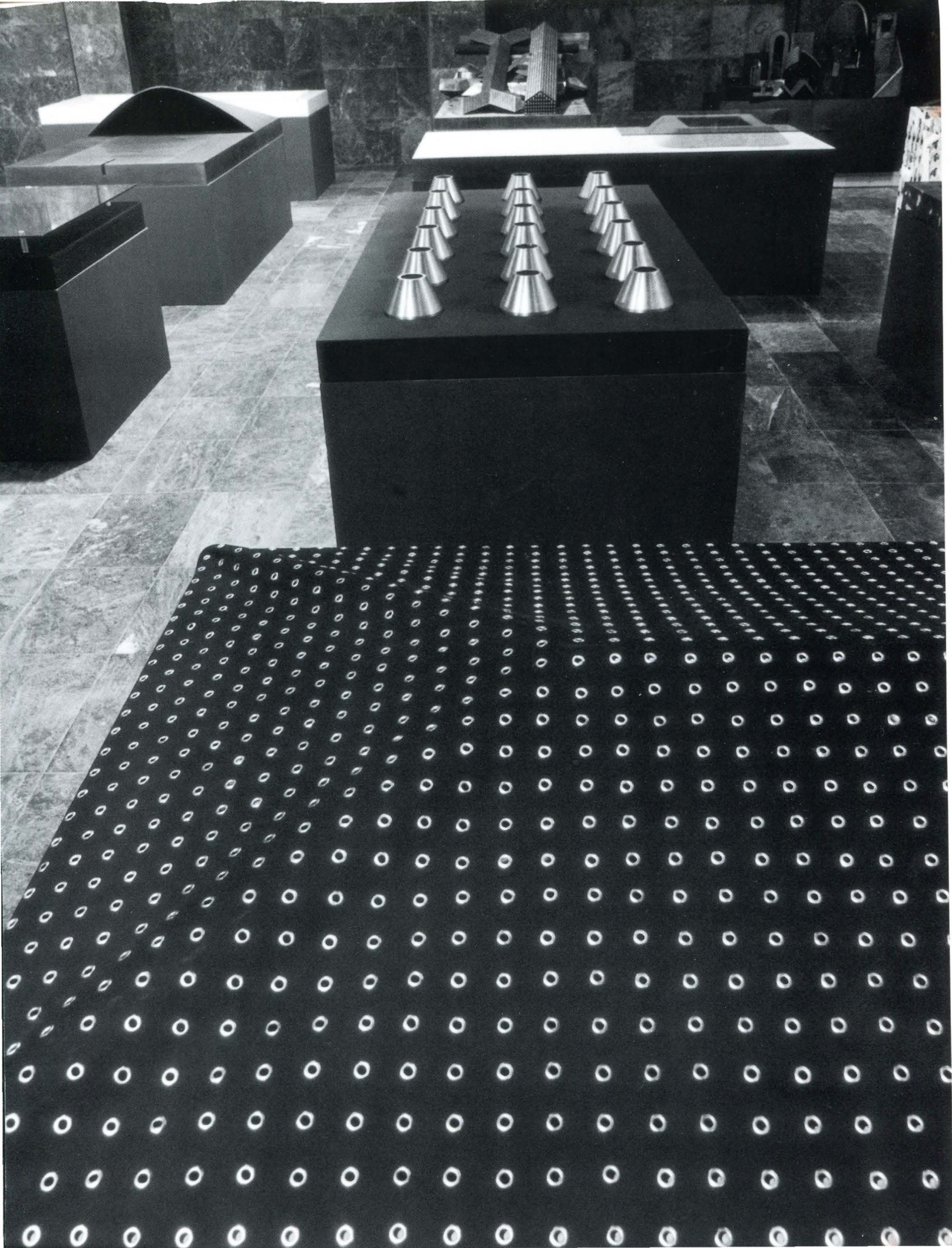
3 Robert Moris, (in) *Likovne sveske* 8, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985, page 210

4 Cited from Lazo Plavevski, Stanko Pavleski, *Baroque in One*, Skopje City Museum, 1998 (cat. exh.)

5 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Veselin Maslesa-Svijetlost, Sarajevo, 1990, page 343

6 Ibid, page 340

7 Lazo Plavevski, Stanko Pavleski, *Baroque in One*, Skopje City Museum, 1998 (cat. exh.)



Соња Абаџиева

Нихилизам over all

“Автобиографиите” на Џевдет Џафа

Познатата Хегелова поделба на светот на *дело и луѓило*, можеби го наоѓа вистинскиот медиум на спојување токму на Балканот. На овој географски простор е парадигматично проникнувањето на цивилизираното (креативното) и на дивото (природата). Шевовите на тие споеви се лоцираат на различни места и се изведуваат на друг начин. Непредвидливоста во помирувањето на овие спротиставености е особено чувствително во уметничките сфери. Кога кон овие поделености ќе се присоединат и ликовните искуства на поднебјето обединети со оние од Западна Европа и САД, се создава хибридна творба. Таа во случај на нагласен креативен потенцијал на субјектот што го создава делото е нешто друго, нешто што отстапува од одделни кодови и едновремено се задржува на нив. Еден од најпознатите косовски уметници - Џевдет Џафа - е еден од оние автори кои создале автохтоно сликарство од симбиозата, цврсто застанувајќи на територијата на идиосинкратското.

Отпочнувањето на циклусот слики *Автобиографија* уште во 1967 година и доследното оликување на таа реалност, сè до неодамнешниот воен хорор на Косово (кога неговото ателје исчезна во пламенот на човечкото безумие), ги означува неговите антиципаторски способности: ликовно бележење на егзистенцијалните кризи во неговото непосредно окружување. Џафа е класичен пример на степски волк - метафора на сликарот осаменик згрчен во сопствената болка, од времето на раѓањето на егзистенцијализмот. Неговата авторска етика во нашето постмодернистичко време се врзува за личниот агол на



Џевдет Џафа, Автобиографија, 1988, комб. техника / Dzevdet Dzafa, Autobiographie, 1988, mixed media

перцепирање. Пробивајќи се низ пукнатините на историското време, Џафа настојува одново да го пронајде оригиналот на дното на заборавениот модернизам. Модернистичките категории (идеалот на изворното, Уметноста со големо у) опстојуваат во неговото живо ликовно писмо.

Најблиското дефинирање на неговиот исказ е во контекстот на моделите на енформелот. Меѓутоа, суштествените отклонувања од оваа термилошка дистинкција ја градат автономноста на неговото дело, колку и да звучи апсурдно. Ако кодексот на енформелот ја подразбира состојбата на кризата, “делириумот на егзистенцијалниот неред”, психичките травми и физичките уништувања за време и по војната, ако е во прашање агресивноста на материјалот, ако

енформелот е иконографија на внатрешното битие и ако е категорија без регенеративен импулс - во сите овие случаеви Џафа е негов типичен експонент.

Завземањето на исклучив став на линијата на правилата доведува до унисоност особена за пасивната генеза. Напротив, преминувањето преку некои од правилата на сликарството со материја (иако тие се флексибилни) или личното толкување, за овој автор отвора поглед кон Другото.

Од друга страна, енформелот како прво нагласено транснационално движење во ликовната уметност е во конфликт со националната означеност во сликите на Џафа: со евокативната наративност и со ангажираниот став колку и тој да е повлечен кон внатре. Другата дистинкција на енформелот *vis a vis* неговото писмо е структурата на целосната отуѓеност од контекстот (Vidi: C. G. Argan, *Studijs o modernoj umetnosti, Nolit, Beograd, 1982*). Психичката состојба, како референца на реалната глетка, Џафа ја пренесува преку моториката на сопственото тело и сликарската материја врз платното. На завршената слика, енформелската маса ја асимилира реалноста низ различни облици на оддалечување од истата: низ слободата на "исликаното" ништожество се создава друга реалност. Во чинот на овој "погреб", обликот и предметот се деформираат, но не се уништуваат до крај како во енформелот. Анулирано е телото, битието и идентитетот на човекот. Неговата облека, предметите од секојдневието, звучните знаци на неговата некогашна егзистенција (ĕ.V), остануваат на ниво на неможност на еволуцијата да го врати присуството на човекот. Човечката материја е вградена во единствена "бетонска" маса од предмети, облеку, рушевини од куќи и патишта: одделувањето на составните елементи е невидливо и невозможно. Свеста за состојбата на нештата и потребата од реагирање во определена историска ситуација, го антиципираат хоризонтот на другото можно, како што и "материјалот на Волс, Фотрие или Бури, не е безобличен куп на жарчиња проникнат со вознемиреност" (Арган). Станува збор за *painting act* или за "пиктурална микро-политика" (Делез, Фуко).

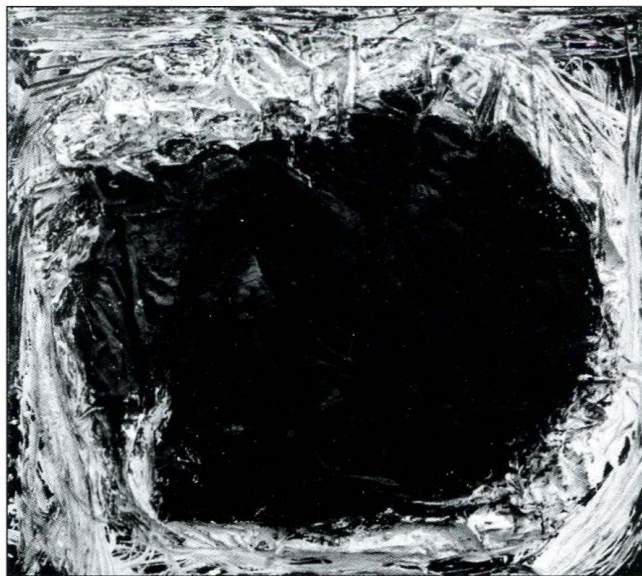
Сликарството на Џафа упатува на одредени споредби со сликарството на Мика Поповиќ. Споменувањето на ликовното соседство меѓу овие двајца големи сликари е во функција на укажувањето на нивната различност во заедничката припадност на територијата на кризите. Мика Поповиќ од разградената реалност создава компактна претстава, чија социополитичка семантика подразбира јасно артикулирана реторика. Човекот виден *de visu* е аналогон на сликаната претстава, со структура која отворено ја повикува третата димензија. Енформелската материја на неговите слики постои во процепите меѓу белите полиња. Наспроти него, постапката на Џафа подразбира инверзија во сите овие точки: целосноста на сопственото милие е сведена на неделлива

магма, во која нема воздух, празнини и директно човечко присуство со буквални декларации.

Светот е разграден и сведен визуелно на мисловен, психички и биолошки отпадок. Од обидот за споредба со Антонио Тапиес (уште еден автор во негова близина), произлегуваат слични констатации. Просторот во сликата на овој шпански уметник ги подразбира задоволството и желбата. Содржи асоцијации на тела, го доведува енформелот во најтесен допир со хедонизмот. Дејствува на линијата полно-празно или плошно-волуминозно. Под влијание на ведската философија, на Тао и на Лао Це, Тапиес во насликаните полиња ја сугерира левитацијата и транспарентноста. Тематскиот круг забележливо се оддалечува од полето на видливото, користејќи го принципот на одземање и нагласување на избраното или принципот на спротиставувањето (живот – смрт, конструкција – деконструкција, среќа – несреќа). Употребениот знак има ореол, а на неговиот нихилизам му е туѓа радикалноста. Наспроти Тапиес, Џафа го исклучува задоволството, бидејќи жестокоста на примитивното и елементарноста во пристапот произведуваат драматичен грч. Дисекцијата на раните на времето и феноменологијата на сликарството се неговата примарна верба. Сликата е цврсто залепена за магнетизмот на земјата: насоченост кон долу, наспроти Тапиесовата кон небото. Автобиографскиот крик не е конотиран како соло пеене, туку ја подразбира унисоноста на хорот. Додавањето, натрупувањето и згуснувањето (на предмети, набори, материја), повторувањето на смртта, разградувањето и несреќата ја стеснуваат свеста во нихилизам *over all*. Но и двајцата и покрај разликите, "свесни за човечката нестабилност и несовершенство, како да се идентификуваат со скромните и дури конвенционални, грди нешта од опкружувањето. Како и Антоан Рокантен (Antoin Roquentin) од Сатровата *La pausee*, тие сметаат дека се направени од истиот материјал како и околината, од материјалот на страдањето" (Aurora Garcia, *Penetration of Reality, Rinzen In: Antoni Tapies, Catalogue, Venice Biennial, 1993*). На ниво на морфологијата, хаптичноста и психохроматската супстанција на сликата, можна е споредба и со словенечкиот сликар Емерик Бернард. Ако стартната позиција на споменатиот е во предизвиците на реалноста, пиктуралната транспозиција се манифестира преку писмото на отуѓување од неа. Ракописот има динамичен ритам на сменување на боите, вертикалите, светлото и темното. Сенката или трагата на "фигурата" постои во меѓупросторите на истегнување и стеснување, со можност за обновување. Наративно - реалистичката структура на сликите *verite* на Џафа е во корелација со гледките од стварноста. Наместо човечката фигура, слоевите на неорганската материја се згуснуваат во непробојна драперија. Барокната конституција на сликарското ткиво е во состојба на пасивно постоење: вкаменетост во моментот на највисоката динамика. Во затворениот

есхатолошки систем нема можности за регенерација. Феноменолошкото опстојува паралелно на сите други слоеви. Но и кај двајцата “стариот оптичко - тактилен простор се заменува со хаптичкото рамниште...што не е повеќе надворешен однос меѓу окото и допирот, туку можност на гледање, на поглед...визија која е суштински различна од оптичкиот вид” (Igor Zabel, In: Предговор за каталогот на изложбата на Емерик Бернард, Obalne galerije, Piran, 1988). Најголемото оддалечување од Тапиес, Поповиќ, Каногар, Прегел и Тапиес се случува во сфаќањето на пластичноста. Станува збор за прадоксот кој се јавува во сликите на Џафа: неочекуваното перципирање на експлицитно соопштените три димензии, како две. Алиштата, чевлите, предметите и гредите се зашиени или вдлабнати во сликарската материја, како да поминал булдожер врз густата смола на тие остатоци од нечие постоење, израмнувајќи ги сите разлики. Илузијата кај Џафа е изведена со инверзија. Инсистирањето на плошноста е онаа *differentia specifica* што го одделува неговиот сликарски поглед од буквалноста на животот и врши трансмисија во ликовната безвременост. Хаптичките особености на сликата ја ориентираат желбата за допир на дното.

Монтажната постапка и реалитетот на вградените предмети во “сликата” кај Џафа упатуваат на денотативните аспекти користени во фотографската и филмската практика. Како во *cinema* или *photo verité*, претставата во сликата е аналогон на реалноста (вколку трамвата е појака, понепосредна, толку потешка е конотацијата или, “митолошкото” дејствување на фотографијата е обратно пропорционално на нејзиното траматично дејствување”, вели Ролан Барт). Илузијата, она како стварност, и во фотографијата и во сликите на Џафа се исклучени. Сликарската боја и вградените предмети во делото се повеќе од аналогон :тие се банално и сурово вистински. Монтажните трикови дејствуваат во смисла на шок фотографија, која е во основа структурно неозначувачка (снимките од убиства или несреќи се јасно читливи и без помошни механизми од семантичка природа). Катастрофичната морфологија кај Џафа го стимулира чувството од шок фотографијата, дотолку повеќе што и фактичката, а не илузорната тридимензионалност, е соопштена во вид на криогенизација, која влече кон внатрешноста на сликата, обратно од принципот на *combine painting*. Судбинското и непознатото, пустинското и детското се простори, вели Бодријар, кои не заведуваат: Другото. Џевдет Џафа излегува како творец токму од тој свет на непредвидливото што го носи историкиот и географскиот фатум (Косово), во кој човекот не е приклучен на општеството и *vice versa*. Антрополошката и феноменолошката структура на неговите *Автобиографии strictu sensu* е во суштествена врска со тој свет. Создавани во постисториската хистерија, тие се населени со човечкото лудило и станале



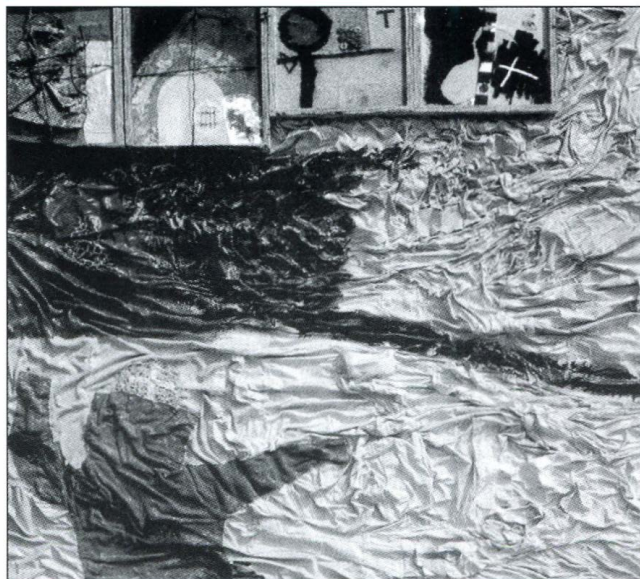
Џевдет Џафа, Автобиографија LXVII, 1995 / Dzevdet Dzafa, Autobiographie LXII, 1995

друга пустина во која знаците (цивилизациското) се срамнети заедно со тајната на пустината (природата). Создаден е аналогон на целосната ерозија на хуманото.

Елипсата на човекот во неговите дела може да се земе како еден од аргументите.

Автобиографските белешки на Џафа се апокалиптични. Во нив застапува циркулацијата на течностите и доаѓа до коагулација која може да го запре животот. Оваа состојба во медицината е позната како *stasis*.

Џевдет Џафа, Автобиографија XXII, 1984 / Dzevdet Dzafa, Autobiographie XXII, 1988



Nihilism over all

"The Autobiographies" of Dzevdet Dzafa

The well-known Hegelian division of the world in *act* and *madness*, perhaps finds its true medium of connection exactly in the Balkans. In this geographic area, the penetration of the civilized (the practice) and of the wild (the nature) is paradigmatic. The stitches of these connections are located at various places and are performed in different manner. The unpredictability of these opposites is especially felt in the field of the arts. When the experiences of the fine arts of the environment also will be added towards these divisions united with those of Western Europe and the USA, a hybrid conception is created. In case of an accented creative potential of the subject creating the work, it is something else, something that digresses from various codes and at the same time sticks to them. One of the most recognized Kosovo artists - Dzevdet Dzafa - is one of those authors who have created autochthonous painting from the symbiosis, firmly standing on the territory of the idiosyncratic.

The start of the cycle of paintings *Autobiography* still in 1967 and the appropriate representation of that reality, until the recent military horror in Kosovo (when his studio was destroyed by fire, the result of the human irrationality) signify his anticipating potentials: artistic notification of the existential crises in his immediate surrounding. Dzafa is a classic example of a steppe wolf - a metaphor of the lonely painter contorted in his own pain, from the time of the existentialism. His artistic ethics in our postmodernist period is linked to the personal viewpoint of perception. Penetrating through the gaps of the historical time, Dzafa attempts to again discover the original of the bottom of the forgotten modernism. Modernist categories (the ideal of the original, the Art with capital A) exist in his live artistic letter.

The closest definition of his expression is in the context of the models of the informel. However, the essential digressions from this terminological distinction make up the autonomy of his works, no matter how it sounds absurd. If the codex of the informel implies the condition of the crisis, "the delirium of the existential disorder", the psychological traumas and the physical destruction during and after the war, if the aggressiveness of the material is in question, if the informel is iconography of the inside being and if it is a category without a regenerative impulse - in all these cases Dzafa is its typical exponent.

Taking exclusive position in line with the rules, brings unison characteristic for the passive genesis. On the contrary, passing over some of the rules of painting with matter (although they are flexible) or personal interpretation, for this artist, opens a view towards the Other.

On the other hand, the informel, as the first underlined transitional tendency in fine arts, is in conflict with the national significance in the paintings of Dzafa: with the evocative narrative feature and with the engaged position, regardless how much it is withdrawn inside. The second distinction of the informel vis-à-vis its letter is the structure of the complete alienation from the context (see: C. G. Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982). The psychic condition, as reference of the real view, is carried by Dzafa through the mobility of his own body and painting matter on to the canvas. On the completed painting, the informel mass assimilates reality through various forms of digression from it: another reality is created through the "painted" nothingness. During the act of this "funeral", the form

and the object are deformed, but they are not completely destroyed as in the informel. The body, the being and the identity of man are annulled. His clothes, the objects of everyday life, the sound signs of his former existence (ĕ, V) remain at the level of the impossibility of the evolution to return the presence of man. Human matter is incorporated in a single "concrete" mass of objects, clothes, ruined houses and roads: the separation of the integrative elements is invisible and impossible. The awareness of the condition of things and the necessity to react in a given historical situation anticipate the horizon of the other possible, in the same manner that "the material of Wals, Fautrier or Burri is not a formless multitude of live coals penetrated with disturbance" (Argan). It is a question of a painting act or of "a pictorial micro-policy" (Deleuze, Foucault).

