

Соња Абаџиева
Симон ШЕМОВ
Simon Šemov
Sonia Abadžieva



Симон Шемов

Монографијата се издава по повод јубилејно-ретроспективната изложба на Симон Шемов во Музејот на современата уметност, Скопје, 1994/95

Музејот на современата уметност им изразува благодарност на сите поединци и институции што учествуваа во реализацијата на монографијата и на изложбата на Симон Шемов

Издаваат:

Македонска книга и
Музеј на современата уметност
Скопје, 1995

За издавачите:

Иван Чаповски, директор на Македонска книга
Зоран Петровски, директор на Музејот на современата уметност
Автор на монографијата и на изложбата

Соња Абациева

Фотографии и слајдови:

Марин Димески
Фото архиви на МСУ, Скопје

Ликовно обликување:

Стефан Георгиевски

Превод на англиски:

Филип Корженски

Соработник во монографијата (хронологија и изложби):

Соња Панчевска

Изработка на библиографијата:

Лилјана Неделковска Димитровска

Печат:

НИП „Нова Македонија“, Скопје

Тираж:

1000

Published by:

Makedonska kniga
Museum of
Contemporary Art

For the Editors:

Ivan Ćapovski, Director of Makedonska kniga
Zoran Petrovski, Director of the Museum of Contemporary Art
Skopje, Republic of Macedonia, 1995

Author of the Monograph and of the Exhibition:

Sonia Abadžieva

Photographs and slides:

Marin Dimeski
Photo Archives of MCA, Skopje

Designer

Stefan Georgievski

Translated into English by:

Filip Korženski

Associate:

Sonia Pančevska

Bibliography:

Liljana Nedelkovska Dimitrovska

Printed by:

NIP „Nova Makedonija“, Skopje

1000 copies

На корицата:

Дете краде од јаболкова градина, 1980,
масло на платно (детал)

Cover:

Stealing from the Apple Tree Garden, 1980
oil on canvas (detail)



SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS
SKOPJE, MACEDONIA
СОРОС ЦЕНТАР ЗА СОБРЕМЕНА УМЕТНОСТ
- СКОПЈЕ, МАКЕДОНИЈА

Соња Абациева
Sonia Abadžieva

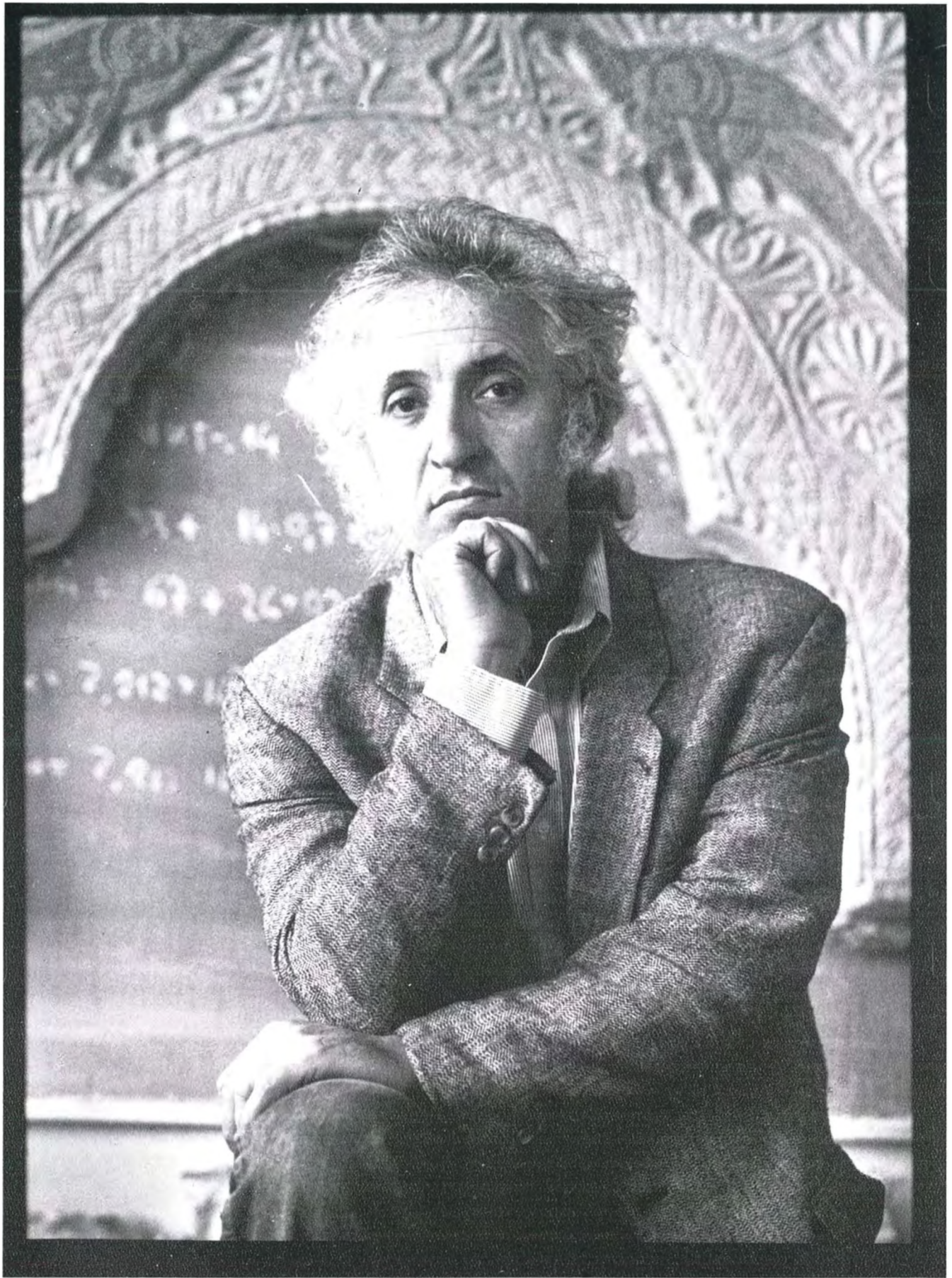
Симон Шемов

Simon Šemov

Македонска книга
Makedonska kniga

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

Скопје, Република Македонија
Skopje, Republic of Macedonia
1995



Вовед

Има уметници кои ги одбегнуваат промените за да ја зачуваат перманентноста во исказот. Симон Шемов е од оние кои самите ги предизвикуваат промените за да ја заменат постојаноста на јазикот со неговата постојана менливост.

За да се иницира интерпретативниот процес во делото на Шемов, треба да се знае дека тој е против хиерархијата, хегемонијата, дискриминацијата, делбите од секаков вид итн. Кај него нема рангирање во стиловите, ликовните техники, медиумите, материјалите; нема категоризации (висока и популарна уметност); нема генерациска диференцијација (млади и стари); нема расни (бели и црни) или национални разлики (големи и мали нации), нема поделеност меѓу животот и творештвото, меѓу природата и животот... Затоа би изгледало незасновано и некоректно да му се пристапува на ова дело со методот на презентирање според застапените медиуми, техники или изразности. Последниве се јавуваат и постојат кај него за да бидат разградени, испремешани, ставени во функција на *bricolage*. Оттука процесот на ентропијата (на кој што наведува неговото творештво) би бил интересен за темелна обработка, само во случај ако е заснован врз однапред одбран и спроведуван систем на дезорганизација или деконструкција. Имајќи предвид дека фокус на овој опус е љубопитството за експериментот и за резултатите од него, ја прифаќам идејата за нелимитираност во релациите живот – творештво – свет, за отвореност кон изборот и за непожелноста нештата да се ставаат во рамка, бидејќи станува збор за неврамено творештво, за „отворено дело“ (Умберто Еко).

Овие укажувања би требало да ја објаснат методологијата во предговорот, составен од два дела. Во првиот дел, согласно ставот и на авторот, не правам разлики меѓу неговиот живот во ателје/дома и на улица/ во природа, како што и тој не прави разлика меѓу берењето билки за хербариум, за правење чај, за лекување бесоница или за изработка на хартија и уметнички дела. Сакам да го почитувам холистичкиот принцип како ликовна „ентелехија“ на Шемов, да ја сподела неговата верба во хармонијата на сите сегменти на животот, да го подржам неговиот став за слободната индивидуа како онтолошки столб на постоењето. Во вториот дел, концентрирајќи се врз сложените релации меѓу поимите КУЛТУРА и ПРИРОДА, предлагам едно од можните толкувања на ова ликовно дело. Фазите на меѓусебните доближувања – оддалечувања, спојувања или прелевања во овие поими се извориште на повеќе специфичности во ликовната поетика на Симон Шемов.