The painting of Dzafa refers to certain comparisons to the painting of Mica Popovic. Mentioning the artistic closeness of these two great painters is to express their difference in the common belonging to the area of crises... Mica Popovic creates a compact presentation from the deconstructed reality, whose social and political semantics implies clearly articulated rhetoric. Man, seen de visu, is analogue of the painted presentation, with a structure that openly calls for the third dimension. The informel matter on his paintings exits in the gaps among the white fields. Contrary to him, the procedure of Dzafa implies inversion in all these points: the wholeness of his own milieu is reduced to an indivisible magma, in which there is no air, gaps and direct human presence with literal declarations. The world is deconstructed and reduced visually to a mind, psychic and biological refuse. The attempt to compare him with Antonio Tapies (another artist close to him) gives similar conclusions. The space in the painting of this Spanish artist implies pleasure and desire. It includes associations to bodies, brings the informel to the closest touch with hedonism. It acts in line with full-empty or flat-voluminous. Under the influence of the philosophy of the Veda, Tao and Lao Tse, Tapies suggests, in the painted fields, levitation and transparency. The thematic circle notably departs from the field of the visible, using the principle of taking away and underlining the selected or the principle of opposing (life - death, construction - deconstruction, fortune - misfortune). The used sign has aureole, and its nihilism does not include radicalism. Contrary to Tapies, Dzafa excludes pleasure, because the fierceness of the primitive and the elementariness in the approach produce dramatic spasm. Dissection of the wounds of time and the phenomenology of painting are his primary faith. The painting is firmly glued to the magnetism of the earth: its direction is downward, as opposed to that of Tapies which is towards the sky. The autobiographic cry is not connoted as solo singing, the unison of the chore is here implied. Adding, piling up and thickening (of objects, crinkles, matter), repeating death, deconstructing and misfortune reduce the consciousness into nihilism over-all. However, both of them, in spite of the differences, "conscious of the human instability and imperfection, seem to identify themselves with the modest and even conventional, ugly things from the surrounding. Same as Antoin Roquentin in Sartre's *La nausée*, they think they are made of the same material as the surrounding, of the material of suffering" (Aurora Garcia, *Penetration of reality*, Rinzen In: Antonio Tapies, *Catalogue*, Venice Biennial, 1993). Comparison to Emerik Bernard, a Slovenian painter, is also possible at level of morphology, haptics and psycho-chromatic substance of the painting. If the starting position of this artist is in the challenges of reality, the pictorial transposition is manifested through the letter of alienating from

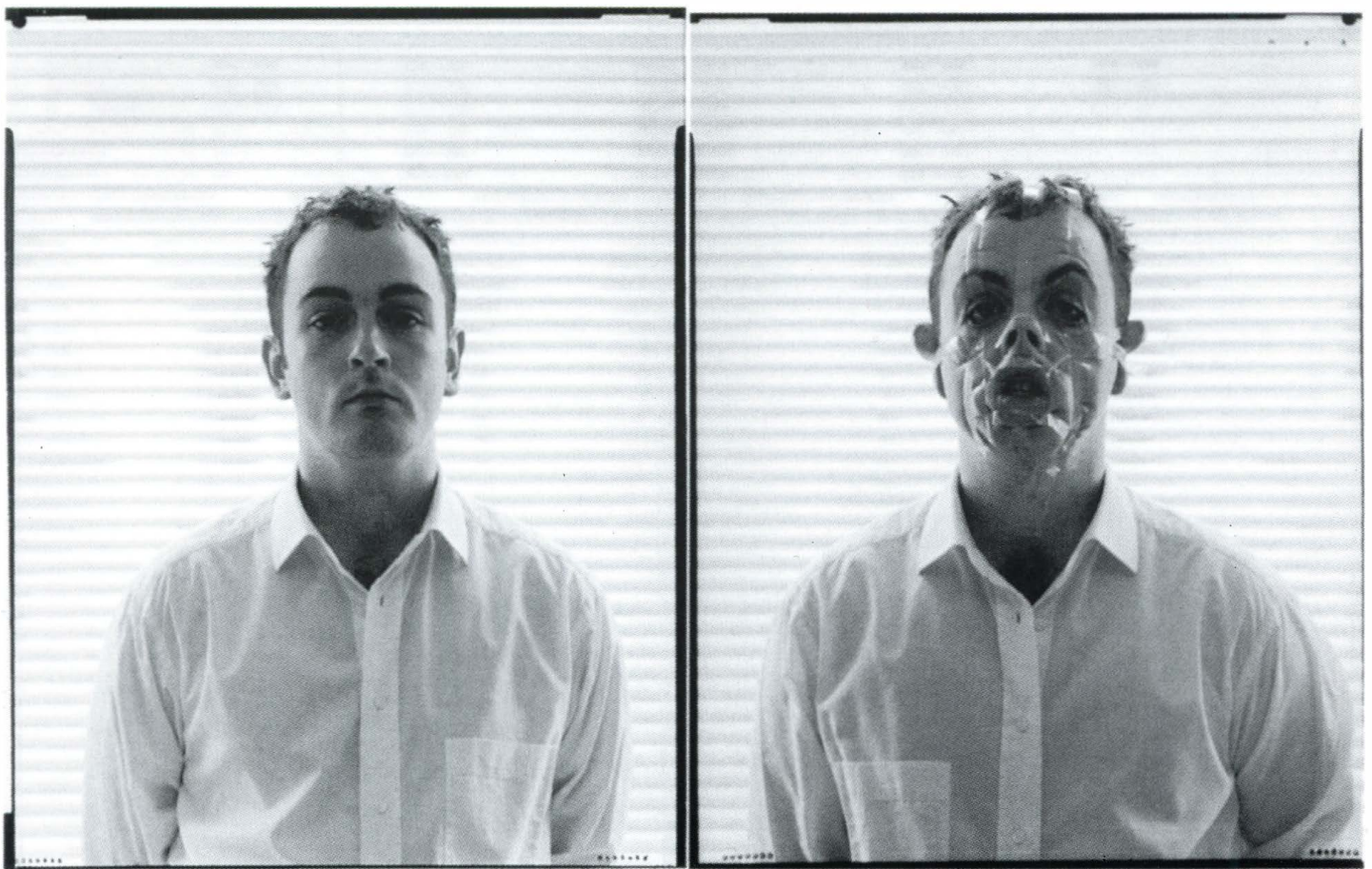


it. The writing has dynamic rhythm of change of colors, verticals, light and dark. The shadow or the trace of the "figure" exists in the interspace of expansion and decreasing in size, with the possibility of renewing. The narrative and realistic structure of the paintings verité of Dzafa is in correlation with sights from reality. In stead of human figure, the layers of the inorganic matter thicken into impenetrable drapery. The baroque constitution of the painting tissue is in condition of passive existence: petrification in the moment of the highest dynamics. There are no chances for regeneration in the closed eschatological system. The phenomenological exists parallel to all other layers. However, with both artists, "the old optic and tactile space is replaced by a haptic plane... which is not anymore an external relation between the eye and the touch, but a chance of seeing, of look... a vision that is essentially different from the optic kind" (Igor Zabel, in: Foreword to the exhibition catalogue of Emerik Bernard, Obalne galerije, Piran, 1988). The greatest departure from Tapiés, Popovic, Canogar and Pregelj, takes place in the conception of plasticity. It is a question of the paradox that appears in the paintings of Dzafa: the sudden perception of the explicitly expressed dimension, as being two. Clothes, shoes, objects and beams are stitched or indented in the painting matter, as if a bulldozer has ran over the thick resin of those remnants of someone's existence, leveling out all the differences. The illusion in the works of Dzafa is made by inversion. Insisting on flatness is that very different specificity that separates his painting view from the literality of life and makes transmission into the artistic timelessness. The haptic features of the painting lead the desire to touch the bottom.

The montage procedure and the reality of the objects built in the "painting" of Dzafa relate to the denoting aspects used in the photo and cinema practice. Like in the cinema or photo verité, the presentation in the painting is analogue to the reality ("stronger is the trauma, more direct, then more difficult is the connotation, or the 'mythological' action of the photography is inversely proportional to its traumatic action", says Roland Barthes). Illusion, the one like reality, is excluded both in the photography and in the paintings of Dzafa. The painting color and the embodied objects in the work of art are more than just an analogue: they are real in banal and cruel manner. The montage tricks act in the sense of shock photography, that is, in essence, structurally non-signifying (photos of murders or accidents are clearly readable without helpful mechanisms of semantic nature). The morphology of catastrophe in the works of Dzafa stimulates the feeling of shock photography, even more given the fact that the factual, not the illusional, tridimensionality is told in the form of cryogenization, that draws into the inside of the painting, contrary to the principle of the combine painting.

According to Baudrillard, the fated and the unknown, the desert and the childish are areas that seduce us: The Other. Dzevdet Dzafa comes out as creator exactly from that world of the unpredictable that is carried by the historical and geographical fate (Kosovo), where man is not connected to society and vice versa. The anthropological and phenomenological structure of his *Autobiographies* strict sensu is in essential relation with that world. Created in the posthistorical hysteria, they are settled with human madness thus becoming another desert where the signs (the civilization) are leveled out together with the secret of the desert (the nature). An analogue is created of the complete erosion of the human. The ellipse of man in his works of art can be taken as one of the arguments.

The autobiographical notes of Dzafa are apocalyptic. Circulation of the fluids ceases in them thus producing a coagulation that can end life. This condition in medicine is known as stasis.



Даглас Гордон, Чудовиште, 1995, фотографија во боја / Douglas Gordon, Monster 1995, color photograph

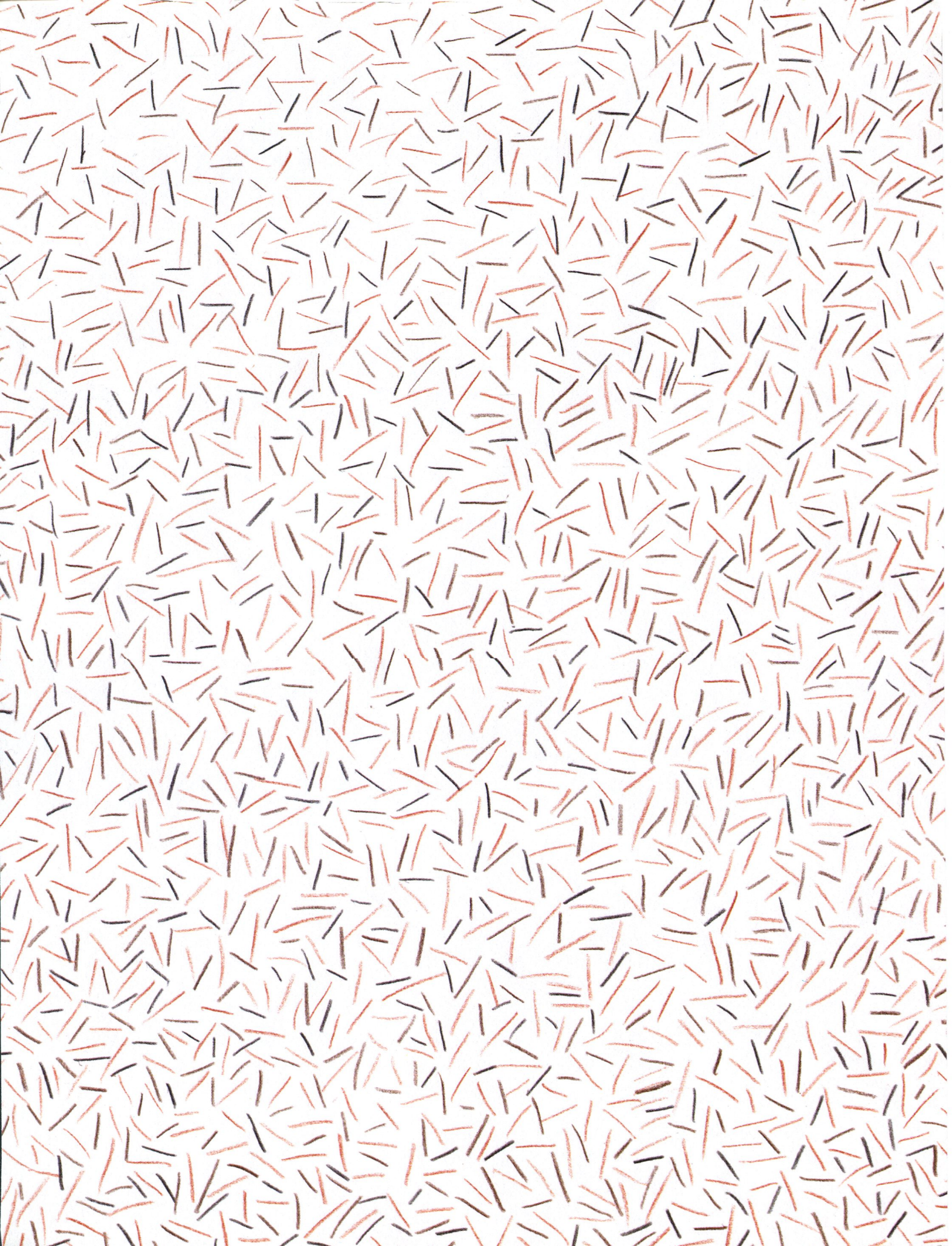


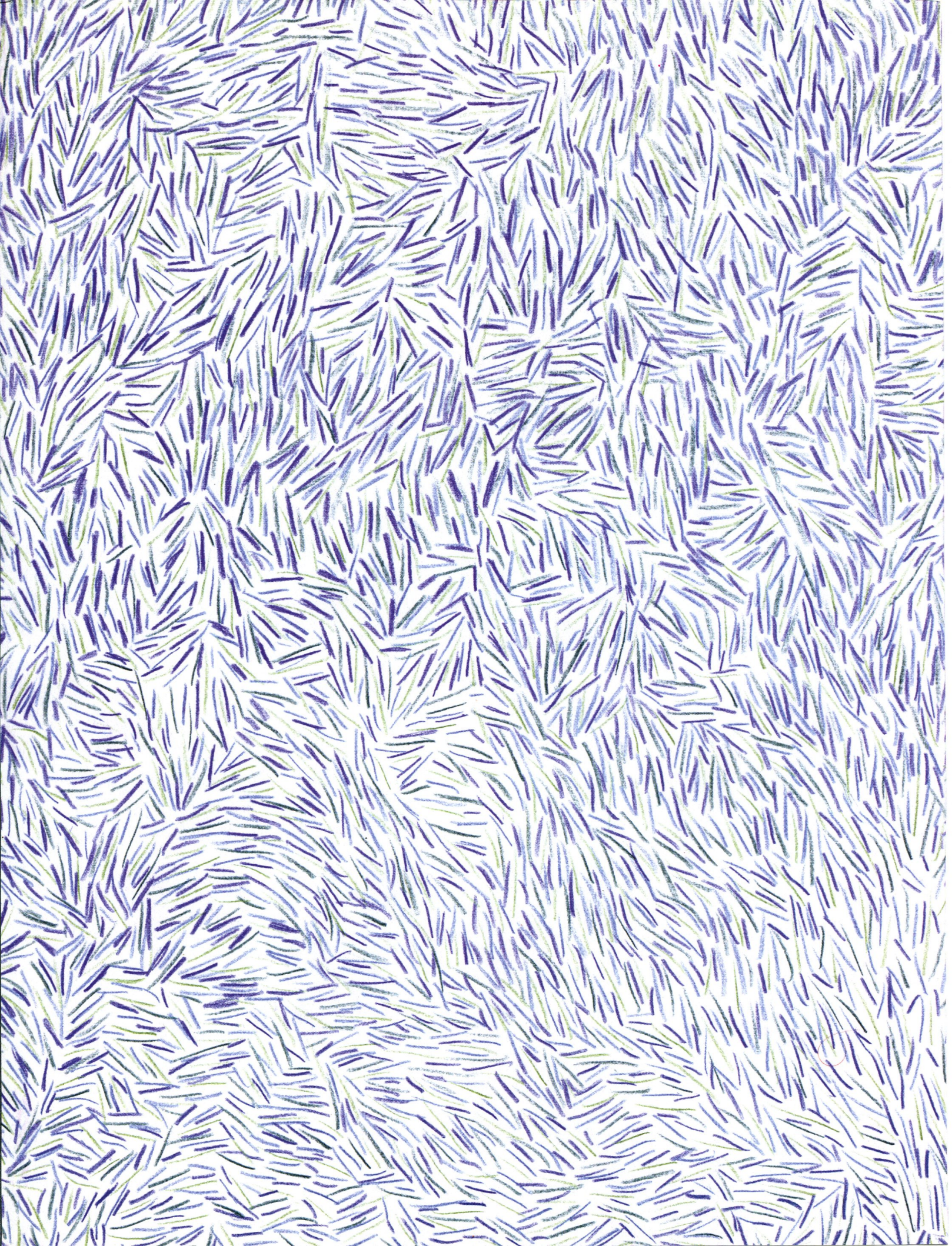
Драган Петковиќ:

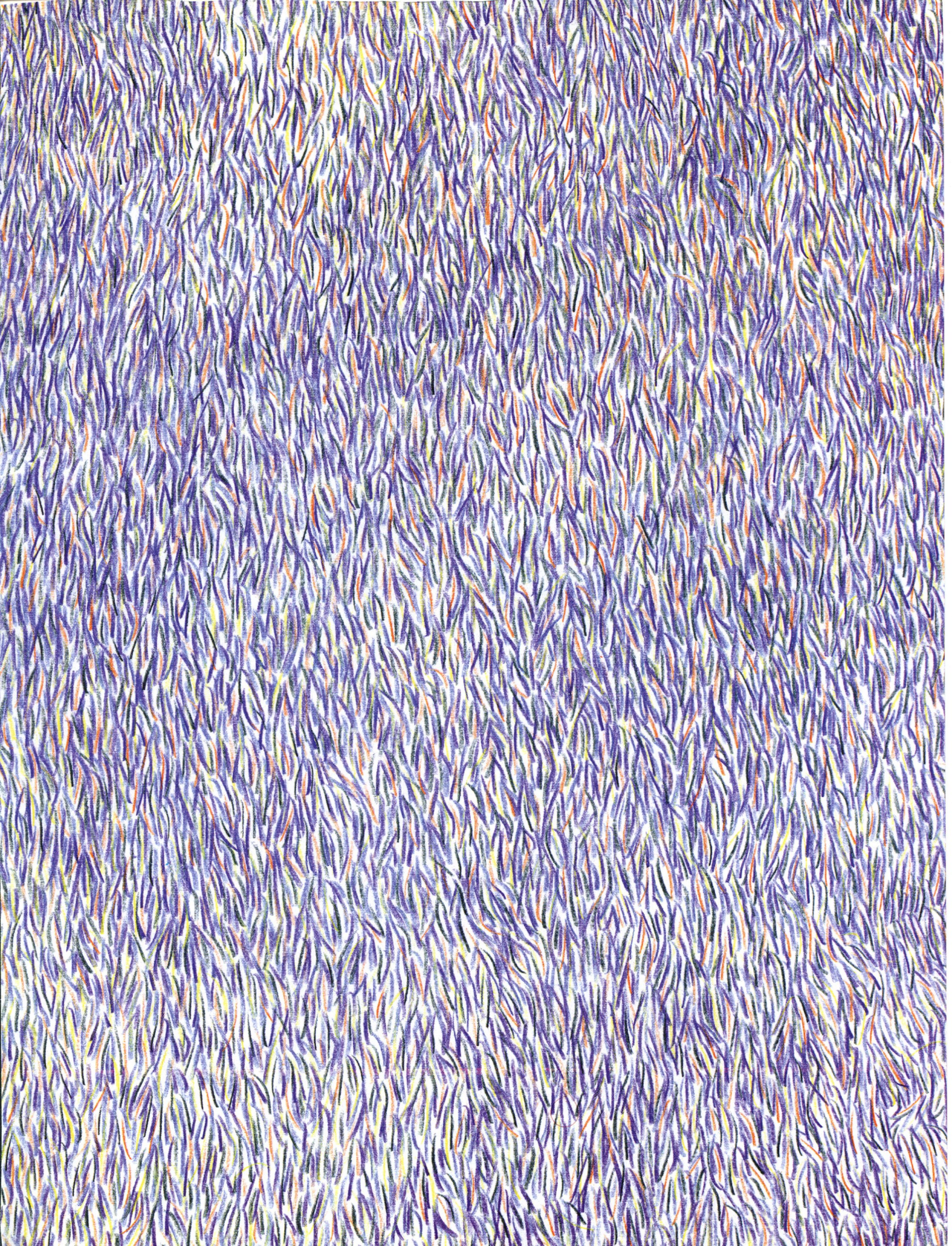
Дијалог со Моне

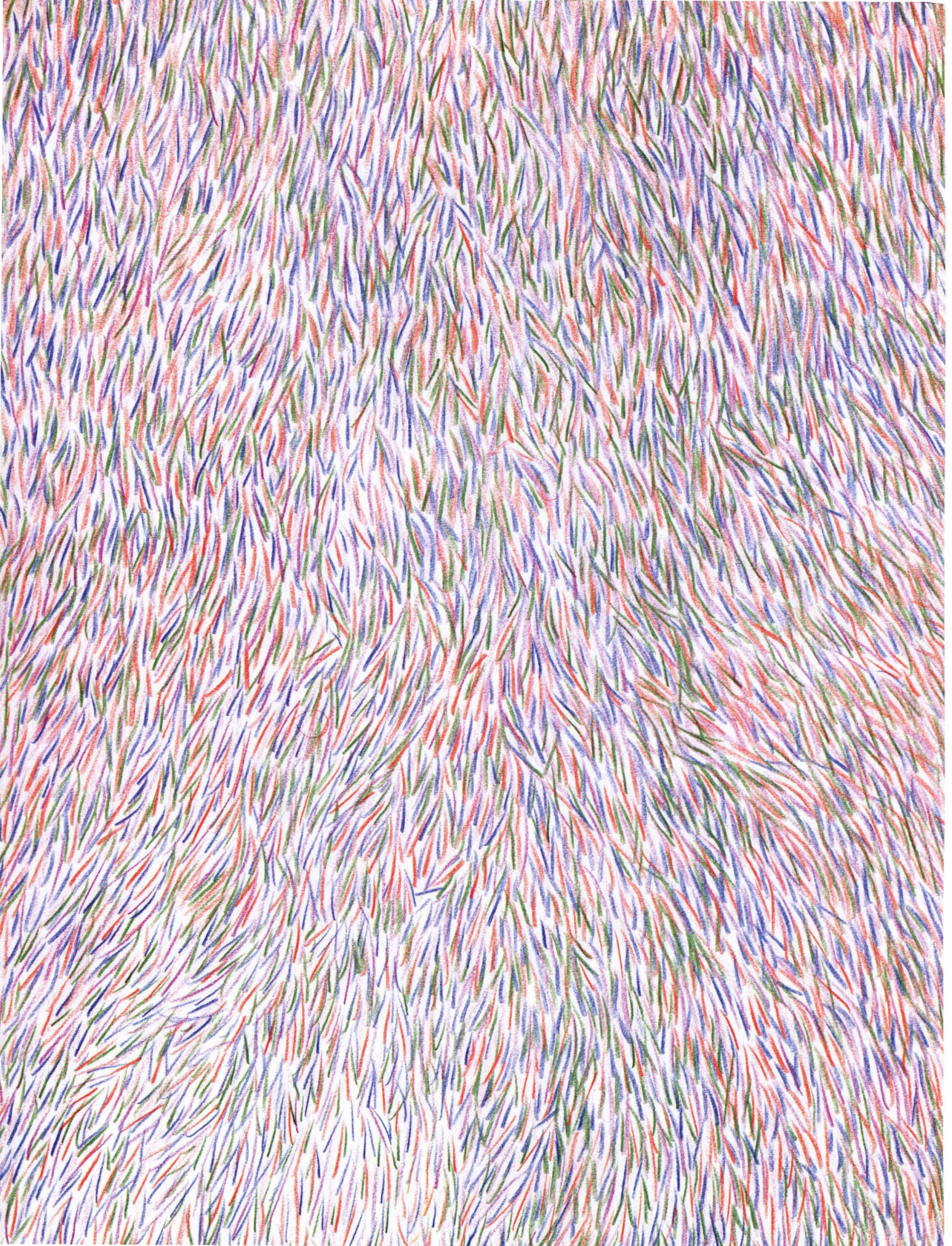
Dragan Petkovic:

Dialogue with Monet











prepress & print



Хироши Минамишима / Hiroshi Minamishima

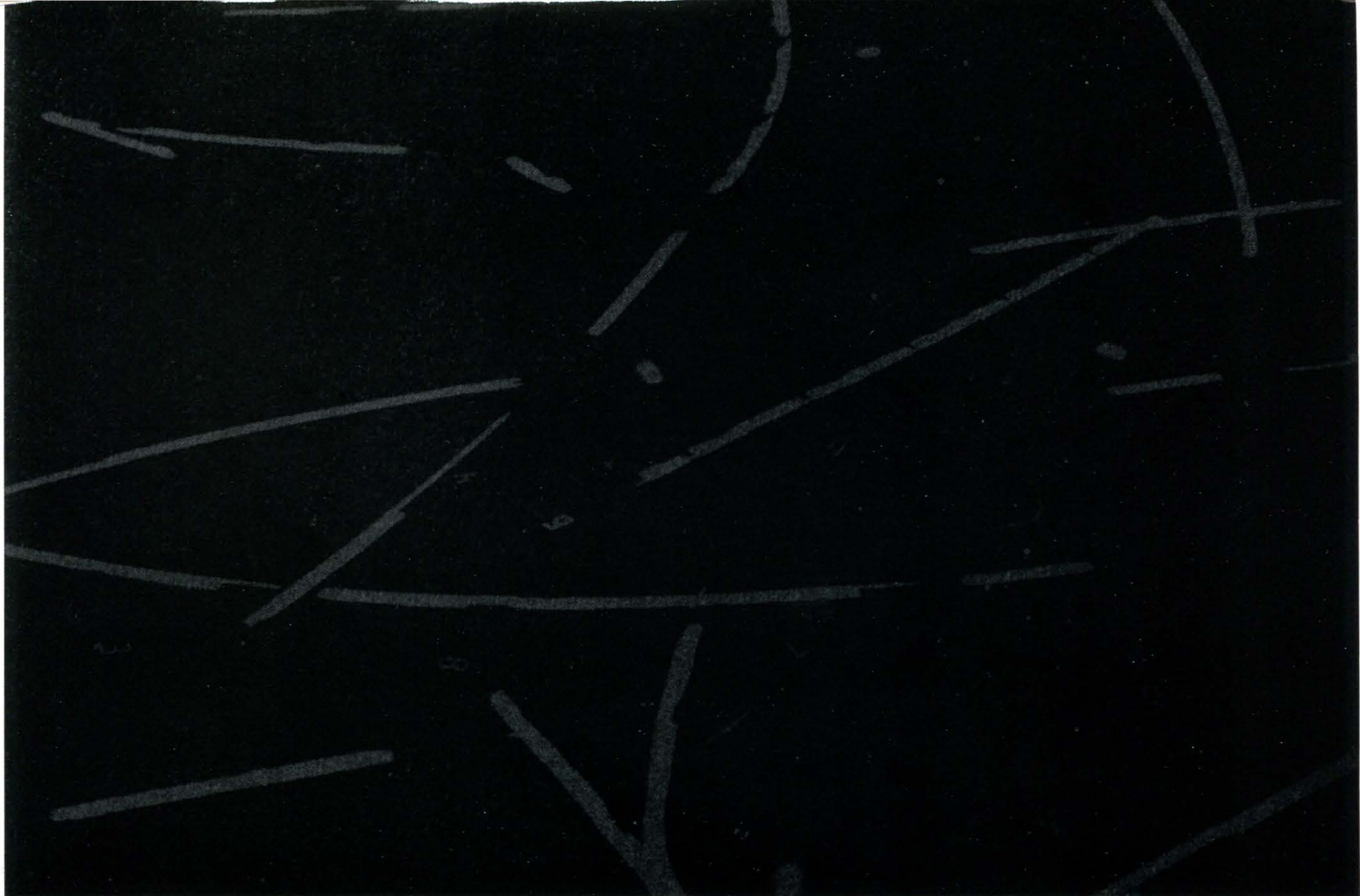
Кон заборав на идентитетот *

Toward Oblivion of Identity*

“Идентитетот” и “Сеќавањето”, главната тема на оваа конференција и на наредната што ќе се одржи во Полска 1999, е токму во средиштето на големиот глобален бум незапамен досега. Тој е многу поочигледен во последните десет години, оние по завршувањето на студената војна околу 1989/1991, и без разлика на тоа дали се работи за Запад или за Исток, “сеќавањето” и “идентитетот” беа третирани во уметноста. На пример, зборовите на Едвард В. Сед во неговото предавање на Документа X во 1997. опсесивно ја нагласуваат ефективностa на “големата приказна” дури и по распаѓањето на светскиот поредок, којшто ја одржуваше студената војна како своја оска. Не е потребно да се препрочитуваме “Ориентализмот” на Сед за да може јасно да се види дека неговото становиште базира врз постојаната тензија меѓу Палестина и Израел и директно се спротивставува на прозападниот хегелијански принцип. Признаваме дека, моделот на Сед за светот во кој идентитетите коегзистираат и идејата на Теодор В. Адорно за “Дискриминација без доминација”, исто така извршија влијание врз последните Биенала во Сао Паоло и во Кванџу. Овие концепти беа широко прифатени во не-западните земји, вклучуваќи ги и оние од Азија, како текст којшто имаше моќ да ги охрабри во освестувањето на сопствениот идентитет. Од друга страна, “Magiciens de la terre” (Магионичарите на земјата), и “Документа IX” исто така сугерираат интроспекција на прозападниот принцип, иако беа критикувани за отворено прикажување на претставата за Европа којашто ги вклучуваше, но не и соработуваше со не-западните земји. Во трендот на идеологијата може да се согледа фактот дека идентитетот станува оска околу која се врти светската уметност. Се согласувам со тоа дека многу луѓе од не-западните земји ја подржуваат идејата: “Да се изразиме врз основа на нашиот сопствен идентитет”. И јас не го оспорувам убавиот звук на овој слоган. Но, би сакал да запрете за миг и спокојно да го прочитате глобалниот бум. Во него идентитетот и сеќавањето се клучен комерцијален фактор во дадена индустрија. Можно е дека “културната битка” како и реалноста за бумот е само поинакво име за идентитетот како индустриски извор којшто го поттикнува националниот профит подржувајќи го доцниот капитализам. Слоганот звучи убаво и храбро и изгледа дека ги буди нашите сеќавања за да го спаси идентитетот којшто изумира. Сепак, тоа е само обична декларација за учество во бескрајната игра на идентификацијата во која се инвестирани привилегираните текови на сечие сеќавање и идентитет.

Тогаш излегува на виделина дека слоганот е апсолутно ист како и политиката којашто го гарантираше постоењето на идентитетот. Сфаќајќи ја реалноста мораме да го признаеме фактот, дека без разлика на тоа каде се наоѓаме, без разлика дали тоа го правиме свесно или несвесно, ние, ликовните критичари, тргувавме со идентитетите на пазарот на критиката и на изложбите.

Многу други прашања коишто обично лесно ги превидуваме, најверојатно би произлегле од позадината на идентитетот кога сето тоа внимателно ќе го разгледаме. Ќе се согласите дека би требало многу време да се образложат сите тие проблеми, и јас тоа не би можел да го направам во ова мое излагање. Меѓутоа, во оваа прилика би сакал да нагласам дека взаемниот однос, како злосторство со предумисла, може да се најде и во ставот на Сед и во силниот прозападен принцип којшто се појавува спонтано. Во овој чуден однос “темата” на 20-тиот век е градена преку обновувањето на човековото постоење до исклучително рестирктивни политички дефиниции како што се нација и раса, или историја и култура, со штит наречен идентитет, кренат високо како да се работи за конечно предавање. И, мораме да нагласиме, дека најголемата контрадикција на 20-тиот век е оваа арогантна логика на моќта: “Човековото постоење не може да се гарантира доколку не се потврди неговиот идентитет”. Кажано тивко и од страна на Сед и од прозападниот принцип, оваа констатација не лишува од нашиот сопствен живот врз кој ништо и никој не би требало да имаат влијание. Ориентализмот и азијатството создаваат заеднички контра аргумент истакнувајќи ја логиката на социјално обезправените коишто се под контрола на прозападниот принцип. Но, овие принципи се исти како и мислата на моќта на прозападниот принцип во онаа мерка во која ве присилуваат да имате и да обезбедите идентитет на определена раса и на определено место во светот. Еднаш кога ќе станете свесни за тоа, ќе можете јасно да видите што се крие зад можниот заговор на Запад и на она што не е Запад, соучеснички дијалог меѓу двајцата доверливи сплеткароши, силните на Запад и силните во останатите земји. Тогаш, мораме да признаеме дека современата уметност, на којашто сме и посветени, го прифати идентитетот како богатство коешто може да биде предност само во таков вид на дијалог. Поставувам прашање, дали една личност или еден израз воопшто можат да бидат значајни доколку се ослободат од идентитетот којшто им е



Тацуо Мијаџима, Време што трча, 1995, L.E.D., жица, мотор/ Tatsuo Miyajima, Running Time 1995, L.E.D., wire, motor

наметнат? Би сакал во оваа прилика да го споделите со мене ова прашање, да размислите за можната појава на новата тема за расправа, што ќе ни овозможи да ја напуштиме онаа од 20-тиот век која што ја наметнаа мокните за мокните. Тоа ќе го илустрирам со примерот на "Работниот проект - патување со брод" од Тадаши Кавамата реализиран во Минстер, Германија и Алкамар, Холандија. Проектот "Патување со брод" настана во текот на создавањето на "Работниот проект" започнат во Алкамар 1996. Беше поставена пешачка патека низ мочуриште, а рачно изработениот брод се движеше по вода таму каде што патеката не можеше да се постави. Потоа, бродот беше пренесен на "Скулпторскиот проект" во Минстер, и повторно вратен во Алкамар. Можеби веќе ви е познато дека Кавамата го создаде "Работниот проект" заедно со зависници од дрога и алкохоличари. Уметникот ги создаде условите за работа и овие луѓе му се придружија. За цело време на изведувањето на проектот Кавамата повеќе се однесуваше како работник отколку како уметник. Бродот беше симбол на одвивањето на проектот во процес. Тоа е "патувачки брод" што плови и се движи постојано низ вода, отсечен од копното коешто е мајка на сите врски, не припаѓајќи никому и не зависејќи од ништо. Луѓето коишто го изградија бродот работеа со емоции, но, не само тие, туку и ние качени на бродот откриваме непознато чувство во себе. Кога ќе стапнете на бродот, создаден од нивните раце, имате чувство дека тие ви простуваат што така брутално и

без причина ги идентификувате како безкорисни за општеството и, уште повеќе, на тоа, чувствувате како да постоите само вие, ниту како силни ниту како слаби, без идентитетот на земјата што ве контролира. И вбродот што плови исто така го симболизира сопствениот простор на Кавамата во којшто тој може слободно да се изразува.

Втор пример е проектот на Тацуо Мијаџима насловен "Тврдина на правдата", прикажан во Женева, во 1997. Користејќи бројач со диоди што емитува светлина (Л.Е.Д.), Мијаџима го изразува светот на животот и смртта преку забрзано трепкање на арапските бројки од 1 до 9, како глобално разбирлив јазик. Тој никогаш не ја користи нулата којашто се доживува како длабока темнина поради нејзиното отсуство. Инсталацијата е составена од бројач со огледална површина, закачен на 222 големи прозорски окна на зградата на Женевскиот универзитет. Во текот на денот бројачот свети преку рефлектирање на надворешниот дел, а во вечерина светилките почнуваат да трепкаат сите заедно. Овој проект не е ничија сопственост, дури ниту на самиот Мијаџима. Уметникот само го дизајнираше и го состави бројачот за да може да го отпочне проектот. Тој им дава на 220-те жители на Женева, од мали деца до стари луѓе, слободно да ја регулираат брзината на трепкањето, и тоа на 220 од 222 -та бројачи. Секој од 220 луѓе на тој начин го одбележува своето право на живот, без притоа да биде попречуван од било кој до-

дека самоволно ја избира брзината на трепкањето на светилките. Почнувајќи да светка додека нокта се спушта врз градот, илуминацијата всушност станува објективизација на историјата во која луѓето доаѓаат и си одат во непрекинатиот тек на времето. Светкањето тивко ги потврдува безкрајните субјекти и нивните животи, потштетувајќи не на отчукувањето на срцето на сите живи суштества. Мијаџима исто така изведува, заедно со децата, проект наречен "Дрвото персимон (Каки-но-ки)" во којшто засадува на многу места во светот млади стебла на персимон (дрво преживеан од атомското бомбардирање на Нагасаки). Овој проект е работен со истата посветеност како и проектот со илуминацијата во Женева. Прифаќам, се разбира, дека темата "свеста во уметноста" во делата и на Кавамата и на Мијаџима содржи интересно гледиште коешто би требало да го продискутираме од различни агли.

Овие дела, или серии на перформанси, се само неколкуте од многу други примери. Она што јас би сакал да го откриете во нив е тоа што тие не упатуваат на определените уметници, на нив дури не им е потребен ниту автор. Создавачите на овие дела се огромен број на анонимни луѓе и делата се отворени за нив. Би требало да откриете дека овие обични луѓе коишто ги создаваат делата не се подржувачи на кралството на конвенционалниот мас-идентитет којшто ѝ даде власт на уметноста. Изнаоѓајќи оригинална мотивација уметниците исчезнуваат во делата како туристи. Уметноста конвенционално имаше гаранција преку идентитетот, резултат на редукционизам којшто ве определува според раса, националност, категорија и така натаму. Но, начинот на кој уметниците, како што се Кавамата и Мијаџима се инволвирали во уметноста ја поништува смешната идеја на идентитетот и создава можност за изнаоѓање на нов начин на изразување којшто ве води кон заборав на идентитетот. Тие не се обраќаат кон ниту една нација, раса или етникум. Уметниците се обидуваат да го обноват чистиот човечки живот, земајќи си за слобода да си го избришат своето име или да ја негираат припадноста на која и да е група, та дури и да ја отфрлат сигурноста на сопственото постоење. Во овој премин кон заборав на идентитетот, за прв пат сфаќаме дека нашите спасители се токму оние коишто ги отфрливме од светот на уметноста, управуван од страна на повластените сили. Можеби откриваме дека чистиот живот на овие луѓе сега ни се одмаздува по долгото чекање на својата шанса.

Јас го употребив зборот "заборав" и во насловот на моето излагање исто така. Го одбрав овој збор бидејќи би сакал да запаметите дека заборавањето е единственото активно однесување коешто на чистиот живот му овозможува повторно да заживее, како што е кажано во парадоксот на Ниче, кој живеејќи во 19-ти век речиси докрај го искритикува 20-тиот век што за него, беше иднина. Тој вели: "Секавање

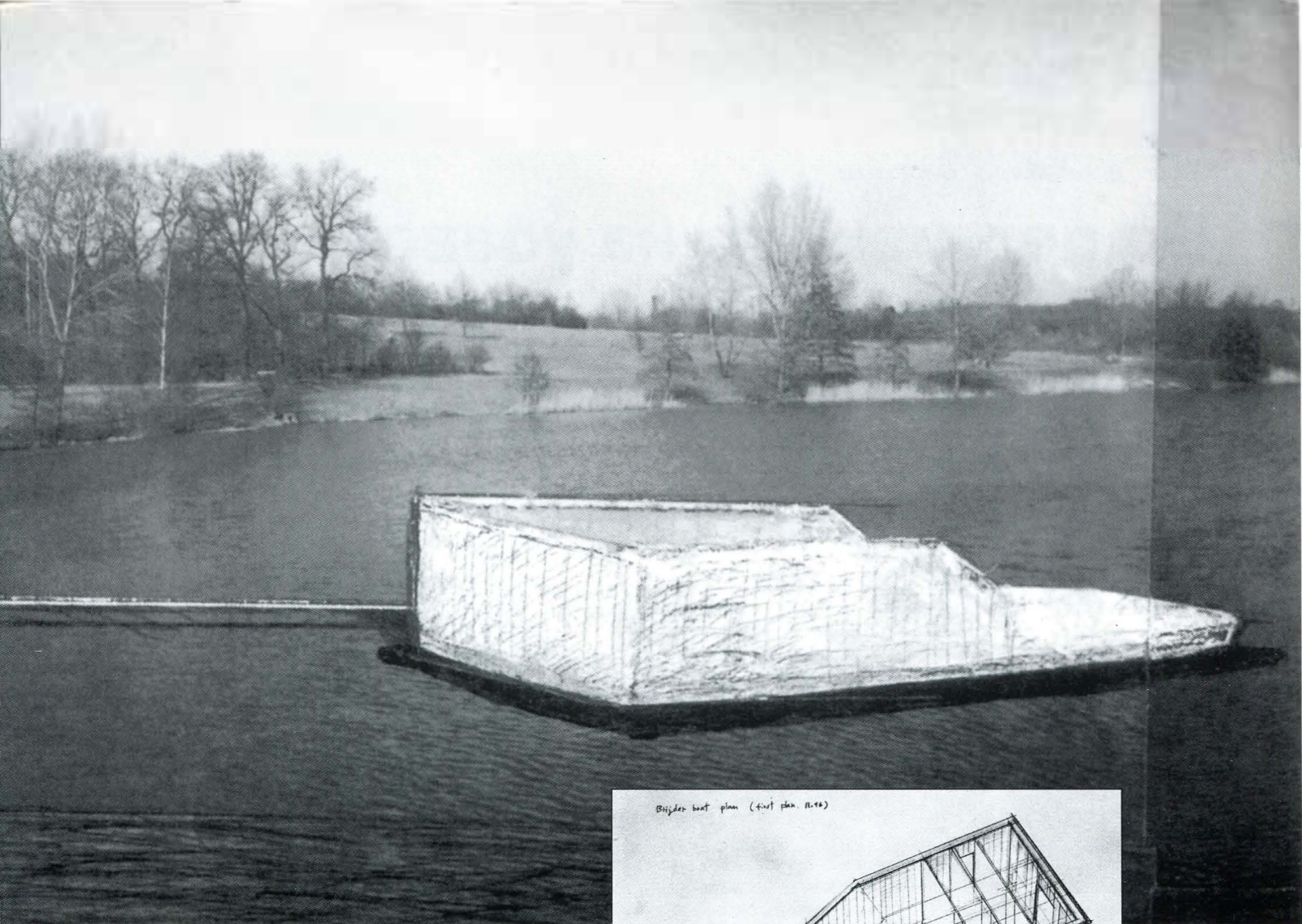
значи пасивност. Заборавот ги брише секавањата за да ја поврати невиноста и тоа е единственото активно однесување во животот. Го пренебрегнуваме фактот дека без разлика на тоа колку се убави или грди вашите секавања, на крајот тие сепак доаѓаат однадвор, макар што се чини дека секавањето е активна дејност којашто учествувала во вашиот живот.

Моето секавање на себеси како Јапонец не произлегува од мојата сопствена желба, туку е резултат на етикетањето на мојот живот со веќе готова веројатност да бидам Јапонец независно од мојата желба. Во постојаното повторување на навикнување коешто наликува на скротување, ние се учиме да веруваме во идентитетот како да се работи за последната сигурност којашто ќе не заштитува како сопствениот дом. По многу години на воздигнување на идентитетот ми се чини дека стануваме исплашени од уништувањето на замисленото вјас како Јапонец, коешто, впрочем, никаде и не постои и продолжува, можеби ненамерно, да го репродуцира фиктивниот идентитет.

Моќта секогаш добро ја разбира тајната. Наметнувајќи ја врз луѓето идејата дека "Без изјаснување за идентитетот егзистенцијата на личноста е загрозеана", доволно зборува за тоа. Заборавот може да биде најзаканувачкиот бунт, и одмазда кон моќта. Бунтот и одмаздата како начин намерно да се заборава сите секавања што ни влеваат сигурност, и сите идентитети што не вквалупуваат и определуваат, како начин да се уништи неразумната тема на 20-тиот век, сè повеќе, се наметнува во уметничките дела.

На крајот од моето излагање би сакал да ви се извином доколку сум ве збунил со моите зборови. Не сум сигурен дали моето мислење беше јасно разбрано. Дозволете ми да собирам храброст и на крајот да ве прамам, без страв дека ќе бидам погрешно разбран, како може една личност да се изрази ако го изгуби, или сосема го заборава наметнатиот идентитет? Во ова парадоксално прашање останува можноста за уметност и критика вон модерните и современите времиња. Идејата дека секој којшто има каде да се врати и на кого да му припаѓа, наспроти





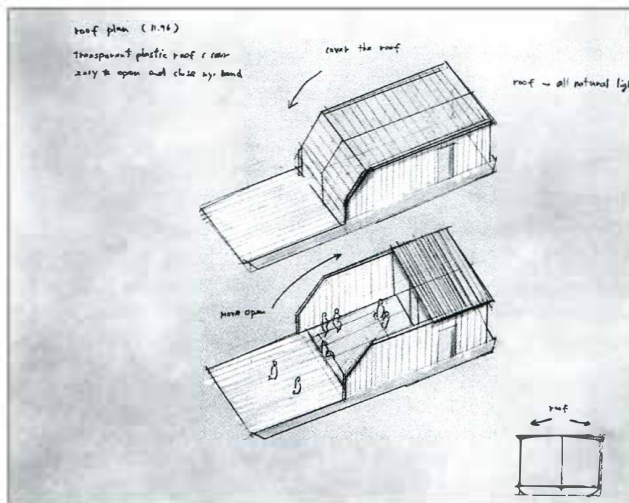
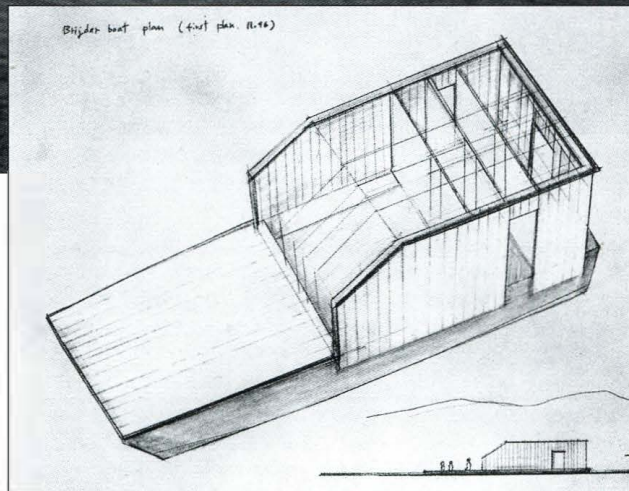
Тадаши Кавамата, Пловечки брод, 1998, фотомонтажа за проект во Минстер / Tadashi Kawamata, Boat Travelling, 1998, photomontage for Munster project

оние коишто тоа го немаат и се отфрлени, мораме да признаеме, дека е брутална мисла утврдена од страна на моќта. На кој начин критиката се бореше против тоа и врз кои позиции? Што сторивме ние за тоа?

Можеме ли да потврдиме дека идентитетот, за којшто зборувавме како за молитва, е навистина вистина? И што, всушност, таа може да осигури? Постоенето на "Јас" не се спасува со такви домови како што е нација, раса, религија или групи по род, исто така како што и "изразувањето", веројатно, не може да биде спасено од истите категории. Тогаш, што би требала критиката да "избрише"

*Текстот е експозе на јапонскиот критичар Хироши Минамишима на конгресот на АИСА во Токио 1998 год.

Превод од англиски: Слободанка Парлиќ Баришиќ



Дејан Буѓевац / Dejan Bugevac

Во подножјето на убавото

(Тони Мазневски)

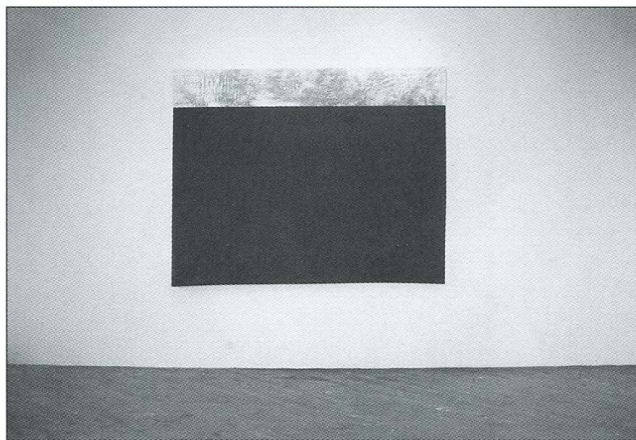
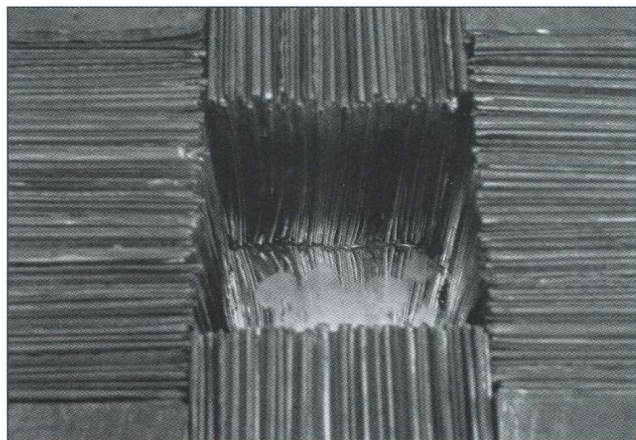
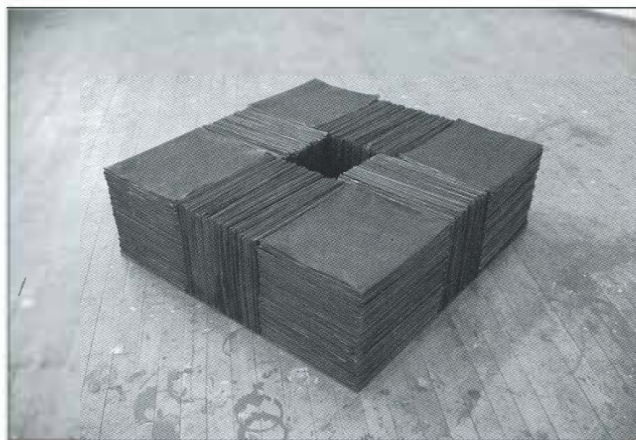
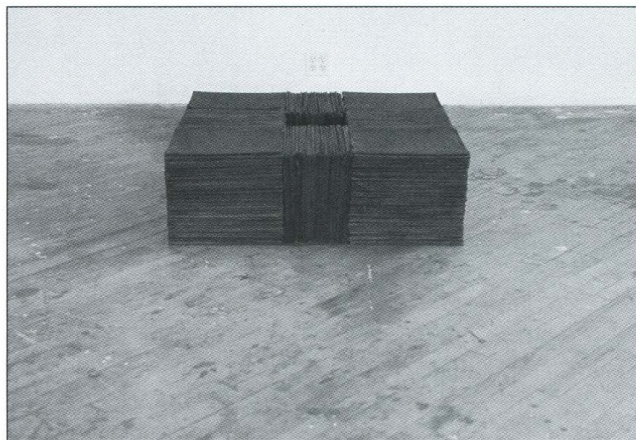
In the Foothill of the Beautiful

(Toni Maznevski)

Антони Мазневски е автор на дела во кои не се гледа критичката функција, како што не се покажува ниту слабата страна за да се појави критичкото однесување. Дали во таква ситуација рационално - дескриптивното читање кое би се држело до самата тематика би било сосема доволно или е возможно да се случи *погрешно* читање, едно сомнително пристапување наспроти толкувањата каде смислата како идеална содржина и значењето како односивост кон нешто постоечко, припаѓаат на состојби кои се случуваат како игри на повторување и повторување на играта за да се оправда *етиката на присуството*. Како да се спознаат дела на еден уметник каде спротивставеноста помеѓу смислата и не смислата губи во својата радикалност, истовремено изложувајќи ги јасно овие антиномии и потврдувајќи ја спротивставеноста преку *неодредена присутност* која егзистирајќи во својата недовршеност се легитимира како таква. Тука се мисли на творби кои по начинот на третирање и реализација припаѓаат во доменот на активности од последните години наназад (трендовски ориентирани како проекти). Во овие творби идејата како ликовно (пластично) истражување не се одвојува од конкретизиран пример, со што се воведува одговорност на самата инаку напната со нарација форма, што е еден од нормативните услови кај овој автор за откривање на присутноста како неизвесна очигледност. Свесен за *дехидрацијата на стекнатото* во перцепирањето заради нестрпливото укотвување на делото во релација со одредени рефлексии и пристапи во современата уметност, Мазневски максимално го еманципирал сопственото дело, подеднакво употребувајќи ја естетиката на занаетската осветољубивост во однос на самата содржина како и нејзиното сместување во просторни камерни континуитети кои се организирани во духот на репрезентативниот простор, на прикажувачкото, на геометриска оптика, не занемарувајќи ја и немата тишина на фигуративното сликарство. Не можејќи да се потпира само на егзистенцијални и внатрешни гестови, на носталгии по потеклото, тој бара засолниште во нервозните, индустриски создадени состави. Тоа се материјали и предмети кои уметникот не

ги открива преку илузорниот механизам на компензацијата, тоа се нешта кои активно се издвојуваат врз основа на активно набљудување и забележување. Како избрани еквиваленти, чија темпоралност се доближува до книжевноста односно се секогаш презент длабоко нурнат во поминатото, тие обично живеат во кругот на авторот или посебно, при што благодарение на критичкиот поглед ја губат сигурноста и стануваат ментални ентитети. Кај Мазневски тие не претставуваат збир на анегдоти, туку историја на сукцесивни состојби на нескриената желба, копнење кон она кое му недостасува, со што делата добиваат вредност на сакана утопија како иднина, наместо деконструктивно минато. Бидејќи, да се избере како експликативен принцип само димензијата на минатото (блиска ретроспектива, секогаш емотивна актуелност), значи делото да се третира како последица, како пасивно огледало во кое авторот се огледува добивајќи објаснувања, наместо да се посматра како изворен чин, како точка во која авторот престанува да го поднесува одсуството на субјективното, создавајќи услови за нерелевантен однос, за индиферентноста кон релативниот поредок, активен само во енергетски облик во тишината на телото (делото).

Во таквата историја се открива двосмисленоста како конститутивна поетска порака внатре во делото, а не еднадвор и е пророчки расположена во создавањето на нагласена ситуација. Двосмисленоста е таа неодредена присутност која како латентност чека да се изложи на погледот, читање, што Лиотар го објаснува како можност за *разбирање* на нешто што на извесен начин и не постои, а се со цел да се постави на сметка на она што тој го нарекува *материја*. Значи двосмисленост како отсуство *извлечено* од критичкиот поглед, како сеќавање на нешто што воопшто и не постоело или на незаборавни траги во нас чии корени не ги познаваме, а не на двосмисленост која потекнува од *слободата* на естетскиот поглед. Без присуство на скриената желба при движење кон оваа неодреденост се оневозможува психоаналитичкиот пристап кој бара враќање на метони-



Тони Мазневски, Студио со поглед, Објект на под, Слика на ѕид, 1997, инсталација (боја, јаглен, весници, рамка од кревет / Toni Maznevski, Studio with View, Object on Floor, Painting on the Wall, 1997, installation (paint, coal, newspapers, bed frame)

мијата на изворот, десимболизација, со што се задржува правото на *дискурсот* да тежнее кон нешто што е од оваа страна на погледот и да опстојува како култивирано метафоричко лудило а не како клиничка импресија. Со ова се извршува симболичката размена на односот субјект и објект, а се потврдува и денешното непостоење на услови за оттуѓувањето. Метафоричкото не е одговор заради *недостигот на подобро* и за да се преобрази во привлечна реторика со спекулативни моменти туку за да се напушти циничката суровост и надмине *загрижената* иронија посмртна маска во хоризонтот на случувањата и

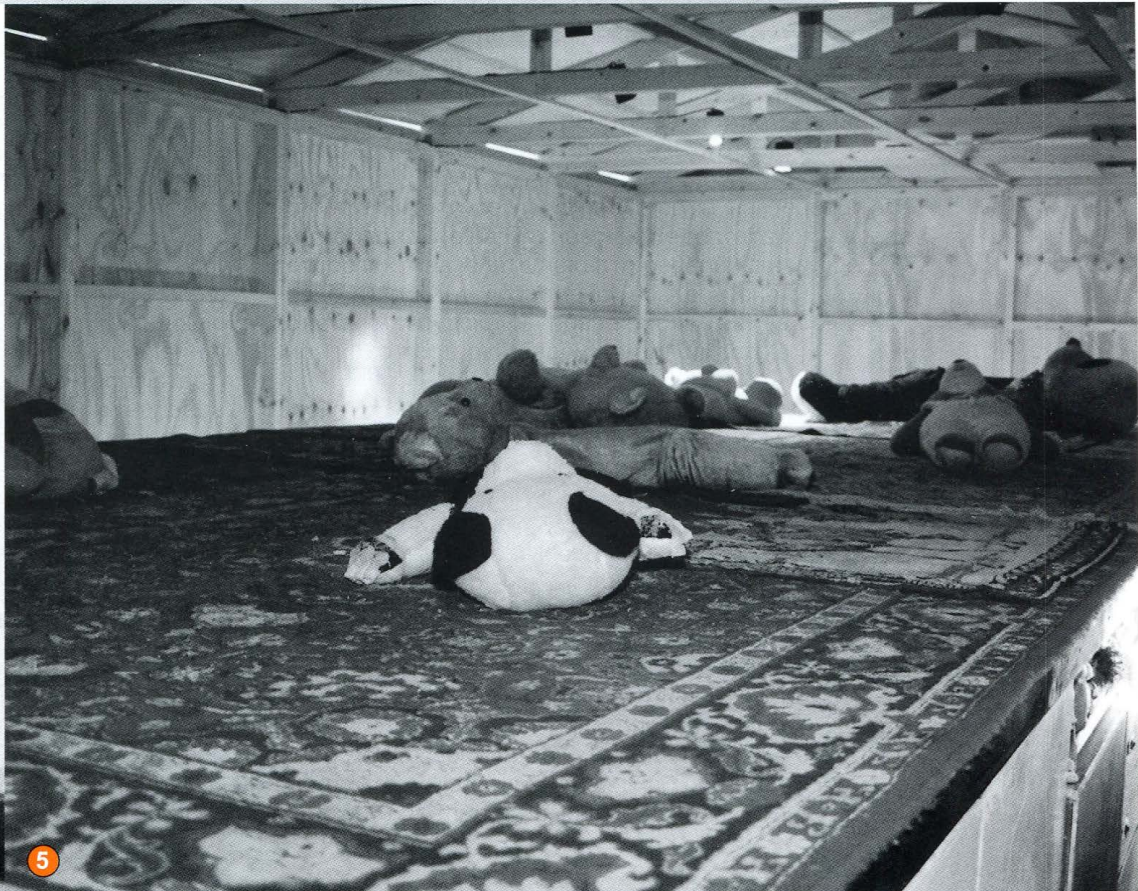
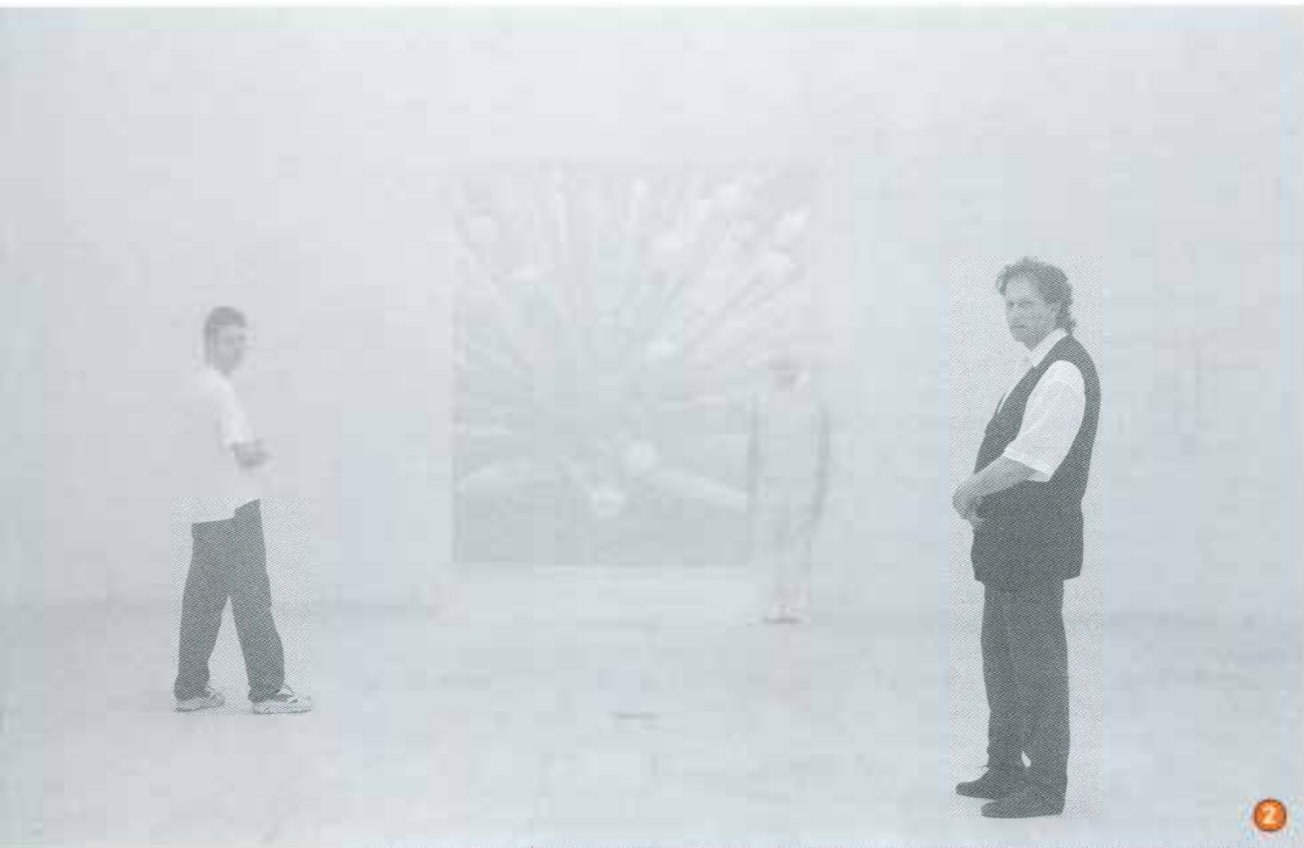
толкувањата. Симболот бара симбол за да ја испочитува буквалноста на уметничкото дело, момент кој во творбите на Мазневски е набиен со осетлив набој кон присутноста која никогаш не е присутна, па така критичкиот поглед се соочува со една видливост која не е дело, туку неговиот сопствен јазик. Сценската поставеност на овие на творби е по цена на поседување на вон - сценското, односно дека *"вистината"* се покажува таму каде што не се очекува и дека нејзиниот пробив е доволен да го создаде делото, но делото не е доволно да се појави тоа (Р. Барт).