Предговор

Русија или Америка, „цвеќето на злото“ – цвеќето на радоста

Симон Шемов е дел на генерацијата на премиот од идеализмот (на првата социјалистичка земја – Советскиот Сојуз) во материјализмот (на ветераната земја на капитализмот – Америка), која не ги памети руската пропаганда, II светска војна или резолуцијата на Информ Бирото. Во тесниот простор за двоумење во однос на изборот: сонот што со децении го ветува Советскиот Сојуз (утопијата) или сонот што постои таму некаде (реализмот на американската благосостојба), тој се определува за второто: во утврдувањето на хиерархијата на вредностите во животот егзистенцијалното го заменува со естетското (мислено во контекстот на полето дефинирано како хедонизам). УНРА пакетите, американскиот џез, стрипот или рекламите, слоганот: „Америка е богата, слободна и демократска земја“, се конкретни аргументи во прилог на таквата определба. Во периодот кога Шемов го осознава светот и себе си, од Исток веќе ништо не пристигнува. Но затоа од Запад доаѓаат и рокенролот и твистот и поп – артот и движењето на хипиците. Дотогашното читање на руските класици (од Макаренко до Достоевски) и филмовите од типот на „Каменит цвет“, не ја задоволуваат повеќе неговата генерација, бидејќи „другото“ открива нови медиумски простори, го проширува поимот на слободата, ги отфрла табуите, униформираноста, правилата на однесување. Сега животот и творештвото бараат друг систем на толкување. Слободоумието што го носат децата на цвеќето, лозунгот: „Се е дозволено“, новото поимање на семејството како проширено колективно тело, адорацијата на природата, свеста за светот како единство на спротивности, хедонизмот, еуфоријата, намерното игнорирање на историјата, живеењето на животот по сопствен избор – сите овие постулати на шеесеттите – се релевантни на животот и опусот на Шемов. Афинитетот кон декоративното, детското и играта се деривати на филозофијата на времето. Кон нив би ги приклучила и желбата за експеримент, нарација, интермедијалност, интертекстуалност и тактиленост, за да ги определам координатите на полето во кое веќе повеќе од три децении ова творештво се одвива тивко, постепено и континуирано, со голема убеденост /упорност. Има малку примери во ликовната уметност кога еден опус постојано подложуван на експерименти – на менување на дискурсот, на медиумот, на техниките..., останува толку години втемелен врз овие, претходно споменати, десетина константни постулати. Можеме ли да констатираме дека тоа е состојба овозможена од постојаноста на верувањето во тие принципи, од широкото поле на имагинација, од младичкиот ентузијазам и од слободниот дух на Шемов?

Може да се рече дека во зорите на овие шеесетти почнува да умира идејата на модернизмот. Негова реинкарнација во истата деценија ќе биде пост-модернизмот – состојба или „културна доминанта – логика“ (Фредерик Џејмсон) на наредните три десетлетија. Што значи тоа во уметноста? Интензитет на страстите малаксува. Дури и во периодот на војната не се создава попробивен „Крик“ од оној на Едвард Мунк. Исушените актови на Громер и расеаните личности на Бернар Бифе изнудуваат од гледачите омекнато сочувство со жртвите. Можеби тоа не е случај со „Сведоците“ на Жан Фотрие (иако се работи за енформелски насликани дела), но општо земено, сè е со префиксот „ре“ или „нео“. Игнорирањето на дијалектичкото, латентното и длабокото, значи определба за појавното, манифестното, површното. Од двојството време – простор останува само просторот. Поимот време (во смисла на траење или историја) наполно се надминува. Психологијата на „la mode retro“ (како што Французите убаво го нарекуваат „носталгичниот филм“) влегува во минатото но ја засегнува само површината. Вистинската грутка во градите што ја создава, на пример, филмот на Чаплин „Модерните времиња“ или автентичните чувства на „несреќата на векот“, ги амортизира синтагмата „Се е дозволено“. Страста отсутствува.

Менувањето на онтолошката база на уметничкиот говор бара измени и на аксиолошки план: не може веќе со иста методологија да се вреднуваат „кал-

ливите чевли" на Ван Гог и „чевлите од дијамантска прашина" на Енди Ворхол (овде, се разбира, мислам на нивните познати дела). Испрекинатите слики или „прекилот во синџирот на означителите" упатува на состојбата на шизофренија, што ја актуелизира францускиот философ Жак Лакан 1/.

Овие нешта се одвиваат во периодот кога Шемов се определува за својата идна вокација (почетокот на шеесеттите), односно за својата ликовна ориентација (средината на истата деценија). Можам да констатирам дека тој му припаѓа вистински на овој период: несвесно и без соодветно укажување и информираност – чисто интуитивно.

Имам потреба да исчекорам малку поназад во минатото. Вистинскиот ликовен татко на Шемов е неговиот вујко Петар Мазев (1927–1993) – еден од најзначајните македонски сликари. „Потекнувам од сликарско семејство. Мазев ми беше вистински идол – човек со неверојатна концентрација на ликовна енергија. Поради него го засакав сликарството и отидов на Академија. Тој беше мојот прв учител" 2/.

Мазев е дете на „цвекето на злото" (ако го земеме Бодлер како парадигма на проколнатиот творец – „l'artiste maudit" – на модернизмот). Но неговиот внук Симон Шемов е дете на цвекето на радоста – на хипи однесувањето на пост – модерната ера. Во семејството на Мазев припаѓаат уште и уметниците: Илинка Глигорова – Суза, Глигор Чемерски–Гиче, Ана Темкова и најмладиот и прерано починатиот – Коце Мазев. Речиси сите генетски определени за сликарството и осветлени од аурата на Мазев (барем во почетокот) го допираат сликарството на различни начини, но како што следи понатаму, сите освен Шемов, му припаѓаат најповеќе на модернизмот. Мислам дека за сите нив, вклучително и за Шемов, харизмата на Мазев е поттик/ предност но едновремено и отежнувачка околност. Во сенката или во близината на големиот сликар многу потешко е да се биде свој: УМЕТНИК со големи букви, со предзнакот ЈАС.



На академијата и по неа

Продолжувајќи ја ликовната традиција во семејството, во 1955 година Шемов се запишува во Средно уметничкото училиште, а без препорака во 1961 година го положува приемниот испит на Академијата за ликовни уметности во Белград. На одделот за сликарство професор му е сликарот Зоран Петровиќ, чии ригидни ставови ги држат студентите на дистанца. Барајќи од нив послушност и одобрувачки став, тој практично го оневозможува дијалогот и со Шемов 3/. Во класата со него се и сликарите Драгош Калаиќ, Илинка Глигорова, Драган Аксентијевиќ, Милан Станоев и др. Голем акт учи кај Милош Баиќ, а мал акт кај Кока Србиновиќ. Ѓорѓе Бошан му предава портрет, а мозаик Продановиќ. На одделот за графика професор му е Ѓорѓе Карановиќ, со кого уште на почетокот доаѓа во конфликт 4/. Од овој период датираат слики инспирирани од Лука Кранах, Веласкез, Деноаје де Сегонзак, Едуар Мане, Пабло Пикасо, Мари Лорансен... Тие се на ниво на познатите студентски желби за натпреварување со големите мајстори, со тенденција за изедначување со нив, период кога синтагмата „и јас можам како нив" е во преамбулата на свеста за барањето на автономно изразување.

На АЛУ во Белград ги манифестира првите сомневања во постулатите на модернизмот. Скепсата се зголемува по враќањето во Скопје во 1964 година. Тоа е време на доминацијата на апстрактната уметност (Мазев, Калчевски, Велков, Аврамовски, Кондовски, Шијак...). Во почетокот е опседнат од јарата, летните горештини, испарувањата и движењата во природата. Почнува да пишува врз ролни од хартија (слични на јапонските какомона) зборови од локалниот говор: јара, скреж, жежи – печи, жегалци..., кои ги комбинира со цртежи. Една од првите слики од овој период е „Трн" (1964 г.), која што ја одразува токму таа неподнослива летна горештина и скржавоста на вегетацијата. Контрапункт преставува сликата „Капки роса и трева на маховина" 1968, инспирирана од свежината на Пелистер. Со нагласената плошност и декора-

ТРН 2, 1964,
масло на платно, 65x43,
сигн.д.д.: Шемов 64 Скопје
THORN II, 1964, oil on canvas



ПАНТЕИСТ 1, 1967,
масло и колаж на платно, 140x140,
сигн.долу средина: Шемов 67
PANTHEIST I, 1967,
oil and collage on canvas

тивност во толкувањето на природата, таа е блиска до јапонската сликарска традиција. Сиво-кафеавиот фон, пустошот што го сугерираат архитектурата на градбата на камењата, трњата и осамениот човек во пејзажот ја карактеризираат сликата „Раштани“. Тогаш Шемов многу патува низ Македонија и ги испитува сензациите што ги предизвикуваат различните структури во пејзажот (во тој период Мазев ги работи најдобрите енформелски слики). Го создава „Оовскиот зуј„ (1966 г.) со две паралелни тенденции во сликата: едната е блиска до фигурите на Глигор Чемерски, а другата до апстрактната – енформелска граѓа позната од сликите на Мазев.