Венециско биенале, 1999 Venice Biennial



1. Американски павилјон (Ен Хамилтон) / USA Pavilion (Enn Hamilton); 2. Белгиски павилјон (Јансенс и Франсоа) / Belgium Pavilion (Jansens & Francois); 3. Полски павилјон (Катарина Козира) / Polish Pavilion (Katarzyna Kozyra); 4. Германски павилјон (Розмари Трокел) / German Pavilion (Rozemarie Trockel); 5. Израелски павилјон (Филип Ранцер) / Israeli Pavilion (Philip Rantzer)



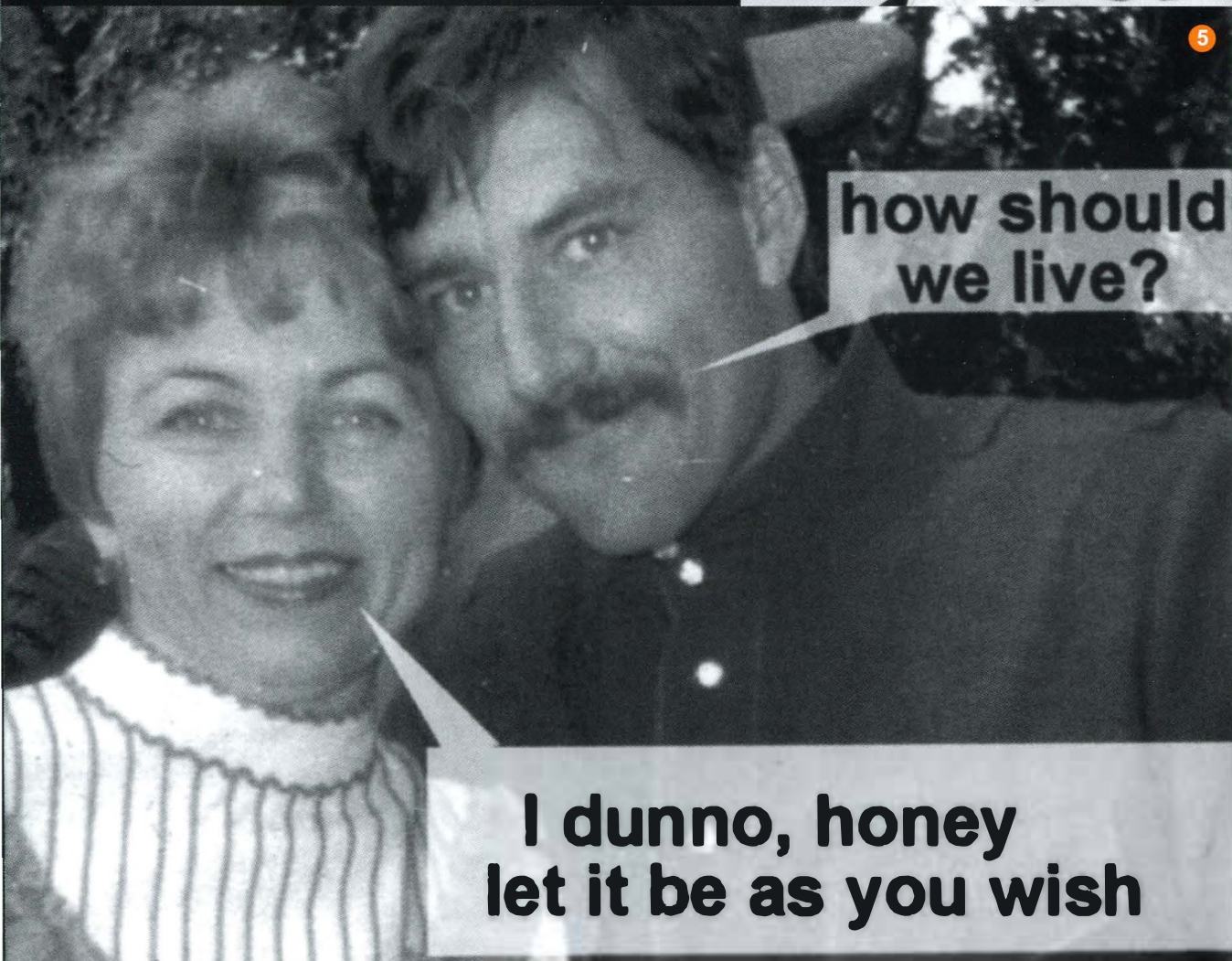
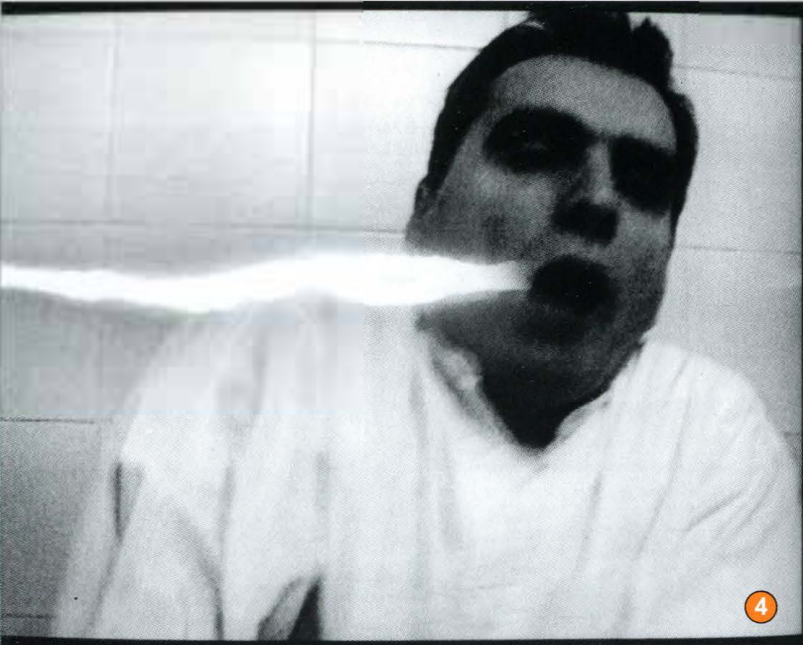
По сидот - Уметноста и културата во пост-комунистичка Европа, Moderna Museet, Стокхолм

After the Wall - Art and Culture in Post-Communist Europe, Moderna Museet, Stockholm, 1999



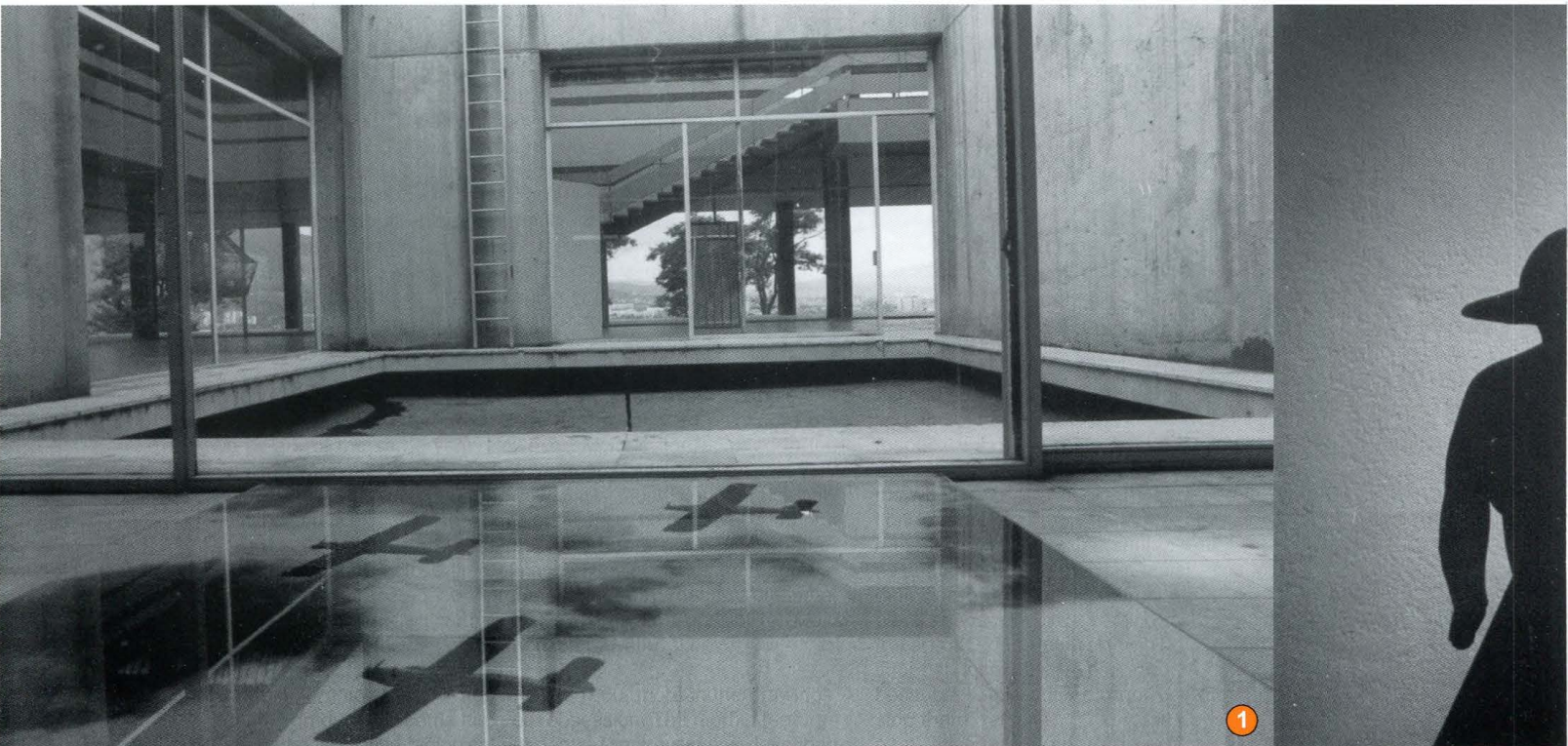
1. Артур Клинов, Карл Маркс - Капитал, 1997, комб. техника / Artur Klinov, Karl Marx - Kapital, 1997, mixed media 2. Јан Томик, Татко и син, 1998, видео инсталација / Jaan Toomik, Father and Son, 1998, video installation; 3. Игор Тошевски, Досие '96, 1996/97, инсталација / Igor Tosevski, Dossier '96, 1996/97, installation;

4. Далибор Мартинис, Кома, 1997, интерактивна инсталација / Dalibor Martinis, Coma, 1997, Interactive installation; 5. Артур Жмиевски, Цирка 140 см., 1999, фотографија / Artur Zmiewski, Circa 140 cm., 1999, photo; 6. Људмила Горлова, И Дон тивко тече II, 1998, фотографија / Ljudmila Gorlova, And Quietly Flows Don II, 1998, photo



Нарцизми - Текстури на его-лицето во ликовните претстави на македонските авторки, Музеј на современата уметност, Скопје, 1999

Narcissisms - Textures of the Ego-Face in the Images of the Macedonian Woman Artists, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1999



1. Елизабета Аврамовска, Homo sapiens или Homo narcisus, 1999, инсталација / Elizabeta Avramovska, Homo sapiens or Homo narcisus, 1999, installation; 2. Симонида Филипова, Јас сакам да се гледам во твоите очи секој ден, 1999, инсталација / Simonida Filipova, I Want to See Myself in your Eyes Every Day, 1999, installation; 3. Христина Иваноска, Трезор (Отфрлени љубовници), 1999, инсталација / Hristina Ivanoska, Thesaurus (Rejected Lovers), 1999, installation

4. Анета Светиева, Амор, 1970/71; Капачка, 1984; Голема исправена капачка, 1987; Капачка, 1984, теракота / Aneta Svetieva, Amor, 1970/71; Woman Bathing, 1984; The Big Woman Bathing, 1987; Woman Bathing, 1984, terra cotta ; 5. Лилјана Климова, Двобојот на Л.К., 1999, видео инсталација / Liljana Klimova, Duel of L.K., 1999, video installation; 6. Весна Стефановска, Отсуство, 1999, видео инсталација / Vesna Stefanovska, Absence, 1999, video installation



4

5



5

Лазо Плаевски

Човекот со златна рака

(Орадан Петлевски, МСУ, Скопје, ноември 1999-јануари 2000)

Конечно!

(И покрај тоа што текстовите во ова списание немаат намера да се тркаат со актуелните настани, а овој број на *Големото стакло* ќе излезе по завршувањето на изложбата, лично не наоѓам посоодветен збор за опис на чинот на доаѓањето на 257-те дела на Ордан Петлевски во Скопје).

Ова е субјективна реакција, но ќе се обидам да ја објаснам нејзината причина: генерацијата на историчарите на уметноста, на која и припаѓа и авторот на овој текст, но и помладите генерации како и ликовната публика, претпоставувам, сосема фрагментарно го познава творештвото на Петлевски. Голем број од нив не ја виделе неговата изложба во Музејот на современата уметност во Скопје во 1971. (прва изложба во тогаш, новиот објект по отворањето на постојаната поставка), а во случај и да ја имале таа среќа забот на времето ги прави многу нејасни реалните пунктови на ова творештво. Што ни беше познато до сега: десетина (за среќа) реперни дела во колекцијата на МСУ, Скопје, инцидентни видувања на неговите дела во разни поставки, колекции, групни изложби и (често лоши) репродукции во каталози, монографии, книги. Реално - малку и многу разбиено за да се формира некоја конзистентна претстава. Нејзиниот недостаток беше обратно пропорционален со интересот за овој автор. Чувствувам дека, со оваа изложба, една реална потреба е намирена.

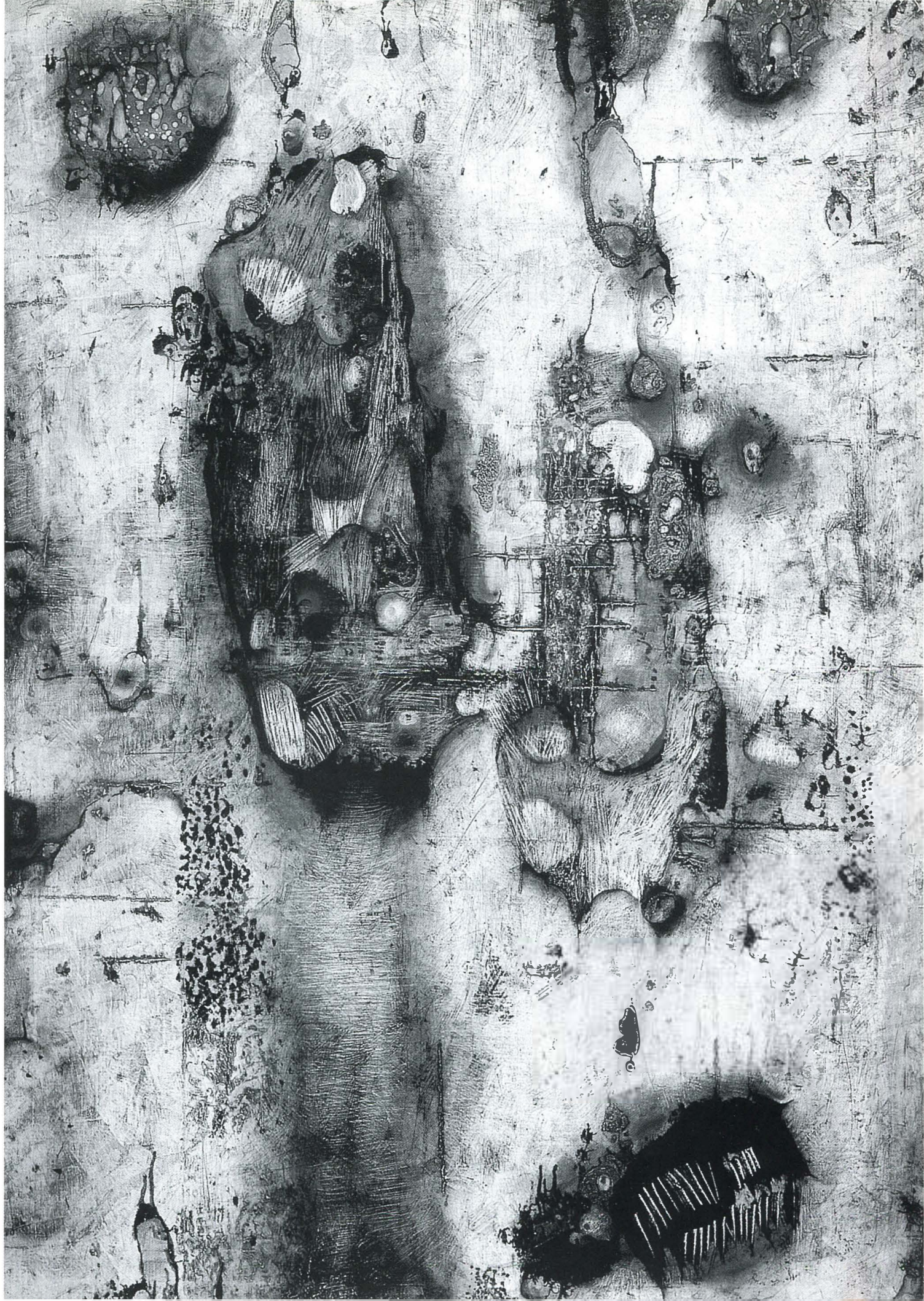
Ордан / мит

Енформелот од втората половина на педесеттите до средината на шеесеттите години на просторите во тогашната Југославија е заокружен уметнички период. Генерацијата на модерни сликари беше следена од иста таква генерација на ликовни критичари кои сосема добро ја имаат изведено, опишано, доживевано, одредено конструкцијата на овој правец од доцната модерна. Со нив, тоа е еден затворен круг на кој веќе скоро ништо не може да му се додаде ни да му се одземе. Делата и нивната критичка опсервација се веќе еден историски феномен интересен сам по себе и прашање е дали е можно некој појави во уметноста да ги согледаме без контекстот на нивната рецепција. Подоцнежните осврти постојано ќе го имаат вирусот на сопственото време, а новите проблемски блокови во заокружените сликарски циклуси ќе ги вметнуваат загатките од актуелната презентност. Што ново можат да понудат современите толкувања, освен сопствени актуелни платформи.

Ретроспективата на Петлевски (во Загреб и во Скопје) е добар пример за тоа. Но, и во рецентните тестови во каталогот за оваа изложба, како и во текстовите од минатите децении, во односот кон Петлевски свесно или не, дури и со некоја претпоставена желба да се исчекори од таа рамка, постојано се наидува на димензијата на митот за него. Тоа не се однесува на делот кога тој станува познат сликар. Можеме тој дел сосема да го отфрлиме и повторно да остане митската рамка. Самотниците како него, особено оние кои имаат природен нагон за применување на личниот етички експеримент во односот кон сопственото дело, со тешкотии ги опишуваме без споменатата димензија.

Петлевски по низа перипетии стигнува во Загреб во 1950., каде што се запишува на Академијата за применети уметности. Тоа се тешки години за егзистенција, без пари и сместување, но во овој занает тоа е веќе општо место. По завршувањето на Академијата, од 1955., работи во Мајсторската работилница на Крсто Хегедушиќ. Од неа потекнуваат голем број на цртежи, женски актови, работени со голема дисциплина и прецизност. Во основа, некои клучни пунктови во нив Петлевски ќе ги прекодира применувајќи ги во цртежите кои ќе ги работи од средината на шеесеттите. Периодот 1955-1957 е време на трагање; добри слики со различни влијанија - нема нагвестување за она што ќе се случи една година подоцна. Во дел од 1957. и 1958. имаме поинаква ситуација. Се појавуваат дела кои во себе содржат вирус на вознемиреност. Критиката ги става во близина или под "индукција на надреализмот" и фантастиката. Од оваа кратка фаза делата на Петлевски постојано ќе бидат под некоја аура на асоцијативност, особено после 1961. Но, овие дела сè уште не содржат нагвестување на она што ќе се случи во 1959. До превратот во неговото творештво доаѓа наеднаш, како после некој иницијационски обред. Со две нагвестувачки дела од 1958. (судејќи по поставката на ретроспективата) започнува неговиот најконзистентен период 1959-1963, кој со нешто повнимателен метод може да се фокусира меѓу годините 1959. и 1961. Од создавањето на овие дела не делат четириесетина години, мала е веројатноста дека контекстот на времето, плимата на енформелот која е пред крај, може да биде пречка во нивното доживување. Тие и понатаму пленат со својата вознемирувачка убавина, и покрај свеста за непожелноста и лизгавоста на употребата на ова одредување во контекст на енформелот. Имам впечаток

Ордан Петлевски, Едноставни записи, 1959, масло на платно / Ordan Petlevski, Simple Inscriptions, 1959, oil on canvas



дека во овој краток период Петлевски едноставно не знае да греша. Тој е во некоја тотална концентрација. Овој иницијативски преврат - тоа е мит.

Следува наградата (1959) на Биеналето на млади во Париз, престој и изложба (1961) во Париз, осврти на релевантни ликовни критичари, дружба со последните модернисти, застапеност на неговите слики во различни значајни музејски збирки, реална можност за вклучување во галериските “ергели”. Повторно преврат - Петлевски се враќа во Загреб и “...после 1963 година уметникот се враќа на сопственото време, а времето отишло по свој пат” (Кошчевиќ; овој, како и другите цитати се преземени од каталогот *Ордан Петлевски 1930-1997*, Загреб-Скопје, 1999). Продолжува да работи по “вертикалата” на сопствената опсесија, без онаа густина од изминатиот период, но племенитоста на неговата рака, особено на цртежите и натаму опстојува во предизвиците на темните визији. Во последната деценија од животот се појавува некоја чудна кафено - темна гама во сликите, ја снемува недефинираната биоморфна асоцијативност, се стемнува “живата рана” на неговото сликарство.

Митскиот образец е дел од текстот на оваа приказка. Го наоѓаме во повеќето текстови за него, иако, се разбира, тие немаат никаква намера да создадат мит. Напротив! Особено не во рамките на модерната, во случај и таа самата да не е еден мит - мит за историскиот прекин. Можеби модерната и љуби да има митови - за оние што нив ќе ги живеат и оние што за нив ќе пишуваат ... и се разбира за оние што во нив ќе веруваат.

Прикаската на митот по неговото завршување, после неговиот крај, може да продолжи само по “вертикалата”, без хронологија, без периоди, без “фиоки”, синхронно, во “проширено интерпретативно поле”... Митот не признава крај, тој или ќе се повтори или ќе продолжи во ... некои

од текстовите за оваа изложба.

Без случајности

Поднасловот изразува одреден впечаток за работниот метод на Петлевски. Димитровски во својот текст за каталогот на изложбата издвојува една референтна метафорична одредница на М.Б.Протиќ, која неговото творештво го става во релација со “патријархалниот дух на златната рака”. Таа, освен како етичка локација, упатува и кон групацијата во хрватскиот енформел која нуди можност за некоја евокативност, односно, условно, е на другата страна на радикалниот енформел, што донекаде првата група ја става во можност за некое “мајсторисување”. Од друга страна “златната рака” упатува и на издвоеноста на делото на Петлевски од другите автори. Тој едноставно е поинаков и особено љуби врз сопствените бездни да изведе “...една невидена калиграфија на безобличното” (Димитровски), односно “...сето она што го носел во својата душа и поради што воопшто сликал во целина и во детаљ го прекрил со наметката на чистата ликовна убавина”

(Кошчевиќ). *Морбидните облици* од 1959., година кога е најблизок до актуелниот контекст на енформелот, е добар пример за тоа: една драматичност на тонови, засеци, дамки. Очигледно е дека тоа е материјализација на некоја темна возбуда реализирана со мајсторска оптика. Во целиот тој (огромен) збир на детали нема случајност. Сè е под контрола. Сликата ужива во сопствената болка. “Златната рака” има тело опседнато со тегобност.

Во експозицијата во МСУ-Скопје, веднаш до претходно споменатото дело е поставена сликата *Мувла*, настаната во истата година. Таа не е репродуцирана во каталогот, што е и превид. По намерата, таа е мошне блиска до *Морбидните облици*, но најверојатно е единствената слика на изложбата која не сака да биде убава. Иако потек-



Ордан Петлевски, *Фантасмагии 8*, 1964, цртеж / Ordan Petlevski, *Fantasmagies 8*, 1964, drawing

нуваат од истата година, не се осмелувам да погодувам дали обете се настанати во временски блиско растојание. Но, (мој) впечаток е дека во тој меѓупростор постои елементот на прекршување, недоумица, во односот кон "радикалниот енформел" кој, како можност (*Мувла* упатува на тоа), бил на хоризонтот на Петлевски.

"Биоморфните амбиси" се појавуваат во 1960., повеќе во цртежите, но постапно стануваат негова голема опсесија. Морбидното добива асоцијативни биолошки пандани. Димитровски постапката ја опишува како "егзорцизам во микрофизичкиот слој". Тоа се малигни процеси, а моќта, желбата, судбината, храброста, страста за сопствениот увид во нив се остварува во форма на нивна концептуализација.

Во натамошното творештво оваа насока најконцизно ќе продолжи да се остварува во неговите цртежи. Во композицискиот пристап тие се блиски до цртежите од средината на педесеттите. Ако во нив се занемарат фигуративните обележја се доаѓа до следната позиција: заоблени контури на некои биоморфни форми линеарно издвоени од подлогата. Она што порано било примамливо, заоблено и меко сега е согледано во неговиот претпоставен микросвет.

Определби и пристапи

Иако договорена уште додека Петлевски беше жив, оваа ретроспективна изложба се одржува како веќе завршен и заокружен творечки процес. Во вакви моменти вообичаен метод е делата да се согледаат во целина. Зад нив се наоѓа еден човек, тој е нивниот главен контекст. За уметноста на Петлевски, автор "...кој минал низ чистилиштето на зајадливите негации за да го присвои јазикот на трајната актуелност..." (Мароевиќ) ова е прифатлив метод.

Оваа ретроспектива (селектирање на дела, каталог, текстови, поставки) е во постојано превирање во изборот на можниот, прифатлив контекст. Младешки пробиви и кохерентност со одредени тенденции или лични општи назнаки, односно фази во творештвото и нивно надминување како неопределени и нопределиви полиња за експликација. Бидејќи и двете намери се недоволно прецизни, добро е што во каталогот се застапени повеќе текстови.

Мароевиќ во однос на овој проблем пишува: "Колку и јас да ја преферирам деликатната рамнотежа на неговите најстегнати и најгусти работи од крајот на педесеттите и од раните шеесетти години, исто толку сум свесен дека виталноста на опусот го гарантираат и стилизираните фигури и архитектури од самите почетоци, како и сочните колористички и луминистички разработки од сите подоцнежни периоди".

Оваа рамка е доволно добра за еден општ консен-

зус, претпоставувам. Но, нејзината реална неконфликтност создава простор кој е недоволно одреден.

Во концепцијата на текстот на Димитровски вниманието е концентрирано врз веќе акцентираниот период од страна на Мароевиќ. Овде "виталноста на опусот" не е доведен во прашање, туку е реализирана една лична наклонетост кон дела кои, случајно или не, се во контекст на тековите на енформелот.

Изборот на делата за изложбата и најобемниот текст во каталогот се на Желимир Кошчевиќ. Според него "...оваа ретроспектива е предлог за ново поглавје во животот на неговата уметност...", односно таа е "...можност овој опус да се сознае во целина и како целина". "Уважуван како историски факт, неговата позиција сè почесто се историзира". Но, тој забележува "...со оглед на тоа што содржината на јадрото го крие не само естетското, туку и егзистенцијалното искуство, проблемот на ликовното дефинирање на нејзината комплексна структура не е нималку едноставен...", особено ако, смета Кошчевиќ "...препознавањето на уметноста на Ордан Петлевски во рамките на поетиката на енформелот ја, губело смислата на важечки критички параметри..." бидејќи "...овој уметник не сликал само со цел да создаде една слика и на тоа да застане, туку, ...да изрази подлабока смисла..." "Не треба да се очекува некоја посебна комуникативност кога се работи за подлабока смисла на делото". проблемот на комуникативноста "...не е во сликата, делото, туку е надвор од нејзиниот видокруг. Во случајот на овој единствен опус", смета Кошчевиќ, "сликите не гледаат нас, а не ние нив". "Се работи за Исток и Запад, за синтеза меѓу иконата и сликата..." итн.

Горните цитати се нова платформа на рецепцијата на творештвото на Петлевски. Недостатокот на оваа ретроспектива е што ваквата рецепција немаше, односно не и било дозволено (во Хрватска се водени полемики и судска расправа околу тоа) да се реализира како поставка барем на едно место.

Овој пристап сериозно се занимава со еден многу важен феномен во животот на Петлевски - опстојување во одредена поетика со намера, свесна или не, да се надминат нејзините историски контексти. И покрај што ваквата тенденција е реален предизвик, насетувам дека оваа нова прикаска го става митот на Петлевски во "вертикална" димензија. Таа иако конзистентно изведена, постојано упатува кон општости. Прашање е како кон овој метод може критички да се пристапи? Кога во еден момент методот ќе истапи од феноменалниот слој тој и не може да биде предмет на критичка опсервација. Со него не може да се спори бидејќи тој постојано се отргнува од полето на проблематизација. Тој е надвор од овој простор и реално е незаинтересиран за дијалог. Ве-

ројатно, ова не е недостаток, туку е особеност на еден став.

Сепак тоа и не е причина да не се споменат и одредени резерви кон премногу лесно употребените искази: “свет простор”, “свет обред”, “цел човек”, “синтеза...икона...слика”, “подлабока смисла”. Тие не звучат лошо кога се читаат, но немам чувство дека авторот ги употребува како метафори. Во тој случај би требало да се одредници. Како тогаш тие понатаму можат да се развиваат? Каков ќе биде нашиот однос кон нив? Ќе имаме проблемски пристап или во нив ќе веруваме.

И уште нешто: зошто инсистирањето на целината мора да ја има и димензијата на општа нивелација на вредноста на делото? Прашањето дали некоја слика од шеесеттите е “подобра и поважна” од некоја друга, е реторичко. Треба ли поради овој прашалник да го занемариме впечатокот дека во седумдесеттите и осумдесеттите се настанати дела кои не го побудуваат нашиот интерес за нив, односно дали делата од 1959-1963 ни изгледаат вредни само поради општиот контекст.

Изложба

Поставката во МСУ, Скопје има хронолошки пристап. Овозможено е релативно лесно да се воочат (и доживеат) прекините и континуитетите во творештвото на Петлевски. Бројот на делата во однос на расположливиот простор ја прави изложбата по малку “густа”, но прашање е дали и некоја поразвлечена варијанта би им одговарала на сликите. Тие постојано бараат некоја издвоеност. Нивната идеална експозиција, како претпоставка, би инсистирала на посебен ѕид или издвоен простор за секоја од нив. Кошчевик е во право кога забележува дека ним им е потребна “...фронталност во набљудувањето. На делото не може да се пријде од страна или од косо...Петлевски ги димензионира своите дела за коморна и интимна употреба”.

Случувањата во регионот за време на подготовката на изложбата оневозможија неколку важни дела (од колекцијата на Музејот на современата уметност од Белград, пред сè) да ја дополнат поставката. Како и во некои поранешни ретроспективи недостасуваат дела што се наоѓаат во збирките во балканските простори. Какви дела од Петлевски има таму? Некои следни истражувања би требало да ги разрешат овие непознајници.

Ретроспективата е проследена со обемен каталог. Неговиот дизајн и печат не се проблематични. На прв поглед изгледа задоволително. Недостаток е што не е направен најсоодветен распоред на делата, индикативни за авторот. Цртежите, иако во каталогот присутни во голем број, се ставени во втор план,

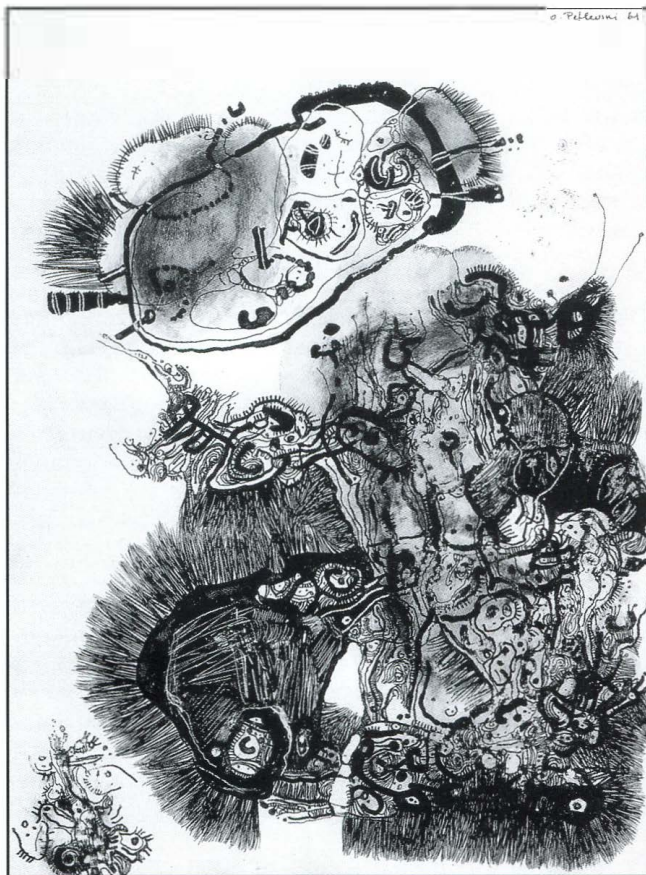
а не се репродуцирани и некои важни дела (*Мувла*, 1959, *Вертикала*, 1959, *Апел 69*, 1969).

Творештвото на Петлевски и натаму останува отворен предизвик. Ништо подобро од ова нему и не можеше да му се случи. Ова е јасен знак дека тоа е и понатаму мошне “живо”, многу конкретно, сè уште не подготвено за да можеме да го погледнеме со замрзнувачкиот поглед на безинетересноста.

Затоа најдобро е овој текст да се заврши со една негова општа рефлексива за уметноста во која најповеќе го пронаоѓаме него, човекот со златна рака - Ордан Петлевски:

“Желбата, волјата, насилноста, копнежот, брзањето, амбицијата во уметноста - не сум сигурен дека победуваат. Тие особини, сè до една, подлежат на трошење. Уметноста трае. Нејзината повеќеслојност се одместува. Секоја споредба со она што го нарекуваме “нормален живот” е бесмислена”.

Ордан Петлевски, *Израстоци 2*, 1961, цртеж / *Ordan Petlevski, Growths 2*, 1961, drawing



The Man with the Golden Hand

(Ordan Petlevski, Museum of Contemporary Art, Skopje, November 1999 - January 2000)

Finally!

(Despite the fact that the texts in this magazine are not intended to keep up with the pace of the current events, and this issue of *the Large Glass* will be published after the end of this exhibition, personally I do not find a more adequate word to describe the act of bringing the 238 works of Ordan Petlevski to Skopje).

This is subjective reaction, however I will try to explain its motive: the generation of art historians, to which the writer of this text also belongs, but also the younger generations as well as the art audience, I suppose, know fragmentarily the art opus of Petlevski. Most of them did not see his exhibition at the Museum of Contemporary Art in Skopje in 1971 (the first exhibition in the then newly opened premises of the Museum, after opening the permanent presentation of the Museums). And even if they had been so lucky, the lapse of time makes very unclear the real points of this creation. What we knew so far: dozen (fortunately) exemplary works of art in the collection of the Museum of Contemporary Art, incidental sights of his works in various presentations, collections, group exhibitions and (often of low quality) reprints in catalogues, monographic editions, books. Really - little and very scattered in order to establish some consistent notion. Its absence was inversely proportional to the interest for this artist. I feel that a real need has been satisfied by this exhibition.

Ordan / myth

The informal of the second half of the fifties until the mid sixties on the territory of the then Yugoslavia was a completed artistic period. The generation of modern painters was followed also by such generation of art critics who have succeeded to perform, describe, experience and define the construction of this tendency of the late modern art. With them, it represents a closed circle which almost nothing can be added to or deprived of. The works of art and their critical observation represent a historical phenomenon interesting per se and it is a question whether it is possible some art tendencies to be seen without the context of their reception. Later comments will always have the virus of one's own time, while the new problem blocks will incorporate the puzzles of the current presence into the completed artistic cycles. What new the contemporary interpretations can offer us except one's own current platforms.

The retrospective exhibition of Petlevski (both in Zagreb and Skopje) is a good example of this. However both recent texts in the catalogue for this exhibition, and texts of past decades, in relation to Petlevski intentionally or not, even through some presumed desire to cross that frame, consistently write on the dimension of the myth about him. This does not relate to the period when he became a famous artist. We can entirely throw away that period and the mythical frame would still remain. The lonely persons to which he belonged, especially those who have the natural instinct of applying their own ethical experiment in the relationship towards their own work, are described by me with difficulty, even without the mentioned dimension.

After many problems, Petlevski arrived in Zagreb in 1950, where he enrolled at the Academy of Applied Arts. Those were difficult years for his survival, without any money and accommodation, however this is a commonplace for the arts. Upon finishing the Academy in 1955, he was active in the Master Workshop of Krsto Hegedusik.

Numerous drawings and female acts originated from this Workshop, made with great discipline and exactness. Basically, certain key points in them were to be recorded by Petlevski by applying them in his drawings of the mid sixties. The 1955 - 1957 period was a period of search; good paintings with different influences - there was no sign of what was to come a year later. We have different situation in part of 1957 and 1958. Then appeared works of art that carry inside the virus of disturbance. The critics have classified them close to or under "the induction of the surrealism" and fiction. From this brief phase, the works of Petlevski were consistently under certain aura of associativeness, especially after 1961. But these works of art still did not include the sign of what was to come in 1959. The turnabout in his artistic creation happened suddenly, as if following some initiation ceremony. Two indicating works of 1958 (according to the presentation of the retrospective exhibition) started his most consistent period: 1959 - 1963, that, by using somewhat more careful methods, could be focused between the years 1959 and 1961. Forty years have passed since the creation of these works; there is little possibility that the context of time, the tide of the informal which is at its end, can be an obstacle in experiencing them. They still captivate us with their disturbing beauty, in spite of the awareness for the dislike and flexibility in the application of this establishing in the context of the informal. I have the impression that Petlevski could not make even one mistake during this period. He was in some kind of total concentration. That initiation turnabout - that is myth.

Then came the award at the 1959 Paris Youth Biennial, followed by stay and exhibition in Paris in 1961, reviews by relevant art critics, meetings with the last modernists, inclusion of his paintings in various relevant museum collections, true possibility for being included in the "charts" of the galleries. A new turnabout - Petlevski returned to Zagreb and "...after 1963, the artist returned to his own time, while time passed its own way" (Koscevik; this and other quotations are from the catalogue *Ordan Petlevski 1930 - 1997*, Zagreb - Skopje, 1999). He continued to work along "the vertical line" of his own obsession, without the density of his past period. However the nobleness of his hand, especially on the drawings, still was preserved in the challenges of the dark visions. In the last decade of his life, some strange brown - dark gamma appeared in his paintings; the undefined biomorphic associativeness disappeared; the "live wound" of his painting was darkened.