Глигор Чемерски е веќе вратен од Белградската академија за ликовни уметности. Насоката на „новата фигурација“ (Шемов, Глигорова, Темкова, Чемерски...) во средината на шеесеттите години навлегува во ликовниот свет на Скопје како паралела на апстракцијата. Изложбата на младата генерација македонски ликовни уметници во 1967 година е евидентна манифестација на некаков друг исказ и на некоја друга генерација 5/. Ликовниот ракопис на Шемов (за разлика од оној на другите претставници на „новата фигурација“) открива едновремено блискости со повеќе култури и стилови акумулирани на една единствена слика. Меѓу Мазев и Шемов (во семејниот круг) се отвораат полемиките околу чистотата на исказот. Учителот (кој за ученикот е, сè уште неприкосновен духовен водач), го води дијалогот во полза на модернистичката естетика. Му дава упатства и го прекорува, зашто не го негува вообичаениот јазик во чист вид (забележуваме дека повеќе не е во прашање апстрактната или фигуративната дикција: тоа прашање се смета за апсолвирано). Тукушто дипломираниот сликар Шемов ја брани својата теза за можното спојување во едно дело на различните ликовни изразности 6), но искусниот сликар е на страната на своето модернистичко сфаќање на уметноста. Разделбата на ликовен план е неминовна 7/. Шемов, не можејќи да се согласи со тврдите канони на Модерната – со формализмот – го избира својот пат кон експериментот, компилацијата и фрагментацијата во делото. Во паничниот страв од неможноста да биде чист и исклучив, Шемов САМ зачекорува (без Перо, Гиче, Суза, Ана, Лилјана...) на еден нов и несигурен терен, што дури подоцна во светот ќе се дефинира како пост – модернизам, иако (веќе патем споменавме) уште во почетокот на шеесеттите, светот се определува за него во својот философски, политички, социјален, етнички и уметнички простор. Може да се рече дека Шемов, сосема непресметливо станува дел од расположението на шеесеттите во светот. Во тоа време авторите Тајар (Taillard) и Клод Леви Строс, поврзани околу списанието „Planète“ во Париз ги ставаат во фокусот на вниманието природата, човекот и животот. Изморени од дискусиите околу марксизмот и егзистенцијализмот, тие се надоврзуваат на оптимистичката (и истомисленичка) линија на философот Бергсон. Ориентацијата кон витализмот го наведува Тајар да ја симне разликата меѓу Богот како создавач и светот како создадено. Тој ја надминува поделеноста прогласувајќи се себе си за „Пантеист“ 8/. Антропологот Клод Леви Строс е најпопуларен токму во овој период, со отпорот кон историјата и со љубовта /љубопитството за материјата. И за писателот Роб Грие природата е од есенциелно значење. Сите тие бегаат од тежината на „мртвите форми“, посакувајќи да го живеат „утрото на светот“ 9/. Како очигледна опозиција на егзистенцијализмот, оваа тенденција станува „нова мода“ во ликовната уметност. Пантеистичката философија на Тајар не му е позната на Шемов, што не е од суштествена релевантност. Меѓутоа, на неговата самостојна изложба (1969 г.) во Уметничката галерија во Скопје, се појавува циклусот „Пантеисти“ (1967.1969). Писателот Влада Урошевиќ го насловува предговорот за каталогот на оваа изложба како „Пантеист со прскалка за лозје“, како одраз на општиот штимунг во делата „осветлени“ со идејата на пантеизмот. Поимането на просторот како согласие на зоо, био и антропоморфните светови, во космосот како едно единствено тело, што постои под исти законитости, автоматски ги укинува категоризацијата, хиерархијата и дефинициите: пантеистот е бубалка, прскалката за лозје–букет, машината за асфалт–растение. Пита-

мот и Пантеистот, Ооовскиот пушач и Циганката, купувачот на старо и летните огнови, се подеднакво богови и растенија, инсекти и луѓе. Сè egzистира во совршено единство, поради „биолошките пра-чувства на заеднички материјален именител на сите нешта во природата“ 10/. Оваа изложба не ја проследуваат особени реакции, но критиката укажува на другоста во ликовната постапка. Критичарот Борис Петковски го сместува во групата автори „отворени за белезите на ликовната атмосфера од таканаречената постенформелска фаза на светската ликовна уметност“ 11/. Понатаму тој констатира исто така „непочитување на традиционалните норми“, „предизвикување на формалната естетска логика“ и „специфично естетски формулиран ангажман на уметникот“. Во списанието „Современост“ и јас го констатирам неговиот цврст сојуз со природата и желбата за повторно освојување на категориите што го допираат чистото, изворното, хтонското. Го забележувам уште и експлицитното „мултиплицирање на една и иста (или слична) форма, шематизираната композиција, графизмот и линеаризмот“ 12/. Укажувам и на поттици од страна (на Жан Дибифе и неговата серија „L'Hourloupe“), на Френк Стела и неговите суперкомбинирани слики-објекти. Посочувам, исто така, на новоста на неговата појава и на одвојувањето од сопствената генерација.

Исчекорот од постоечкиот ликовен код и од групата уметници-врсници на кои им припаѓа и со кои ја внесува „новата фигурација“ на картата на ликовните збиднувања во Македонија во шеесеттите, поминува исто така тивко и без трауми. Критиката не пишува апологетски за неговото творештво. Не треба многу да се објаснува дека тој не е стимулиран на начин на којшто можеби други уметници во истото тоа време се охрабрувани и поттикнувани. Неприпаѓањето на ликовниот центар и некомерцијализираната страна на неговото творештво, Шемов ги свртува во своја полза. Тоа значи дека е независен од некои други: тежината на успехот не го обврзува. Настрана од големите случувања со муралите, спомениците и наградите, тој целиот свој творечки век, слободно, во тишина и спокојство, експериментира со форми, бои, материјали, медиуми, содржини... пробувајќи колку и како сака од сè околу себе. Неговата изострена ликовна перцепција постепено и перманентно ја руши монадата на модернистичкиот модел. Како замена предлага особен дизниевски концепт на проседето во делото: тоа веднаш привлекува, ги допира емоциите, се чита едноставно, ги содржи едновремено и митот и сонот и архетипот и стварноста, повикува на партиципација (игра), забавно е.

Во интернационализмот на неговиот речник се распознава љубопитството за јапонската култура воопшто: паралелното постоење на пиктуралните и на лингвистичките знаци, плошноста во постапката, нагласената декоративност и помирувачката димензија на зенбудистичката философија.. „Таму некаде меѓу високиот Фуџи и огромното море, се појавува една мала човечка фигура. Таа е дел од единството и сè е заедно и едно: и големото и малото и значајното и тривијалното“ 13/. Мотивот за овој афинитет, донекаде, може да се бара во семинарската работа „Византија и Јапонија – реалистичен свет“, што Шемов ја работи на Академијата за ликовни уметности во Белград. Во неа ја истражува врската меѓу спиритуелноста на византиската уметност и реалноста и возбудата од сè што се движи на земјата, присутно во јапонската уметност. Оптимизмот и љубовта кон сè во космосот, како дел на културното ткиво на далечната земја на Исток, во натамошното дејствување на Шемов се јавува и во сликите – паравани и во своерачното изработување на хартијата. Колку евдемонизмот го врзува за природата и мирот зборува неговото експлицитно игнорирање во самите дела на така сериозни настани, какви шо се студентските немири од 1968 година, окупацијата на Чехословачка од страна на бившиот Советски Сојуз, кризата на класичниот марксизам. Меѓутоа, духовните превривања во тие години и позитивните референци од нив, оставаат евидентни траги што ќе се претопат во значајни и нови (и за Македонија) ликовни дејствувања: реафирмација на критичката теорија (тука особено мислам на Франкфуртската Школа, на Маркузе и неговата естетичка теорија), почетокот на смртта на елитната култура (читлива од семантиката на сè поприсутната улична уметност, масовните облици на културата, рок и поп



НАЈОБИЧЕН ЛЕТЕН ДЕН, 1967
гваш, 159x59,
сигн. горе десно: 1.VII 1967 Шемов Симон
A MOST USUAL SUMMER DAY,
1967, gouache



музиката, протестната поезија, графитите и воопшто алтернативните активности во сите области на живеење, сексуалната револуција и феминизмот, промените на етичките кодекси...). Студентите од Рим до Париз и Берлин се повикуваат на Маркузе. Неговите слатки зборови: „Секогаш се почнувало од шепа интелектуалци“ младите ги разбираат како повик за негација на состојбите што траат. Секој се чувствува /идентификува како можен водач, иницијатор, револуционер. Другиот идол на студентите е големиот Че Гевара, кој без многу размислување повикува на неодложна акција. Во овие моменти француските студенти „јуришаат на небото“, „без чекање“ како што ги советуваše Че и предводени од новиот слоган“. „Да бидеме реални да го бараме невозможното!“ (Soyons réels, cherchons l'impossible“!). Но тие имаат раблеовска причина да се најдат на барикадите, како некогаш комунарите: треба да ја сменат реакционерната власт која е на другата страна. Кај нас (мислејќи, се разбира, на бившиот југословенски простор) пишува д-р Алеш Беблер: „студентите ја немаат власта против себе, туку и самите се дел на таа власт“^{14/}. Шемов во овие години е многу млад, но сфаќа дека по 1968 не е повеќе исто како порано и дека не може ниту да биде. Општиот тонус на расположението работи на симнување хиерархиите во уметностите, во моралот, во животот. Тој е соучесник во овие нови состојби:

Создавање на поинакви претстави

Во 1970, на премиерата на претставата „Пантаглез“ (во режија на Владимир Милчин) во Драмскиот театар во Скопје, Шемов излага заедно со Перчинков еден полиптих со нагласени попартистички конотации (во однос на боите, композицијата, формите), меѓутоа со акцент врз фрагментарната градба на претставата. Се работи за творба растоварена од познатата ликовна прага, којашто е разбрана од публиката како дел од контекстот на функционалната декоративност на театарската уметност.