The mythical pattern is part of the text of this story. We find it in most of the texts about Manevski, although, of course, they do not intend to create a myth whatsoever. On the contrary! Especially not in the framework of modern art, in case this art is a myth by itself - a myth about the historical stoppage.

Maybe the modern art even loves to have myths - for those who will live them and for those who will write them... and of course for those who will believe in them.

The story about the myth, following its finish, its end, can continue just along the "vertical line", without chronology, without period, without "shelves", synchronously, in "the expanded domain of interpretation"... The myth does not recognize end; it will either repeat itself or will continue in... some of the texts about this exhibition.

No accidents

This subtitle expresses certain impression on the working method of Petlevski. Dimitrovski, in his text for the exhibition catalogue, singles

out a referential metaphoric determination of M. B. Protik, that locates the opus of Petlevski in relation to "the patriarchal spirit of the golden hand". In addition to being ethical location, it also leads towards the grouping in the Croatian informal that offers a chance for some evocation, i.e., conditionally, it is on the other side of the radical informal, which somewhat gives to the first group a possibility for some "mastering performance". On the other side, the "golden hand" also leads towards the separation of the opus of Petlevski from other artists. Simply he is different and especially likes to perform, on his own abysses, "...an unseen calligraphy of the formless" (Dimitrovski), i.e., "...everything what he carried in his soul and because of which he even painted, was covered by him with the cloak of pure artistic beauty" (Koscevik). *Morbid Clouds* of 1959, the year when he was closest to the current context of the informal, is a good example about this: a dramatics of sounds, cuts, spots. It is obvious that it is a materialization of some kind of dark excitement, realized through a master optics. There are no accidents in that whole (huge) collection of details. Everything is under control. The painter enjoys his own suffering. The "golden hand" has a body obsessed with discomfort.

In the presentation of the Museum of Contemporary Art - Skopje, the painting *Mold* is located next to the aforementioned painting. Both works are of the same year. However, *Mold* is not reprinted in the catalogue and this is a mistake. With regard to its intention, it is very close to *the Morbid Clouds*, however it is most probably the only painting of this exhibition that does not want to be beautiful. Although the two paintings are of the same year, I dare not guess whether they were made in close time distance. However it is (my) impression that in that interspace there is element of turnabout, dilemma, with regard to the "radical informal", which, as a possibility (*Mold* gives an indication), was on the horizon of Petlevski.

The "biomorphic abysses" appeared in 1960, more in the drawings, but they gradually became his great obsession. The morbid features obtained associative biological pendants. Dimitrovski has described the procedure as "the exorcism in the microphysical layer". Those are malignant processes, while power, desire, destiny, courage, and passion for one's own insight into them are realized in form of their conceptualization.

In his further works, this tendency most concisely continued to be realized in his drawings. In the composition approach, they are close to the drawings of the mid fifties. If we are to ignore the figurative features in them, we would arrive at the following position: rounded contours of some biomorphic forms, separated in linear manner from the base. What was formerly attractive, rounded and soft, now is seen in his assumed micro-world.

Determinations and approaches

Although agreed upon while Petlevski was still alive, this retrospective exhibition is being held as an already finished and completed creative cycle. On such occasions, the usual method is to observe the works as a whole. A single man stands behind them, he is their main context. For the art of Petlevski, an artist "...who passed through the purgatory of the spiteful denials in order to seize the language of permanent currency..." (Marojevik), this is an acceptable method.

This retrospective exhibition (selection of the works, catalogue, texts, presentation) is in constant turmoil with regard to the selection of the possible, acceptable context.

Youthful penetrations and coherence with specific tendencies or personal general features, i.e., stages in the creation and their over-

coming as not determined and not determinable fields for explication. Because both intentions are not sufficiently exact, it is good that the catalogue includes several texts.

Marojevik has written on this issue: "No matter how I preferred the delicate balance in his most consistent and most dense works of art of the late fifties and early sixties, I am also aware that the vitality of the opus is also guaranteed by the stylized figures and architectures of the very beginning, as well as the juicy colorist and luminist elaborations of all later periods."

This framework, I guess, is sufficiently good for a general consensus. However its real non-conflict creates room that is insufficiently determined.

In the conception of the text of Dimitrovski, attention is focused on the already accented period by Marojevik. Here "the vitality of the opus" is not under question, however a personal inclination is realized towards works of art, which, by accident or not, are in context of the developments of the informal.

Zelimir Koscevik is the author of the selected works for the exhibition and of the longest text in the catalogue. In his words, "...this retrospective exhibition is a proposal for a new chapter in the life of his art...", i.e., it is "...an opportunity to become familiar with this opus on the whole and as a whole". "Respected as a historical fact, his position is more and more being made historical". However the writer remarks: "...because the contents of the nucleus hide not only the aesthetic, but also the existential experience, the issue of artistic definition of the complex structure of the contents is not at all simple...", especially if, according to Koscevik, "...the recognition of the art of Ordan Petlevski within the framework of the poetics of the informal loses the sense of the relevant critical parameters...", because "...this artist did not paint just to produce a painting and stop there, rather, ...to express deeper sense." "Some special communicativeness is not to be expected when dealing with a deeper sense of the work.". The issue of communicativeness "is not in the painting, the work, rather it is outside of its field of vision. In case of this unique opus," says Koscevik, "the paintings are watching us, and not vice versa." "It is a question of East and West, of synthesis between the icon and the painting...", etc.

The above quotations represent a new platform of the reception of the creation of Petlevski. The missing of this retrospective exhibition is that it did not have such reception, that is, it was not allowed (debates and court trial took place about this in Croatia) to be realized as a presentation at least on one site.

This approach seriously considers a very important phenomenon in the life of Petlevski - existing in a specific poetics with intention, deliberate or not, to overcome its historical contexts. In spite that such tendency is a real challenge, I feel that this new story locates the myth of Petlevski in the "vertical" dimension. Although consistently made, it constantly leads towards generalities. The question is how we can critically approach this method. When a method goes out of the phenomenological domain in a given moment, it cannot be then an object of critical observation. We cannot argue with it, because it is constantly taken out of the domain of the issue. It is out of this space and is not really interested for a dialogue. Perhaps this is not a missing, rather a characteristic of a viewpoint.

Still it is no reason not to mention also certain reservations towards the very easily used expressions: "holy space", "holy ceremony", "whole man", "synthesis...icon...painting", "deeper sense". They do not sound bad when read, however I do not have the feeling that the writer uses them as metaphors. In that case they should be deter-

minations. In what manner, then, can they be developed further? What will be our relationship towards them? Will we have a problem approach? Or we will believe in them.

One more thing: why insisting on the whole must have also the dimension of general leveling of the value of the work? The question whether some painting from the sixties is "better and more important" than some other, is of rhetoric nature. Should we, because of this question mark, ignore the impression that Manevski created works of art in the seventies and the eighties that do not raise our interest, that is, whether his works from the 1959 - 1963 period seem valuable to us just because of the general context.

Exhibition

The presentation at the Museum of Contemporary Art - Skopje has chronological approach. It is possible relatively easy to see (and experience) the pauses and continuations in the creation of Petlevski. The number of presented works of art, when compared to the available space, makes the exhibition a little bit cramped; however it is questionable if some more loose alternative would be appropriate for the paintings. They always require certain separation. Their ideal exposition, presumably, would require a separate wall or separated site for every work. Koscevik is right when he notes that these exhibits need "...frontal viewing. We cannot approach the work of art sideways or diagonally... Petlevski confined his work to chamber and intimate use."

The events in the region during the preparation of this exhibition prevented some significant works (mainly from the collection of the Museum of Contemporary Art - Belgrade) to be added to the presentation. Like in some previous retrospective exhibitions, works are missing that are located in collections outside of the Balkans. What works of Petlevski are to be found there? Future research should solve this enigma.

The retrospective exhibition is accompanied by an abundant catalogue. Its design and printing are not problematical. It seems at first glance satisfactory. The omission is the lack of the most appropriate scheme of the works, indicative for the artist. The drawings, although very much present in the catalogue, are located in the background, and even some important works are not shown (*Mold*, 1959; *Vertical Line*, 1959; *Appeal 69*, 1969).

The works of Petlevski still remain an open challenge. Nothing better could have happened to him. This is a clear sign that it is still very "live", very concrete, still unprepared so that we can watch it through the frozen look of disinterest.

Hence it is best to end this text with his general reflection on art in which we most find him, the man with the golden arm - Ordan Petlevski:

"Desire, will, violence, striving, hastening, ambition in art - I am not sure that they win. These characteristics, until the last one, are subject to being consumed. It is art that lasts. Its multi-layering feature is dislocated. Every comparison to what we call 'normal life' is absurd".

Конча Пиркоска

Кула за битието

(Атанас Атанасоски, "Сидови", 1998, МСУ,)

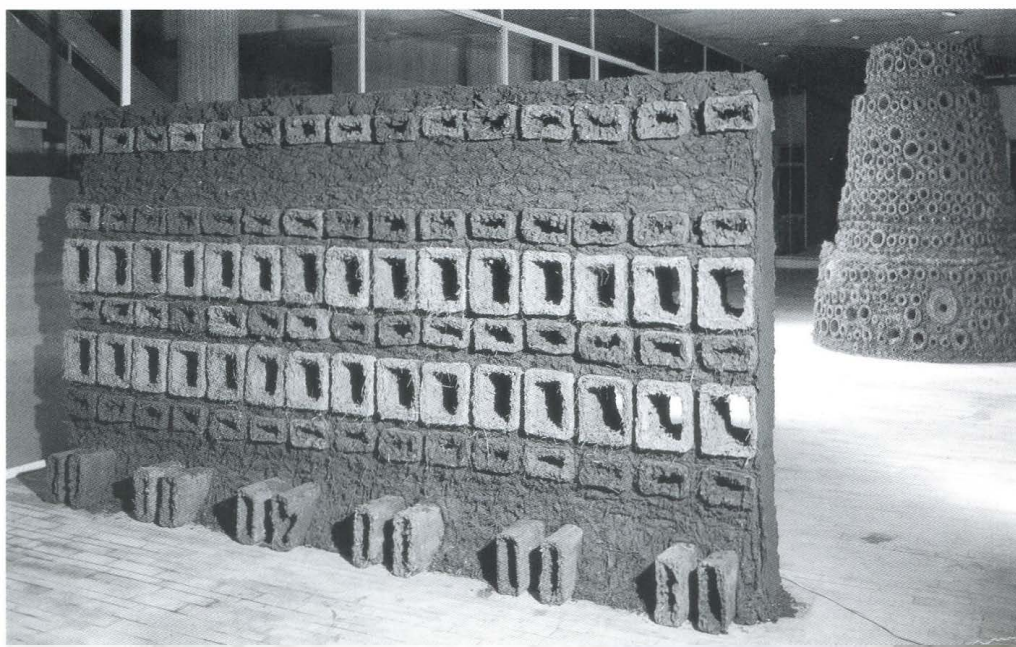
Атанас Атанасоски ѝ припаѓа на онаа малубројна, одбрана, македонска *arte povera* каста¹ која се занимава со реактуализација на варијантите и нијансите на различните традиционални културни хоризонти. Опсесивното присуство на "сликата на сеќавањето", на ремеморирањето и трансмисијата на архетиповите, од кои е проникнато неговото севкупно творештво, се оние сегменти кои суптилно кореспондираат со архаичните кодови, како од сопственото културно наследство, така и со наследството на туѓите култури. Мекиот и топол лирски дискурс, кој е и делумно, резултат на користењето на ефемерните, природни, еколошки материјали, Атанасоски доследно го спроведува во целото свое творештво. Економијата на морфологијата и екологијата кои се суштествени за неговото скулпторско битие, генерирани се непосредно од архаичните, изворни модели којшто "кон природата се однесуваат слично како што математичкиот круг се однесува кон природниот круг." (Ниче) Атанасоски од самите почетоци на своето творештво го актуелизира феноменот на природниот поредок и на архаичната технологија. Неговите дела (без оглед на материјалите од кои се направени) изникнати се и папочно поврзани со утробата на земјата. Примената на материјалите, особено во последните амбиентални инсталации насловени како "Сидови", е мошне експлицитна. Градени од плитар, од материјал, преземен *in situ* од почвата, овие инсталации подложни на ерозија, на менување на првобитниот образ, не реферираат на трајност, туку индицираат на нивната ефемерна материјална егзистенција. Синхронизацијата помеѓу материјалите и архаичната архитектонска методолошка и технолошка постапка не насочува кон толкувањето на Хајдегер за земјата, кое може директно да се аплицира на Атанасоски. Според него земјата е "hic et nunc на делото, димензија која во делото го поврзува светот како систем на разложени и артикулирани значења... Таа ги има карактеристиките на пхисисот,... карактеристиките на минливоста,... зашто вистината во уметничкото дело се движи во насока на минливоста". Верижната алка-знаци создадена/сидана низ мануелната постапка на мултиплицирањето, згуснувањето и суперпозицијата на

иницијалниот (не)перфорирани елемент, во интериоризираната инсталација се артикулира и еманира во кула за битието, додека во екстериоризираната инсталација-сид, се реферира на не-местото, на сегмент од другоста, на не-целосноста-фрагментиралноста, на незаштитеноста, на празнината. Во нејзе целината присуствува како отсуство, како нешто што се наоѓа зад знакот, нешто што е невидливо во епифанијата. Бинарната опозиција е препознатлива во екстерната и интерната структура, во диспозицијата и елевацијата на формата, во вибрацијата помеѓу полното и празното, и во природната колористичка орнаментална игра. Низ ваквата софистицирана игра Атанасоски ја укинува монотонијата, и ја збогатува семиолошката структура на крајно економичната, сиромашна еманиција на морфологијата.

Едната инсталација, во својата двојна празнина и пустота, осакатена и разделена од својата целина, не го ветува враќањето, а другата во својата заробеност, мистична тишина, зад чии одбранбени бедеми демнат слепите прозорчиња-гнезда, но и празни отвори-прозорчиња, го очекува враќањето, вселувањето (на птиците, инсектите) и го навестува идното нарушување на празнината. Но засега, во отсуство на идните жители, сведоци сме на едно изобилно присуство на осаменост и тишина, обземени од "уживањето во една празна игра на крајна и беспрекорно строга празнина" (Кристева).

¹ Види во предговорот на каталогот за изложбата "Сидови" на А. Атанасоски од Соња Абаџиева, каде во уводниот дел на текстот ја наведува развојната линија на *arte povera* во Македонија.

Атанас Атанасоски, Сидови, 1998, инсталација /
Atanas Atanasoski, Walls, 1998, installation



Конча Пиркоска

Peep Show

(Галерија СІХ, 1999)

Со медиумското еднонеделно рекламирање на изложбата, како “Прво Пеер show во градот”, со објавувањето на цената на влезницата и нејзиното поништување, провокативниот кураторски проект на Сузана Милевска, (во кој беа вклучени 7 автори) генерално се модифицира во перформанс. Различно обмислените концепти (кои ги допираат табу темите на социјална заедница) реферираат на различните деривати на воајеризмот и егзибиционизмот.

Кај Мусовиќ низ суптилната иронија и хумор навестено е присуството на отсутниот поглед на Другиот, додека Спасовиќ, излагајќи го сопственото тело како уметнички експонат, со автоиронска и цинична зајадливост и дистанца ја презема улогата на егзибиционист, свесно заведувајќи ја и туркајќи ја публиката и во воајеризам и во егзибиционизам. Ивановска со виртуелната игра на сеприсутното око, истовремено ја открива и заштитува приватноста на латентниот воајер. Концептот на Наумов реферира на недопирливите принцези од бајките, како и на митот за леди Дајана. Јанашлиева ја неутрализира тезата на релација меѓу мажот и жената, т.е. меѓу воајерот и егзибиционистот. Ана Стојковиќ реферира на загрозеноста на приватноста на електронската комуникација, чиј ризик на транспарентност е еквивалентен на степенот на технолошката развиеност. Автофото портретот на Чаповска под флуидниот превез суптилно го измамува погледот на Другиот.

Но, иницијалната идеја на генералниот концепт на изложбата реферира на амбивалентниот однос на општеството кон телото, на симулацијата на економијата на желбата која е дел на општествената размена. Јавното откривање на женското тело, кое под превезот на еманципацијата, беше стимулирано од општествениот договор, го овозможува генерирањето на индустријата на телото. Ваквата легална, општествено верифицирана манипулација, која е во суштина верижна реверификација и “реклама на фалусот” (Бодријар), го втурна ослободеното тело во пазарната стапица и го распна помеѓу општествено, економско “милосрдие” и табуата на религиозниот морал. Од една страна, законот на капиталот, низ пласманот на женското тело го обезбедува профитот и рекламата на сопствената моќ, а од друга страна на психолошки го депласира носителот на профитот, немилосрдно контролирајќи и казнувајќи го сопствениот ер(о)етички производ. Под покровителство на овој закон, власта на профитот стана единствената релевантна религија, единствената света деј(стве)ност. Демонстрацијата на моќта на пазарот со телото, се первертира во легално, универзално макро, перфидно скриено зад еуфемистички декларирани-



Дејан Спасовиќ, Peep Show, 1999, инсталација /
Dejan Spasovik, Peep Show, 1999, installation

те потрошувачки механизми на индустријата. Во пазарната арена, единката, оној Другиот пол, објектот на желбата е третиран како средство, додека конзументот, како доминантен носител на потрошувачката, е третиран како цел. Тој во многу случаи е несвесниот соучесник-воајер, без кој е невозможно функционирањето на пазарното ритуално жртвување и профитирање. Тоа заемодејствие ја активира мрежата на продажбата и потрошувачката. Парадоксот е неминовен поради двојната манипулација и глобалната психолошка инцестуозност. Конзументот-мажот, истовремено станува целат и жртва на сопствениот закон, така што, токму прекршителот на законот е всушност неговиот носител. Од тука “здравниот” дел од хорот, низ морални проповеди, во суштина уште повеќе ја стимулира и умножува девијацијата. Нивната хипокризија, ги обележува егзибиционистите и воајерите и ги идентификува како перверзни групи кои треба да бидат изолирани и по можност укинати од остатокот на здравиот колектив. Но, сепак со балагослов на Татковскиот закон, и под покровителство на капиталот, и покрај сè, беспрекорно функционираат религиозните и општествени забрани, табуа. Психоанализата не учи дека воајерот ужива во чистиот интактен облик на предметот на желбата препуштајќи му се само на погледот. Тугото тело за него е тополошка зона за погледот, супституција за тактилното тело. Задоволувајќи го својот нагон, (да гледа, а да не биде виден) тој на пазарот на егзибиционизмот се јавува како дискретен, таинствен потрошувач, додека егзибиционистот, чие тело станува експонат, нагонот го задоволува низ индискрецијата (да гледа и да биде виден). Според Кривева “Егзибиционизмот, кој ја претставува перверзната страна, а воајеризмот сублимираната, се во суштина лицето и опачината на една иста економија”.

Соња Абаџиева

Не-случаен автор и случајни минувачи

(Роберт Јанкуловски, Галерија СХ, 1998, Скопје)

Некогаш, големата фотографија на случајниот минувач на уметникот Брацо Димитриевиќ, закачена на најфреквентната улица во Загреб, ја поништи разликата меѓу портретите на големите личности и оние на секојдневните обични фланери или скитници. Знак на еднаквост беше ставен и меѓу високата уметност и онаа за народот. Се даде сигнал дека уметникот има потреба од комуникација на улица, дека осаменоста во ателјето зрачи со симптоми на креативна стерилност. Во следните децении восклицот: Јас сакам да создавам на обични места за об-

ични луѓе, се проширува на: Јас сакам да создавам на обични места за обични луѓе, јавно изложувајќи ги темите од сопствениот живот. Личните тајни на уметникот во прво лице, како највисока вистина, се ставени пред погледите на публиката за да се задоволи желбата за уште потесна врска со јавноста. Во овој контекст, уметникот Габриел Ороско изложува билборд фотографии на главни сообраќајници. На нив се претставени меките, стуткани и, сè уште, топли перници на коишто само што завршила една негова интимна средба: сопствената постела изложена

на погледот на сите. Анонимниот јавач од Малборо рекламата, непознатата девојка во/до Мерцедесот, сите дечки од спотовите на Кока кола или Фанта се наши стари познајници од улицата: не ги познаваме, но се гледаме секој ден. Роберт Јанкуловски се надоврзува на оваа линија на де-интимизација, на најарогантно изложување на самиот себе на сите места, забранети и незабранети за лепење плакати, ставајќи знак на визуелно изедначување со лицата на кандидат-политичарите или со портретите на луѓето од власта. Еднаквоста подеднакво реферира на информацијата, на пропагандната целесообразност, на де-анонимизацијата, но и на процесот на деструкција (кинење, фрлање, газење на портретните плакати) или на бескрупулозно премачување на лицата од плакатите со густата каша на лепилото: портрети, личности како подлога/носач на другите што ќе дојдат врз нив, во прв план. Чинот на авторовата дрскост (втрнчен/избезумен Јас поглед, неможен да се избегне), рака под рака со чинот на храброста (субјект доброволно изложен како предмет за тортура на јавноста) е изблик на очајна потреба од допир со другиот: ароганција како маска врз ранливата природа на творецот или подарување на сопствената интима во замена за повеќе љубов и топлина. Јанкуловски зборува за јавно себе-манифестирање во јавни простори, за публична уметност сплотена со сите и со сè.



Роберт Јанкуловски, See You See Me, 1998, инсталација / Robert Jankuloski, See You See Me, 1998, installation

Захаринка А. Бачева

“Собување“

(Оливер Мусовиќ, Галерија СХ, Скопје, 1999)

Мусовиќ е млад автор, но со презентации кои се следат со интерес уште од неговото прво самостојно претставување во 1996.

Видлив е неговиот рафиниран и инвентивен сензибилитет како во ремеморирањето и акумулирањето на старите и отфрлени секојдневни предмети, така и во нивното слободно толкување, со илустрации на дела од литературата.

Собувањето, кое како феномен со свое значење е присутно и во религиите и во световниот живот како симбол на чистота на телото и душата во различни култури, е предмет на размислување на авторот во истоимената инсталација. Елаборирајќи ги сопствените лични искуства и размислувања за овој чин кој ние секојдневно на различни начини и поводи го обавуваме без посебно да се оптоваруваме со причините, Мусовиќ користи сопствени фотографии и текст кои поради “наместените сцени” немаат документарна нота и ја постигнуваат својата основна цел.

А тоа е, преку презентирањето на различните значења на тој ритуал во историјата на културата, потребата да се надмине психолошкото оптоварување од детството врзано за домашниот чист амбиент на кого сите ние, повеќе или помалку сме биле “жртва”.



Оливер Мусовиќ, Собување, 1999, инсталација /
Oliver Musovik, Taking Shoes off, 1999, installation

Захаринка А. Бачева

100 полски плакати

(Музеј на град Скопје, 1999)

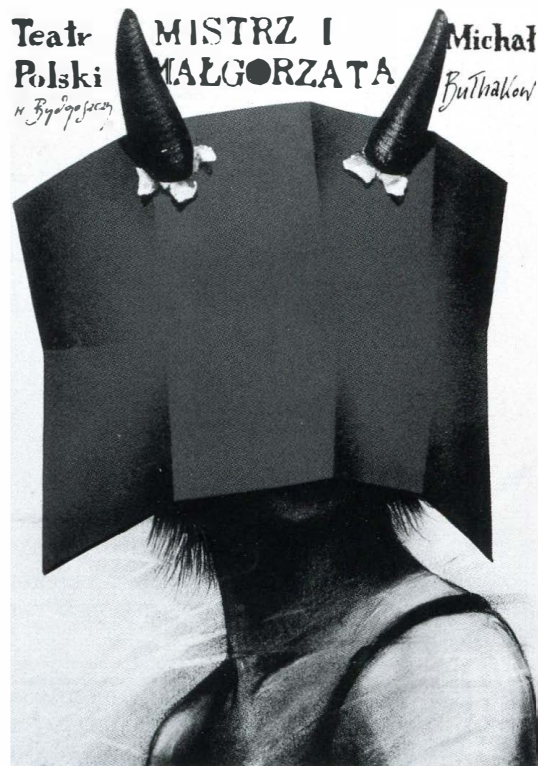
Изложбата “100 полски плакати” од колекцијата на Центарот за култура во Битом, Полска, е информација за полскиот плакат кој со својот ликовно естетски квалитет има значајно место во европската уметност што не поттикнува да се навратиме на моментите на неговата појава и развој.

Плакатот во Полска, од самиот почеток ,крај на 19 век, поточно со Првата меѓународна изложба во Краков (1898), се врзувал за значајни полски автори (Станислав Виспјански , Карл Фрич) во чии плакати се согледуваат првите сигнали на модерниот универзален ликовен јазик не запоставувајќи ги националните ликовно естетски карактеристики, со што ја надминувал основната цел да рекламира, да информира и да пропагира. Во тој период е појавата на првите никулци на демократизацијата на уметноста преку “уметност на улица” која се појавува во Париз (“L'Union pour l'action murale”) и Брисел (“Cercle d'art Appliqué à la rue”), а се рефлектира и во Полска.

Особен развој полскиот плакат доживува меѓу двете светски војни кога во полската ликовната уметност се присутни авангардни движења кои внесуваат современи решенија во изразувањето на сликата и содржината. Изработените плакати од Хенрик Барлеви за автомобилската индустрија “Austro- Dajmle” 1924 и плакатот на Тадеуш Троновски за детергентот “Радион”, 1924, го потврдуваат креативниот ангажман на ликовните творци, а со тоа и нивното значење во развојот на полскиот плакат. За тоа зборува и големиот успех на полскиот плакат на Меѓународната изложба на декоративната уметност во Париз 1925 - Гран при за плакатите на Гроновски и Стриенска со изразити посткубистички ликовни елементи.

Особено треба да се нагласи дека по Втората светска војна во еден краток период соцреализмот го стопира развојот на плакатот. Тоа е период кога преку плакатот се инструира и се едуцира масата пред сè од идеолошки аспект не запоставувајќи го во целост естетскиот. Тоа е период кога се согледува враќањето кон традицијата, но со внесување на искуствата на надреализмот, експресионизмот и апстрактната уметност, особено на енформелот и геометриската апстракција. Со други зборови, во плакатот се рефлектира сè она што се случува во сликарскиот ликовен јазик.

Големата потреба за информација влијае врз појавата на кондензирана експресивност на уметничката содржина во плакатот кој како да бара од реципиент



тот способност за рефлексивност, способност за реконструирање на синџир на хумористични или сериозни асоцијации.

До израз доаѓа метафората,чувството за сатира, хумор и илузија, што особено се согледува во филмскиот и театарскиот плакат, со основна цел, да се влијае врз емоциите на примачот.

Овие карактеристики, видливи во 60-те и 70-те, придонесоа полскиот плакат да добие ист третман како и другите ликовни дисциплини, да добие третман на уметничко дело и да се колекционира. Тогаш се организираа првите изложби на стари плакати, а 1966. се организира Меѓународно биенале на плакат и се основа Музеј на плакат во Вилнов.

Од ликовен аспект во овие години во плакатот се согледува навраќање на конструктивистичката мисла, поп-артот, неореализмот.

Во осумдесеттите и деведесеттите години, време на политички и економски промени, полскиот плакат носи во себе емотивен и интелектуален набој добиен преку бојата, фактурата и визуелните ефекти, постигнувајќи оптичка комуникација и стремејќи се кон создавање на нов над јазик. Особено е присутно експериментирање со зборови. Во овие плакати се согледува изразита уметничка инвентивност видлива во соодветното поврзување со литературата и секојдневната стварност при што слободно се користат искуствата од другите уметнички видови.

Сите тие надреални, метафизички и симболични ефекти кои го трансформираат човекот и неговиот лик и стварноста, со неочекувана иронија и луцидност, ги согледуваме и на презентираниот изложба заедно со едноставните графички структури збогатени со елементи од фотографскиот медиум.

Уметност и војна: преовладува чувството за смешно

Петер Аспден е очевидец на гондолата што пренесува мртвечки сандак, од Македонија и кутии за куршуми исполнети со делови од човечко тело во восок, во албанскиот павилјон

Уметноста на деведесеттите не е позната по својата ангажираност со гео-политичките прашања. Инаугурацијата на годинешново Биенале се случи токму на денот кога НАТО отпочна со влегувањето во Косово, но тешко може да се почувствува било каква трага од косовската криза во ова закрилено катче на задоволство и експериментирање. Тешко, но не и невозможно.

Некаде кон средината на вечерта една интересна глетка наеднаш го зграпчи вниманието на гостите на таа прва вечер: гондола како плови по тесниот канал којшто ги раздвојува двата дела на Џардините ди Кастело, со отворен мртвечки сандак украсен со бела тантела и огледало поставено на дното. На задниот дел од гондолата една впечатлива личност преку мегафон читаше нешто на англиски и на италијански. На металната плочка поставена на предниот дел на гондолата беше испишано името и потеклото на ова дело: **Прекрасни суштества** од Македонија. Искра Димитрова, мистериозниот наратор на, како што се покажа, романтичната бајка, и нејзиниот напатен народ не се во официјалниот дел на Биеналето, меѓутоа не е тешко зад овој саркастично-ироничен дел од театарот, да се претпостави во што е инспирацијата.

"На прв поглед проектот може да изгледа смешен... но тој содржи еден недвосмислен аспект на целосна предаденост преку која се рефлектира протест против актуелната ситуација на Балканот, и особено во Македонија", објасни уметничката во материјалот што го делеше.

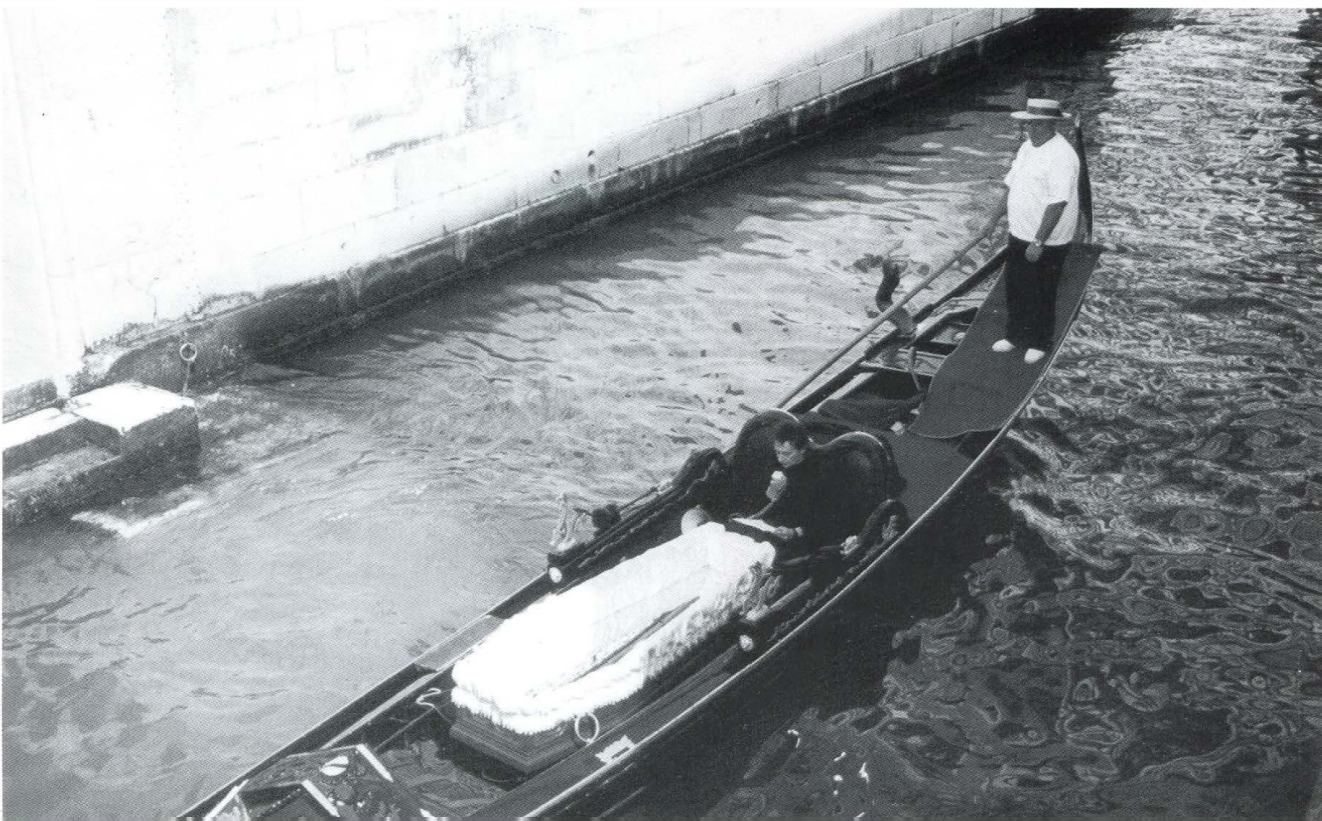
Слично чувство на подбивност може да се најде и во бугарскиот настап, овој пат како дел од официјалната биеналска програма. **Соопштение** од Недко Солаков се состои од дистрибуирање на поштенски картички, маици и капчиња на коишто е испишана следната порака: "Многу важно со-

општение. По речиси 30 години отсуство од официјалното учество на Венециското биенале, Република Бугарија со гордост објавува дека е подготвена, онака како што треба, да учествува на наредното Венециско биенале во годината 2001". Без експлицитно укажување на балканската војна, но со силно чувство на несигурност е исткаен сатиричниот спој на недоволно развиените односи со јавноста и уметничкиот перформанс." Тој ја рефлектира апсолутната реалност на современата бугарска историја на уметноста и нејзините политички и економски темели", истакнува кустосот Јара Бубнова.

Не е за изненадување што најочигледниот коментар за војната може да се најде во албанскиот павилјон, прикажан "паралелно" со официјалните биеналски учесници, во мирното катче на северниот дел од Џардините. **Албанија денес-Времето на ироничниот оптимизам** е полно со силни и вознемирувачки дела: кутиите за куршуми на Албан Хајдари исполнети со делови од човечкото тело во восок, поставени паралелно со сликите на кич предмети од порцелан, видеото на Адријан Паџи со неговата млада ќерка како раскажува бајка во којашто личностите од традиционалните приказни се мешаат со сликите запаметени од војната: "Еднаш одамна постоеше еден петел и една мачка и тогаш еден ден пристигнаа воените сили..."

Во делото на Астрит Витникај низа на фотокопирани албански пасоши се поставени на сид како иронична марка за "класичен квалитет" каква што може да се најде на фармерки што се продаваат на уличниот пазар. На спротивната страна од салата е поставена соодветна низа на кадрифени перничкиња, какви што се користеа за ставање на медали во комунистичкото време, наместо слики на војници со избледени рамки...

Peter Aspden, Financial Times, London, 1999



Искра Димитрова, Прекрасни суштества, 1999, перформанс, Венеција / Iskra Dimitrova, Wonderful Creatures, 1999, performance, Venice

МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ
Мито Хаџи Василев-Јасмин,
п.ф. 93
тел. (091)114-742/115-367
91000 Скопје

УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА
Крушевска 1а, п.ф. 278
тел. (091) 133-102
факс: (091) 233-904
91000 Скопје

МУЗЕЈ НА МАКЕДОНИЈА
Курчиска бб, п.ф.74
тел. (091) 116-044
факс: 091/116-439
91000 Скопје

КУЛТУРНО ИНФОРМАТИВЕН
ЦЕНТАР
Моша Пијаде бб, п.ф.589
тел.(091) 230-206/115-679
91000 Скопје

МЛАДИНСКИ КУЛТУРЕН
ЦЕНТАР
Кеј Димитар Влахов бб
тел. (091) 233-401/115-225
91000 Скопје

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА
УМЕТНОСТ
Самоилова бб
тел. (091) 117-734 (35)
факс: (389-91) 11 01 23
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА - САЛОН НА ДЛУМ
Кеј 13 Ноември бб
тел. (091) 211-533
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА КО-РА
Дом на Културата Кочо Рацин
Велько Влаховиќ бб
тел. (091) 233-739
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ОСТЕН
Перон на Старата железничка
станица
тел. (091) 236-235
91000 Скопје

ПРИВАТНИ ГАЛЕРИИ

КАФЕ ГАЛЕРИЈА СТОБИ
Кеј "13 Ноември" бб, ГТЦ
тел. (091) 233-972
91000 Скопје

УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА "КАЈ"
Улоф Палме 8
тел. (091) 115-050
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АНИМА
Кеј "13 Ноември", анекс IV/2,
ГТЦ
тел. (091) 233-149/233-147
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА БЕЗИСТЕН
Покриена Чаршија 39,
Безистен
тел. (091) 117-150
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ГЛАМ
Чедомир Миндеровиќ 35
тел. (091) 213-491
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА РА
Иво Лола Рибар 94/2-4
тел. (091) 258-146
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ОЛИВЕР
Анкарска 31
тел. (091) 374-300
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА СЕЛЕКТ
Бул.Партизански Одреди 31
ТРГ.Центар Буњаковец
тел. (091) 110-319
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АБАКУС
ДТЦ Мавровка
Бул.Гоце Делчев
тел. (091) 236-278
91000 Скопје

НАЦИОНАЛНА ГАЛЕРИЈА
ХАРФА
ГТЦ Приземје
тел. (091) 236-640
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА МОНЕТ
Локов 8
тел. (091) 364-853
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА САМУИЛ
ТЦ Капиштец лок. 23
Васил Ѓорѓов бб
тел. (091) 235-553
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ДАМАР
Никола Русински, 3а, лок.12
ТЦ Карпош III
тел.дом. (091) 202-811
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ЕЛ ГРЕКО
Даме Груев
(ТЦ Паломе Бјанка)
тел. (091) 234-242
91000 Скопје

АНТИКВАРНИЦА АМИНТА
Кеј 13 Ноември
91000 Скопје

MUSEUM OF THE CITY
Mito Hadji Vasilev-Jasmin, p.f.93
tel. (091) 114-742/115-367
91000 Skopje

ART GALLERY
Krusevska 1a, p.f.278
tel. (091) 133-102
tel. (091) 233-904
91000 Skopje

MUSEUM OF MACEDONIA
Kurbiska bb, p.f.278
tel. (091) 116-044
faks: 091/116-439
91000 Skopje

CULTURAL-INFORMATIVE
CENTRE
Mosa Pijade bb, p.f.589
tel. (091) 230-206/115-679
91000 Skopje

YOUT CULTURAL CENTRE
Kej Dimitar Vlahov bb
tel. (091) 233-401/115-225
91000 Skopje

MUSEUM OF CONTEMPORARY
ART
tel. (091) 117-734 (35)
faks: (389-91) 11 01 23
91000 Skopje

GALLERY OF DLUM
Kej "13 Noemvri" bb
tel. (091) 211-533
91000 Skopje

GALLERY KO-RA
Dom na Kulturata Koco Racin
Veljko Vlahovik bb
tel. (091) 233-739
91000 Skopje

GALLERY OSTEN
Peron na Starata
Zeleznicka stanica
tel. (091) 236-235
91000 Skopje

PRIVATE GALLERIES

KAFE GALLERY STOBI
Kej "13 Noemvri" bb, GTC
tel. (091) 233-972
91000 Skopje

ART GALLERY "KAJ"
Ulof Palme 8
tel. (091) 115-050
91000 Skopje

GALLERY ANIMA
Kej "13 Noemvri", aneks IV/2,GTC
tel. (091) 233-149/233-147
91000 Skopje

GALLERY BEZISTEN
Pokriena carsija 39, Bezisten
tel. (091) 117-150
91000 Skopje

GALLERY GLAM
Cedomir Minderovic 35
tel. (091) 213-491
91000 Skopje

GALLERY RA
Ivo Lola Ribar 94/2-4
tel. (091) 258-146
91000 Skopje

GALLERY OLIVER
Ankarska 31
tel. (091) 374-300
91000 Skopje

GALLERY SELEKT
Bul.Partizanski Odredi 31
TRG.Centar Bunjakovec
tel. (091) 110-319
91000 Skopje

GALLERY ABAKUS
DTC Mavrovka
Bul.Goce Delcev
tel. (091) 236-278
91000 Skopje

NACIONAL GALLERY HARFA
GTC Prizemje
tel. (091) 236-640
91000 Skopje

GALLERY MONET
Lokov 8
tel. (091) 364-853
91000 Skopje

GALLERY SAMUIL
TC Kapistec lok.23
Vasil Gorgov bb
tel. (091) 235-553
91000 Skopje

GALLERY DAMAR
Nikola Rusinski 3a,lok.12
TC Karpos III
tel.hom. (091) 202-811
91000 Skopje

GALLERY EL GREKO
Dame Gruev (TC Paloma Bjanka)
tel. (091) 234-242
91000 Skopje

ANTIQUÉ AMINTA
Kej "13 Noemvri"
91000 Skopje

Сквпјски Центар
Попона Шанка



skopje метро

ЗНАЕТЕ,

првите лименки
со пиво се
појавиле во
30-тите години
во Америка.

(The New England Encyclopedia of Beer)



19 Најдобро од
Македонија 24