За раскинување на врската со формализмот во модерната и за отпадничството на Шемов најеклатантен пример имаме во неговата слика „O, sole mio“, направена за време на Меѓународната ликовна колонија во Струмица (1970). „Не знам што ми стана тогаш, но факт е дека сакав свесно да направам инцидент. Сакав да ги спојам кичот и општите места (Венеција, гондолата, познатиот музички хит) во еден ракопис, да направам еден вид пародија.“^{15/} Оваа слика е излагана истата година на изложбата на ДЛУМ во Скопје. Се сакавам на главно негативните реакции на публиката, на коментарите што со индигнација ја отфрлуваат помислата да ја прифатат оваа слика како уметничко дело (ова се однесува и на компетентните за уметноста и на пошироката публика).“ Можеби само шпанскиот сликар Хуан Пихуан, кој беше со мене на Струмичката колонија имаше разбирање за мојата идеја“^{16/}. Во целокупниот опус на Шемов нема дело или активност што предизвикува толку негативно конотирани дијалози. Мислам дека авторот и тенденциозно работи на факторот – да се шокира публиката – и ако тоа му е целта, таа е и реализирана.

Диптихот „Свети Ѓорѓи и ламјата“ (1971 г.) е во контекстот на претходните слики. И таа претендира да биде пародија, но овој пат на византиското сликарство и кич разгледниците. Ова дело ги обединува искуствата на барокот, рококоот, орнаменталноста во јапонската и мексиканската уметност, со скромноста и редуцираноста на изразот познато од претставувањето на нашите светци. „Светите војни“ – полиптих (1969 г.) составен од осум платна, ги претставува (на чиста сина основа со богати бои и форми и низ фрагменти од туѓи слики) војните од фантазијата. Ова дело симболично ја раскинува ликовната врска меѓу Шемов, од една и Мазев, Чемерски, Темкова, од друга страна. Со овие неколку дела, како со ликовен мираз, Шемов заминува за Англија^{17/}.

Претстојот во Англија: потврда на ставовите

Што му носи на Шемов специјализацијата на Slade School of Fine Arts на Лондонскиот универзитет и колеџ во 1971/72 година, под раководство на

O SOLE MIO, 1970,
масло на платно, 140x220,
сигн.д.д. Шемов Симон 1970
сликана во Струмица

Сопственост: Уметничка галерија, Струмица
O SOLE MIO, 1970, oil on canvas

СВ. ЃОРЃИ И ЛАМЈАТА (диптих), 1971,
масло на платно, 123x196, б.с.
ST. GEORGE AND THE DRAGON (diptych),
1971, oil on canvas

професорот Вилием Таунсенд (William Townsend) и воопшто неговиот престој во Англија? Како може да се чувствува еден млад уметник (со неколку самостојни изложби и неколку групни настапи во Турција, Италија, Франција и Романија, со многу енергија за нови и со решеност да биде поинаков) во престолнината на поп-уметноста? Насекаде, и во најзначајните ликовни салони, тој наоѓа потврда и одобрување за својата определба. Не треба да се игнорира фактот дека две години пред оваа специјализација, Шемов има кус престој во Англија и во овој период за него претставува вистинско откровение големата светска изложба на поп-уметноста прикажана во Хејвуд галеријата во Лондон, која извршува темелно влијание врз еволуцијата на неговата тогашна ликовна мисла. Дека е на прав пат му укажуваат и делата на тогаш мошне популарните сликари Питер Блејк и Дејвид Хокни. Во Англија се јавува и интересирањето на авторот за графиката. Ги реализира сериграфиите: „Преминување на реката (1971), Додоле (1971) и Автопортрет (1972). Поп-естетиката, принципот на градбата на претставата со колажи и монтажа, орнаментите (со попроширена функција од чисто декоративната), можат да се посочат како темелни одредници во овие први негови графики.

Шемов во Англија за прв пат го изведува на нов начин експериментот: како да се зачуваат до крај оригиналните ракописи на дела од автори што тој вообичајува да ги акумулира-комбинира во својата слика, за да изврши екстензија на креативниот процес. Поканува група уметници и студенти од Брадфорд да направат заедно слика (се разбира, секој сликајќи го своето парче платно или делот од заедничката слика). Резултатите од овој обид не го задоволуваат љубопитството на Шемов: не е во состојба да ги контролира ракописите на другите автори на начин на кој би сакал и заклучува дека воопшто не е можно тоа да се изведе, бидејќи контролата е *contradictio in adjecto* во однос на барањето да се зачува субјективноста на дикцијата на одделен автор. Слични експерименти изведува подоцна и во Скопје 18/, но резултатот останува без промени. Шемов многу побудливо сам го прави тој спој, таа компилација на туѓи искази, имајќи свое чувство за мерка, свој однос, перцепција, афинитет и ритам, бидејќи во овој случај сè е под негова контрола.

На самостојната изложба во New Lane Gallery во Брадфорд со многу непосреден хумор го промовира циклусот „Детски игри“ кој ќе трае речиси три децении. Почитуваниот англиски уметник и пријател на Македонија – Денис Боуен – во предговорот за каталогот на Симон Шемов зборува за „визуелни анаграми, какофонии од форми и симболи, поврзани со реални и имагинарни настани“, за употреба на „стари и нови техники измешани во неговото естетско канче“. Делата инспирирани од невината детска духовитост и визуелната опсервација, истата година ги излага во Лондон, а во 1973 г. во Единбург (во New 57 Gallery). Може веќе да се констатира дека тој е дефинитивно убеден во идејата: отсега натаму да го гради ликовниот јазик од фрагментарни реченици припаѓачки на разновидни ликовни ракописи. Замената на глорификацијата на стилот со деконструкција – разградба на истиот, убедливо се спроведува во големиот полиптих „Детски игри“, составен од следните сегменти: „Дете кое моча во далечина“, „Дете кое свири“, „Дете кое кака во нокшир“, „Дете кое јаде патлиџани“, „Деца кои претрчуваат преку улица“, „Дете кое се префрла преку ѕид“, „Дете кое се плаши од темница“, „Дете кое фрла камења“, „Дете кое фрла топчиња“, „Дете кое плука низ заби“, „Дете кое кине цвет“, „Дете кое го тегне куренцето“, „Дете кое оди на школо“, „Девојче кое плаче“, „Коледе“ и „Дете на лулашка“. Во овој квадрат составен од 16 слики, се раскажува паралелно на детските игри, речиси целата историја на модерната уметност од Пикасо до Хокни. Сензибилитетот во ликовното проседе е сличен и во параванот „Детски игри“ од 1971/72 изработен во Лондон. Од одушевувањето на авторот од витрините на Royal Road, произлегува параванот „Излози“ (1973). Секој негов дел (Леблебицилница, Продавница на јажиња, Саатчилица, Продавница на јамболии, Тенекицилница, Продавница на играчки) е реализиран исто така со различни ликовни изрази: на една слика, како на изложба собрани се излози на дукани од Скопската стара чаршија.



ДОДОЛЕ, 1971,
сериграфија во боја А.П., 28x57 (27x38)
RAIN SONG, 1971,
serigraphy in colour

ДЕТЕ КОЕ ВОЗИ ТРИЦИКЛ II, 1972.
масло на платно, 100x100,
сигн.:д.д.: Шемов (лат.)
CHILD RIDING A TRICYCLE II, 1972,
oil on canvas



Колективното лекување на грдите точки во природата и во градот

Во почетокот на седумдесеттите, наспроти големата динамика на алтернативен ликовен план во светот и во некои центри на бившите југословенски републики (Белград, Загреб и Љубљана), во Македонија релативно мирно опстојува еден паралелизам на нови видови фигуративни синтакси (вклучително и „новиот романтизам“), на енформелот, геометриската апстракција и сл. Исклучоци се уметниците Томо Шијак, кој од 1967 работи на објектите наречени „мусандри“, Јордан Грабул со минималистичките објекти (1968 г.) и Петар Хаџи Бошков со специфично осмислените примарни структури (1970 г.) и др. Меѓу промоторите на „другата практика“ се и Милош Коџоман и Драгољуб Бежан, чии дејствувања се главно од затворен тип и речиси илегално изведувани.

По напуштањето на Англија, Шемов извесно време престојува во Франција. Враќањето во Македонија значи и поврзување со колегата Никола Фидановски-Кочо, кој исто така тукушто е вратен од Париз и има извесно искуство, учествувајќи во алтернативните ликовни активности на Студентскиот културен центар во Белград. И двајцата се веќе информирани за неформалните уметнички случувања во светот и се договараат за слични активности во Македонија. Во 1972 година ја отпочнуваат обиколката на нашите планини (особено Кораб) и ги бележат невралгичните точки во природата, каде што сметаат дека би можеле ликовно да интервенираат 19/. Веќе наредната година врз белите карти на планинските простори тие ги вцртуваат пунктовите на дејствување (интервенција, главно колористичка, врз корења, стебла, дрвени маси и клупи, поставување тотеми на езерото Локуф...). Подоцна, и во Скопје во зимските месеци, ја изведуваат акцијата „Расцутен булевар“ на булеварот ЈНА (сега „Климент Охридски“), што би требало да означува ритуал на обновување на пролетта во зима.

На трети септември истата 1973 година во ателјето на Петар Мазев во Сарај се одржува хепенинг. Во поканите читаме: „Уметност во амбиент, експеримент со визуелна уметност, музика и движење како жива уметност“. Учествуваат со слики Никола Фидановски и англискиот уметник Денис Боуен, Петар Мазев со полихромни керамички композиции и Шемов со објекти, сите во придружба на „слободно движечката танцова група“ и со специјално осветление на Венцисав Војдановски. Напорот да се долови атмосфера на мултимедијално претставување, заслужува внимание да биде забележан како историски факт, меѓутоа, јасно е дека таквите проекти бараат концепциски многу поцврста арматура.

Една година подоцна Шемов-Фидановски колористички интервенираат врз железната конструкција пред денешната стоковна куќа „Мост“, а на Локуф изведуваат акција врз големото стебло во Османовата ливада. Потоа следуваат боени интервенции во станот / ателјето на Шемов и посебно врз плочникот на ателјето на Мазев во Сарај 20/. Наиндивидуалната (колективната) кауза и овде е доминантна, како впрочем и во најголемиот број дејствувања од ваков карактер.

Активностите посветени на колористичкото лекување на црните точки во животната средина (пред сè, во природата), се од семејството на онаа естетска ориентација чија генеза почнува можеби со Шилер, а преку Хегел и Маркс опстојува до Маркузе и Филиберто Мена: барање на среќно општество во кое естетската димензија би била круцијална. Шемов се јавува како еден од мисионерите на можното помирување на антагонизмите во животот, особено на помирувањето меѓу човекот и природата (уште Кант во Третата критика пишува дека „човекот и природата меѓусебно се поврзуваат во естетската димензија“). Самиот факт дека, било да се работи за урбан или природен пејзаж, во основа ставот на Шемов е коректен: тој го респектира неговиот, на пејзажот, припаѓачкиот ентитет /особеност/ интегритет. Важно е да се акцентира фактот дека, за разлика од мноштвото актери на оваа „друга уметничка

ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, 1982.
Музеј на современата уметност, Скопје
INTERVENTIONS IN SPACE, 1982
Museum of Contemporary Art, Skopje

ИНТЕРВЕНЦИИ ВО ПРОСТОР, 1982.
Музеј на современата уметност, Скопје
INTERVENTIONS IN SPACE, 1982
Museum of Contemporary Art, Skopje

практика" во светот, во случајов на Шемов – Фидановски, нагонот за деструкција, диверзија, анархистичките однесувања, се заменуваат со конструктивниот напор, со градителските намери, со еуфоријата, евидемонизмот и хедонизмот (поубав град, похуманизиран пејзаж, подинамичен простор...). Ваквиот творечки импетус сака да ги запре катаклизмичките лизгања на човештвото кое загадувајќи ја околината се самоуништува. Според тоа, нивната (на уметниците) ликовна екологија и терапија на природата, го негира субверзивниот карактер: „уметничките“ акции на диверзија што сакаат да шокираат и иритираат во името на високи „етички“ цели. Како алтернатива Шемов нуди креативно размислување и дејствување во секојдневниот амбиентален простор. Без разлика на позитивно или негативно конотираните мотиви во овие активности, тој сугерира еден нов начин на ликовно остварување на творецот, дава прилог кон демистификација на уметничкото дело/чин, создава нова ликовна лексика, ја стимулира имагинацијата, ги менува естетските кодекси и врши екстензија на ликовните поими. Враќајќи го вниманието врз баналните нешта ја дестимулира комерцијализацијата на ликовното дело, за што многу поаналитички и поопширно пишував во каталогот за ретроспективната изложба на Шемов и Фидановски (1986 г.) во Музејот на современата уметност.

„Unity in infinity“

Синхронно на алтернативните дејности се одвива еволуцијата на неговото сликарско, цртачко и графичко дело. Тоа, се разбира, не е случајно и е во контекстот на изразите кои потекнуваат од перото на критичарот Доналд Куспит: „unity in infinity“ (бескрајно единство) или „intuition of universal unity“ (интуиција за сеопшто единство).

Така, кога во една и иста година (1976 г.) во Скопје се случуваат две изложби на Шемов тој, сè уште, нема статус на експониран автор, но сепак има свое место на тогашната ликовна сцена. На едната изложба (во Галеријата на Домот на младите) излага со Фидановски објекти (ликовни интервенции врз готови/најдени предмети: шишиња, кеси, камења, мебел...).

Втората изложба се отвора во Музејот на современата уметност. Опфатен е голем дел од неговата продукција создадена во Англија и повеќе дела за кои веќе претходно зборував. Двете претставувања ги поврзува идејата за единството, без разлика на ликовното проседе, медиумот, материјалите. Таа уште еднаш докажува дека хегемониите само ја оневозможуваат креацијата. И во едното и во другото претставување се апелира на можноста секој да биде потенцијален креатор. Постојано инсистира на излегување на таа латентна способност кај луѓето и затоа можеби најмногу / најчесто работи со млади: тие уште на стартот ја сфаќаат потребата од целосна слобода, без норми и правила за да може потоа секој непречено да избира, согласно на својот афинитет/сензибилитет. „Не сакам и кај другите да се повторува мојата приказна за дилемата меѓу идолопоклонството на модернистичкиот канон и можноста тој да се надмине/ игнорира“^{21/}. Двете претставувања ги зацврстуваат поексплицитно неговите познати ликовни ставови. Дел од критиката тоа и го нагласува: „Сликите на Шемов, од една страна, се инспирираат од модерните изразни средства, а од друга страна, претставуваат протест против механичкиот и техницистичкиот модерен живот, што ја загрозува индивидуалноста на личноста и нејзината поетска среќа, чија чиста форма е детството“^{22/}. Истиот автор ја воочува и „интенцијата за разглобување и раздробување (на формата, м.з.) што понекогаш ги досега границите на деформацијата, а понекогаш се стреми кон визуелна декоративна синтеза“^{23/}. Критичарот Владимир Величковски, уште во насловот на својата статија („Барање стил“), тоа го нарекува „современ еклектицизам“, сметајќи дека „за неговиот експеримент е потребно потворечки приод и трансформација која ќе ги обедини составните елементи во целина“^{24/}. Многу поблиску му е претставувањето на Шемов во Домот на младите – „другата ликовна практика“ („говорот во прво лице“) што овој критичар промптно и со интересирање континуирано го следи. Во интерва-



Изглед од РЕТРОСПЕКТИВНАТА ИЗЛОЖБА ШЕМОВ – ФИДАНОВСКИ (акции и интервенции), 1986, Музеј на современата уметност, Скопје
A View of the ŠEMOV–FIDANOVSKI RETROSPECTIVE EXHIBITION (actions and interventions), 1986 Museum of Contemporary Art, Skopje

Изглед од РЕТРОСПЕКТИВНАТА ИЗЛОЖБА ШЕМОВ – ФИДАНОВСКИ (акции и интервенции), 1986, Музеј на современата уметност, Скопје
A View of the ŠEMOV–FIDANOVSKI RETROSPECTIVE EXHIBITION (actions and interventions), 1986 Museum of Contemporary Art, Skopje



југо на авторот со новинарот Миле Маневски стои: „Сметам дека употребата на различни ликовни ракописи не ја намалува индивидуалноста во моето сликарско дело. Јас ги употребувам, сакајќи од нив да направам слика, како што од куп хартија се прави колаж. При тоа кон нив немам никаква сентименталност... Досега сликарите низ модерното искуство на ликовната уметност се труделе со сите свои можности да постигнат еден ракопис преку кој тие би се препознавале како индивидуалности. Преку моето сликарство јас изразувам сомневање кон еден таков напор, бидејќи најчесто таквата тенденција кај нив била лажна. Тие успеале да стекнат своја индивидуалност и до крајот на својот живот ѝ робувале. Не мислам дека оваа тенденција е нешто најновониту нешто што е последно. Единствено тоа е мој најискрен однос кон сликарството воопшто“^{25/}.

Што е тоа што е изменето во исказот во споредба со неговиот ликовен речник во „пантеистите“ и „оовските пушачи“ од шеесеттите години? Сега, кога после неколку децении ги ставам едно до друго овие слики, гледам колку се тие едновременно и блиски и далечни. Бележам дека постепено се зголемувал процепот меѓу различните ракописи кои авторот ги употребува во една и иста слика. Во тој рез меѓу, да речеме, геометрискиот минимализам и експресионизмот на гестот, се појавува понагласена димензија на хумор. Делото „Јадење лубеница“, станува претстава со парче лубеница во прв план, а активниот чинител – детето – се претвора во машина што јаде. Да биде амбиентот поавтентичен, основата на платното во првата верзија е исликана со редица од пчели, а во втората верзија направена е бордура со инсекти. „Дете кое пие вода од кофа“ е всушност еден голем отвор на сликата – дупка во која се вовлекува гледачот, додека водата тече во стилизирани оп-арт млазеви итн. Пречекорувањето на рамките на модерната лексика се соопштува понагласено. Како топос на соочување на различните искази во сликата се зема една сосема секојдневна случка или игра (јадење леб и маст, плукање низ заби, возење трицикл...). „Главните“ предмети (кофа, уста, заби, дете, трицикл, дрво) се трансформираат, понекогаш и до критична точка на препознавање, со претензии за карикатурални деформации. Само одделни детали (навидум периферни елементи во делото) се исликуваат хиперреалистички (мува, пчела, копче, риба, лубеница, пердув, јајце, мразулци...). Фонот е најчесто декоративен (со орнаменти) и постојано различен зашто е позајмуван или користен без сентименталност и хипокризија / хипотека, во дијапазон: од Пол Сезан до Дејвид Сал. Ракописите преземени главно од мајсторите на модерната не се доволна гаранција за завршување на сликата во негов стил. Затоа асортиманот се збогатува и со синтакса карактеристична за стрипот, цртаниот филм, графитите, плакатите, урбаните мурали („Дете кое краде слатко од тегла“, „Дете кое лета мала чавка“, „Дете со леб и маст“, „Мрсулаво дете“, „Дете кое се чеша“ и др.).

Помирувањето на дихотомите преку „веќе виденото на друг начин“

„Повторувањето со разлики“ (Ренато Барили) или цитирањето, во сликарското дело на Шемов стивнува во втората половина на седумдесеттите, токму во времето дефинирано како пост-модернизам, кога уметниците се откажуваат од помодните трки по новото.

Експлицитното свртување кон „веќе виденото“ во историјата на уметноста, во ре-интерпретираната или пре-работена форма, ја заменува прагматиката на уметноста од изминатата деценија („говорот во прво лице“), со враќањето кон сликата и нејзината морфолошка и физичка конзистентност. Состојбата на духот во пост-модернизмот е резултат на повеќеслојните кризи на економски, социјален, политички, идеен и антрополошки план, со негативни одрази врз уметноста или културата. Ако изобилството во модернизмот ги има како пандан широчината и брзината на сменувањето на ликовните и уметничките насоки, во овој период со симптоми на светска економска криза, уметноста

ДЕТЕ КОЕ ПИЕ ВОДА ОД КОФА, 1971/72,
масло на платно, 100x100, б.с.
CHILD DRINKING WATER FROM A BUCKET,
1971/72, oil on canvas

КРАДЕЊЕ СЛАТКО ОД ТЕГЛА, 1975,
масло на платно, 33x33,
сигн.д.д.: С.Ш. 75 (лат.)
STEALING PRESERVES FROM A JAR, 1975, oil
on canvas

како да влегува во корсокак, барајќи начини да преживее. Моделитетите на премостувањето на процепите соодветствуваат на економската слабост на општеството. Критичарот Флавио Кароли смета дека „Западната буржоазија има две души, едната носталгично влече кон историското минато и неговите остатоци, а другата е љубопитна за движењето, новото, промените. Втората е таа што во сиромаштвото гледа напред, барајќи нови креативни енергии за да преживее на нов начин. На оваа душа идеолошки е втемелена работата на новите уметници. Во овој случај станува збор за историски премин кој ја соопштува обновената виталност на дефинитивното самоубиство на авангардата“ 26/. Тоа искористување на сиромашните ресурси и повторната концентрација врз ентитетот и суштественоста на делото (карактеристично за постмодернизмот), во ликовната еволуција на Шемов значи прелевање во контекстот на постмодернистичкиот манир на однесување.

Испитувањето на разликите во структурите на органскиот и неорганскиот свет го предизвикуваат да ги спојува тие различности во нивните најконтрастни појавности (црното со белото, линијата со плохата, отворот со полното, линеарното со тридимензионалното, геометриската шема со слободниот цртеж или со волуменот). Токму тоа се забележува на неговата самостојна изложба (1981 г.) во Центарот за култура и информации на град Скопје, на која се претставува со цртежи и колажи.

Градејќи го цртежот врз принципот на повеќе (физички раз-двоени) планови, тој го прави флексибилен /мобилен и укажува на неговото можно конципирање како тридимензионална структура. Особено треба да се нагласи значењето на играта како негова константа во творештвото, но во овој случај таа бара партиципација и од гледачот. Овие мобилни цртежи – колажи ги доведувам во аналогија со оние плоски картонски човечиња со подвижни екстремитети што ги купувавме на панаѓурите, со кои во она време сме играле сè додека не се распадне мекиот картон под притисок на нашите упорни и неуморни прсти. Генезата на неговите денешни цртежи – објекти се антиципира токму од делата прикажани на оваа изложба. Мислата е толку концентрирана врз решавање на ликовните проблеми во овие дела, што во име на тие феноменолошки солуции, авторот заборава колку, што и од каде зел, било да е во прашање медиум, израз, проседе или тема. „Експериментот овде го подразбирам не толку како проба до каде можам да ја напаѓам хартијата, таа да го поднесе тоа и направеното да може да се нарече целина, туку повеќе како самозадоволувачко исчекување на моментот кога ќе се случи неочекуваното. Тоа е слично на чувството што го има гледачот кога стравува за играчот на жица, а длабоко во себе посакува да биде сведок на еден трагичен пад“ 27/. Само една година подоцна (1982 г.), експериментот на Шемов (повторно во соработка со Фидановски) во Музејот на современата уметност во Скопје на манифестацијата „Интервенции во простор“, оди во натамошна екстензија. „За себе открив дека сум многу љубопитен и дека имам голема потреба од фантазирање. Од таа своја апаратура за имажинации често морав да се бранам и да ја смирувам... Забележав дека во една таква целина на спротивности каква што јас практикувам, можат да најдат место сите структури, сите појавности и сите производи на мојата фантазија“ 28/. На овој панаѓурски весел и забавен проект, единствено слободата на искажувањето не е лимитирана: многу уметници – учесници од Македонија и странство (Жерар Брасел, Волфганг Ледер, Групата од Шемпаз), многу различни техники, материјали, експресији... Идејата да се биде поинаков, духовит и релаксиран, може да се прочита и од поканата за затворањето на манифестацијата:

По повод интервенциите околу Музејот на современата уметност во Скопје, Ве покануваме да присуствувате на завршната вечер во вторник 31. август 1982 г., во 17 часот, со следнава програма:

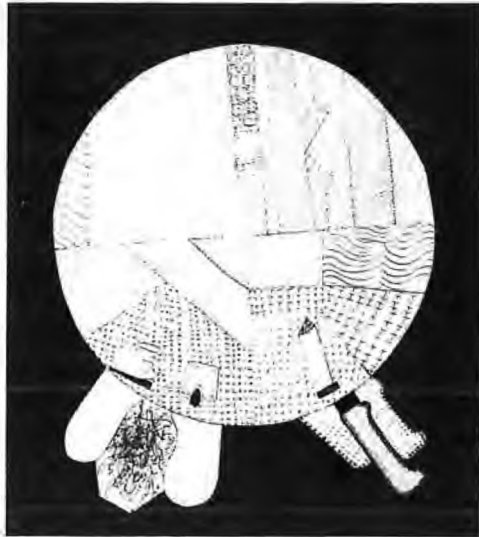
- 1/ Музичка програма: познати скопски рок состави
- 2/ Избор на најнеобично облечена дама
- 3/ Откривање на монументални објекти



15

ДЕТЕ СО ЛЕБ И МАСТ, 1971/72,
масло на платно, 100x100,
сигн. средина лево: С.Ш. 71/72 (лат.)
CHILD EATING LARD SPREAD ON BREAD,
1971/72, oil on canvas

МPCУЛAVO ДETE, 1971,
масло на платно, 100x100,
сигн.д.д.: С.Ш. 71 (лат.)
SNOTTY CHILD, 1971, oil on canvas



- 4/ Свечено отворање, отварач: Џон Милкок
- 5/ Бесплатно делење на оригинални графики
- 6/ Прва експлозија на бои во Скопје
- 7/ Стилско пливање во базен со бои
- 8/ Дегустација на нови пијалоци од познати југословенски винарски фирми
- 9/ Фајронт

Академски сликари

Симон Шемов Никола Фидановски – Кочо
с.р. с.р.

Се интервенира врз денотативни и конотативни нешта (предмети, материјали, земја, трева и сл.), со тоа што на веќе дефинираните им се даваат нови, неочекувани значења. Архитекти, студенти, ликовни уметници, кустоси и ликовни критичари, случајни минувачи во една генерациска мешавина, сите заедно, со голема еуфорија работат на реализација на „unity in infinity“, газејки заедно преку лимитите на чистите феноменолошки координати. Шемов продолжува да се прашува: дали е возможно остварувањето на тоталното уметничко дело?

Во почетокот на осумдесеттите авторот има посуштествен дијалог со францускиот сликар Жерар Брасел. Под негово влијание реализираа циклуси на цртежи („Процес на исчезнување на мислата, од сложена до проста“, „Процес на раѓање на мислата, од сложена до проста“ и сл.). Во одделни цртежи ликовно бележи различни состојби /расположенија: надеж, неизвесност, тага, нервоза, пасивно посматрање....Брасел ја застапува идејата за напуштање на мандалата и воопшто на симетријата во универзумот. Несиметричното дело, смета тој, ја ослободува мислата, за разлика од симетријата на аглите во мандалата, кои ја стерилизираат имагинацијата.

Во чест на Рембрант: „објекти што се нишаат“

На 11 јуни 1984 година во месарницата „Баце“ на ул. „Орце Николов“ бр. 153 во Скопје се изведува ликовна интервениција: „Во чест на Рембрант“, во организација на Домот на младите. Група уметници 29/, под раководство на Шемов и Фидановски реализира акција инспирирана од сликарството на Рембрант. Учесниците прават слики, колажи, сеченки, цртежи, „слики во воздух“, „објекти што се нишаат“, „непредвидливи објекти“, „месарски процес со транширање на бифтек“ ... Во поканата за акцијата организаторите ветуваат:

„Секој учесник ќе добие оригинален графички месарски примерок
За време на отворањето ќе биде приреден коктел
Месарницата ќе работи.“

Ова е можеби најбизарната инсталација што ја концепирале двајцата уметници. Со својата апсурдна замисла за буквално спојување на две целини какви што се Рембрант и месарницата – оваа идеја нè враќа во дваесеттите години на овој век, во светот на првите перформанси на надреалистите. По разновидноста и свежината на ликовните експресији, резултатите се можеби најкреативни, споредени со дотогашните слични дејствувања на тандемот Шемов – Фидановски.

За време на прикажувањето на полскиот филм „Скопје 63“, на 20 јуни 1985 на Калето, во близината на Музејот на современата уметност во Скопје, Шемов и Фидановски изведуваат два перформанси: 1/ „Ригеста палета“ – визуелна провокација за граѓаните на Скопје – спуштајќи сто метри разнобојно обоени ленти (по десет метри црвена, сина, зелена, жолта, бела и виолетова) 30/. Вториот перформанс е концептуално осмислен да го негира објектот на Музејот со употреба на две прекрстени црни ленти врз југозападната фасада. МСУ тогаш ја овозможува / дозволува оваа акција на бришење на институцијата, знаејќи за нејзиното симболично значење, а и Шемов следната година повторно излага во Музејот што претходно го поништи / оспори во својот проект.

НЕКА БИЕ - НЕКА БИЕ . НЕКА БИЕ - НИ



ИГРИ „ДРЖАВИ“, 1976,
туш и моливи во боја, 64,5x48,
сигн.: Шемов 76 (лат)
THE „STATES“ GAME, 1976,
India ink and pencil in colour

НЕКА БИЕ, НЕКА БИЕ, 1976,
колаж и моливи во боја, 65x50,
сиг.д.д.: Ш.С.ХI-ХII 1976 (лат.)
THE „LET HIM STRIKE“ GAME, 1976,
collage and pencil in colour

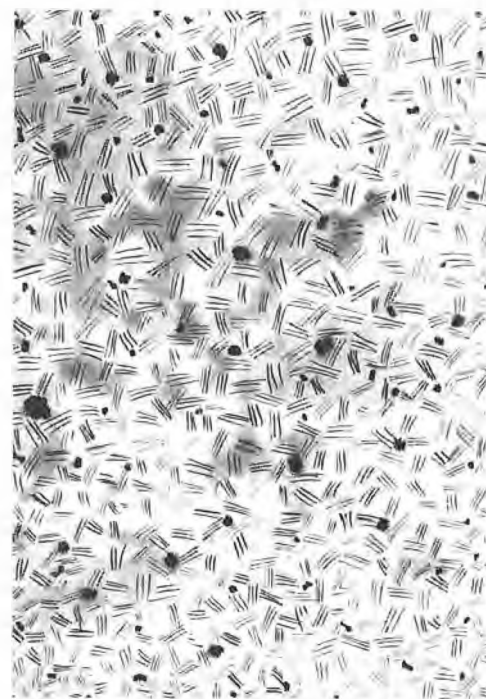
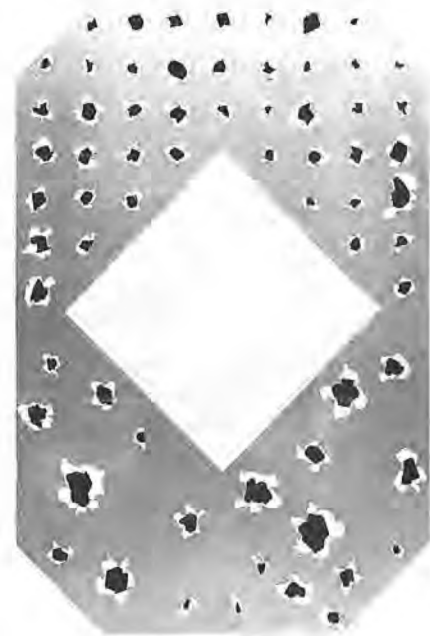
Објекти од хартија

Пролетта 1985 година Шемов има покомплексна и побројна презентација од претходните (преку 100 графики и графички интервенции), во Уметничката галерија во Скопје. Јасната медиумска определеност на сериграфиите (29 дела), нема соодветен пандан во делата насловени како „графички интервенции“ (82 дела). Тие се всушност комбинации на фрагменти од цртежи, графики, акварели, темпери, гвашеви, пастели и обична хартија, со канап, пластика и сл.. Проседето го опфаќа колажот, перфорациите, сечењето и др. За основа користи кројни листови, крстозбори, шеми од тетратки на квадрати (мрежа), тапети, орнаменти од покривки за маса или кревет, врз кои интервенира со серија ликовни ракописи позајмувани од делата на Џаспер Џонс, Виктор Вазарели, Лучио Фонтана, Јозеф Алберс и др. До ова ниво на излагање на материјалов, сè е познато. Го повторувам или потретувам за да ја потврдам неговата консеквентност на одделни ликовни принципи и на константите што ја определуваат персоналноста на неговиот јазик.

Колегата Небојша Вилиќ во „Студентски збор“ ја чувствува и бележи младоста во овие ликовни постапки: „Шемов продолжува да изненадува со своите иновации. Со тоа тој останува во сферата на интересирањето и на современите струења преку кои се разбива старото класично сликарство. Со оваа изложба се отвораат и нови можности и услови за преиспитување на вистинските вредности на македонската ликовна уметност“ 31/. Волшебната формула за неговата постојана актуелност е: дружење и работење со младите (на кои им дава многу, но и зема од нив) – експериментот – играта.

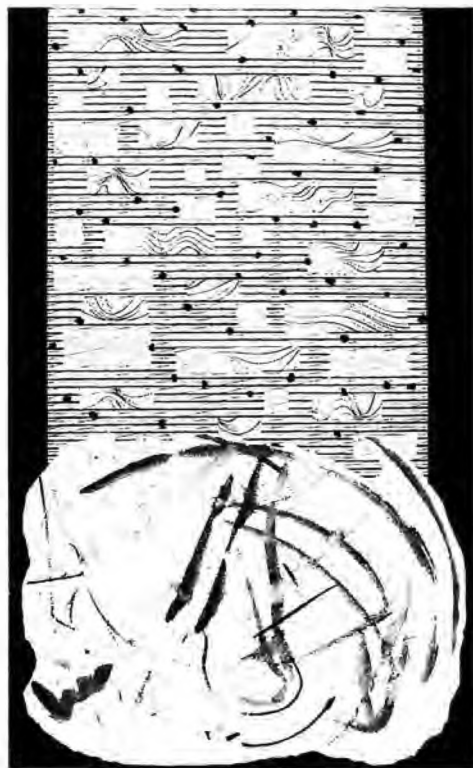
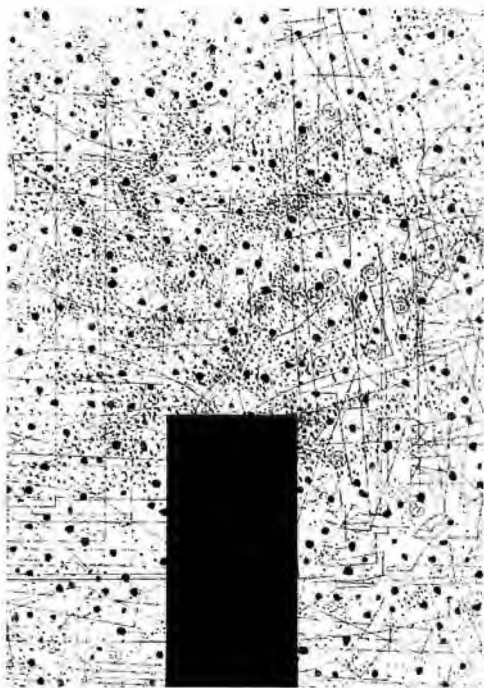
Еидетскиот систем во одделни дела од 1985 година (и покрај тоа што се определени како сериграфии) е поинаков. Се остварува начнатата идеја од 1981 година за мобилните-тримензионални дела. Релјефната обработка на разнобојните и со различна структура хартии, мрежата направена од канап (а не како дотогаш со боја или молив), со топчиња хартија фиксирани врз неа, забележително го менуваат семантичкото ткиво на творбата. Таа станува многу покохерентна, скржава, речиси монохромна од колористички аспект, сегментите од реалноста се редуцираат, нагласено денотативната даденост на природните материјали добива метафизички конотации. Естетскиот евидемонизам, на челна позиција во ликовниот манифест на Шемов, сега се рефлектира речиси од секое дело. По него следи феноменот на *homo ludens*. Етимологијата на латинскиот збор *ludus* не ја содржи само играта, туку и слободата и ведрината. Играта во случајов не е само необврзно визуелна, напротив, таа е ликовно супстанцијална: влегување и излегување на парчињата од делото во просторот, испрелетување на плановите и перспективите, анализирање на проблемите на масите и односите во нив, „тежината“ на транспарентноста или на перфорацијата. Воопшто во контекстот на таа ликовна игра се чита предаденоста / обземеноста од ритуалот: колку поблиску доаѓа до него, толку потрансцендирачки станува проблемот на неговата творба.

Раздробеноста на претставата, изедначена со раздробеноста на мандалата како симбол на совршениот облик, за теоретичарот Џулио Карло Арган го соопштува распаѓањето на потсвеста и „упатува на трагање по нови психолошки гравитации“ 32/. Националниот културен контекст се јавува како еден од можните центри на гравитацијата – еден вид реакција на интернационализмот во уметноста на шеесеттите и првата половина на седумдесеттите години. На уметноста како специфичност во тесна корелација со географскиот топос во кој се одвива, најповеќе од сите теоретичари / критичари инсистира Акиле Бонито Олива: „Оваа особеност, регионална или национална, се потврдува преку сензибилноста која ги бара корените, дури и вкусот, во рамките на сопствената антрополошка територија и го олеснува диференцирањето на уметничкото дело“ 33/. Врз националната конотираност, како една од особеностите на пост-модернизмот, од 1985 до денес ќе се темели и авторскиот јазик на Симон Шемов.



СЕРИГРАФИЈА II, 1985,
сериграфија во боја, перфорации и колаж,
50×35, сигн.д.д.: Шемов С. 1985 (лат.)
SERIGRAPHY II, 1985,
serigraphy in colour,
perforations and collage

ТРАГИЧНОСТ III, 1983,
туш и акварел, 62×43,
сигн.д.д.: Ш.С. 9.VIII 1983
TRAGICALNES III, 1983,
India ink and watercolour



ДЕТЕ И УНИВЕРЗУМ, 1984,
гваш и колаж, 70×50,
сигн.д.д.: Шемов С. 1984 (лат.)
THE CHILD AND THE UNIVERSE, 1984, gouache
and collage

МОРЕ И ПРЕТСТАВА ЗА МОРЕ, 1985,
туш и колаж, 96×58,
сигн.д.д.: С. Шемов 1985 (лат.)
SEA AND A SEA IDEA, 1985,
India ink and collage

Кон крајот на 1985 година Музејот на современата уметност се претставува во Galerija suvremene umjetnosti во Загреб со изложбата на шесторица македонски ликовни уметници насловена: „Од чудотворностите на ливадата до радоста на живеењето“. Долгото заглавие е резултат на спојувањето на насловите на делата на Симон Шемов и Драган Петковиќ. Како автор на изложбата сакав да го нагласам евидентно-оптимистичкиот аспект на оваа презентација, да обрнам внимание на активностите, пред сè, на младите (и по дух и по возраст) македонски уметници во периодот на осумдесеттите, да посочам на најсвежите во тоа време ликовни пулсирања. Учесниците: Симон Шемов, Анета Светиева, Димитар Манев, Драган Петковиќ, Глигор Стефанов и Петре Николоски имаат изградено или се на пат да изградат лична, автохтона визија, како своевидна гаранција за аксиолошкото опстојување на ликовното дело како „спомен и потреба за создавање на она другото можно“. Изложбата добива нагласено позитивни референции во загребската критика и значи информација за тогашната ситуација во ликовната уметност на Македонија, од што подоцна произлегуваат повеќе покани и награди за овие уметници во центрите на бившиот југословенски простор.

Специјално за оваа изложба Шемов прави амбиентална поставка од пет композиции насловени како „Малите чудотворности на ливадата“, инспирирани од деликатните движења во светот на природата. Ливадите за него се парчиња хартија со црвени исполнети со суви планински билки (мајкина душичка, кантарион, ајдучка трева, нане ...) или големи исечоци од хамер врз кои се аплицирани тродимензионални структури од хартија (магии против разновидни суеверија и верувања). Магиите го иницираат периодот на нагласено свртување кон паганските форми на постоење врз почвата на Македонија, го задржуваат вниманието врз семантиката на архетипските форми, ја откриваат желбата за допирање на суштественоста на нештата во самиот извор. На свеченото отворање нема многу публика. Меѓутоа, една група на значајни уметници и критичари (Марјан Сусовски, Божо Бек, Желимир Кошчевик, Давор Матичевик, Бранка Стипанчиќ, Мирослав Шутеј, Бредан Беба, Далибор Мартинис, Младен Стилиновиќ и др.) имаат интересни разговори со Шемов. Дискутираат за актуелните случувања во македонската ликовна уметност надвор од контекстот на настаните во југословенскиот простор, но во врска со повторната актуелизација на „сиромашната уметност“. Го забележуваат особено нагласениот авторски пристап во обединувањето на двата спротиставени сегменти во неговото творештво: културата и природата.

За да биде консеквентен на својата определба како обожувач на природата, тој на самото отворање подготвува чај од истите оние билки што се во состав на неговите необични објекти: кон тактилните, визуелните и мисловните димензии на делата ги приклучува и ольфактивните. Доживувањето на „Ливадите“ е бизарно. Во изложбениот простор се сретнуваат екстериерот што го сугерираат сувите билки и ентериерот сугериран од топлиот чај: во еден момент на една просторна точка се спојуваат големите временски растојанија од суровата до варената храна. Макар и симболично, оваа идеја ги обединува двете крајни точки во еволуцијата на човекот. Едновремено ваквата замисла на Шемов дава уште еден аргумент во прилог на духот на шеесеттите обележан со личноста на Клод Леви Строс и неговата кабинетска антропологија која младите ја применуваат во природата и врз самите себе.

Во јуни истата година Шемов се наоѓа на Уметничката колонија „Yaddo“ во Саратога Спрингс (Њујорк), кадешто држи предавање за модерната уметност во Македонија. Истото предавање го одржува и во Бостон, а на Уметничкиот институт во Чикаго зборува за своето творештво. Овој престој особно го користи и за прибирање на информации за рачна изработка на хартија: неговата нова љубов поттикната со голема доза на љубопитство. Од Саратога ми пишува: „Наскоро се враќам. Работев како никогаш досега. Носам нова изложба со големи формати“.

Во 1986 година Музејот на современата уметност во Скопје организира ретроспектива на алтернативните активности на Шемов и Фидановски (1973–1985)

низ големи фотографии и придружена со нови ликовни изведби на редица македонски автори (Симон Узуновски, Исмет Рамиќевиќ, групата „Зеро“, Евгенија Демниевска, Петре Николоски, Киро Јосифов, Томе Аџиевски, Гока Радовановиќ и др.), Наиндивидуалната кауза и овде е доминантна. Промоторите на целиот проект претставуваат едно единствено тело со новите учесници, продолжувачите на идејата за сеопштото единство во уметноста или во уметноста без граници. Ретроспективата ја заокружува ваквата практика на двајцата автори. По неа Шемов како да се затвора во еден друг свет, со исклучок на неговата педагошка дејност на Факултетот за ликовни уметности, каде што од 1992 е декан и професор едновременно.

По враќањето од Америка следува нов ангажман со фабриката за хартија „Комуна“ од Скопје: формирање на ликовна колонија на која уметниците ја користат целулозата во сите етапи на изработката. Томе Аџиевски, Ибрахим Беди, Станко Павлески, Драган Петковиќ, Исмет Рамиќевиќ, Анета Светиева, Глигор Стефанов и иницијаторот Симон Шемов – најинтересното јадро во ликовната констелација на Македонија во односниот период – на оваа колонија создаваат дела со поинаков творечки набoj, кои подоцна ќе бидат изложени во хотелот „Континентал“. И бидејќи индивидуалните поетики на овие автори го имаат во центарот на интересирањето почитувањето на физичката структура (и аналогно на тоа), на сетилната густина на материјалот, тие доаѓаат до несекојдневни и свежи решенија. Особено за овие автори, кои подоцна ќе излагаат на изложбата „Документа“ во Сараево и на некои други манифестации низ центрите на бивша Југославија, ќе се појави заслужено интересирање. Станува јасно дека македонската ликовна сцена, не само што не може веќе да се заобиколува, туку дека е и неизбежна, ако се сака претставата за југословенското ликовно битие да биде објективно презентирана / толкувана. Критичарите / историчарите на уметноста (Томаж Брејц, Јеша Денегри, Јован Деспотовиќ, Желимир Кошчевиќ и др.) веќе отворено ги нагласуваат македонските ликовни особености. Еден од оние за коишто тие разговараат е и Шемов.

По „Ливадите“ и „Магиите“ тој ја интензивира работата врз рачно правената хартија, од која во сосем друг вид се раѓаат циклусот „Охридски ангели“ (а подоцна) и циклусот „Жена“. Одделни цртежи – објекти од првиот циклус се излагани на Биеналето во Ријека (1990 г.), во мошне лимитирана меѓународна селекција, на југословенското биенале на цртеж во Загреб (1991), на Евроазиското ликовно биенале во Анкара (1992 г.) и во Будимпешта (1994 г.) на изложбата: „Натура“ во Музејот Лудвиг.

Најголем дел од „Охридските ангели“ (и големите и малите), ливадите и магиите се презентираат на неговата самостојна изложба во Музејот на современата уметност во Скопје (1991 г.). Паралелно на цртежите во друга просторија на МСУ е изложена неговата графичка донација (составена од циклусите „Локуф“ и „Детски игри“) наменета за Стоматолошките клиници во Скопје. Објектите за кои станува збор го откриваат неверојатното трпение на Шемов при рачното правење на хартијата. Сложената и макотрпна технологија подразбира долг процес на работа (одделување на целулозата од кората, стеблото и гранките на растенијата: дудинка, коприва, банана, ориз, памук, слез и сл., потоа влажење и просејување на целулозната маса и обработка што тој ја збогатува со додавање на суви цветови, бои, канап, влијаејќи врз менувањето на структурата, бојата итн.).

Хартијата на објектите на Шемов го губи второстепеното значење. Се изградува во алфа и омега на творечкиот процес, постои и дејствува во прво лице – како субјект. Ја израмнува напнатоста во класичниот цртеж меѓу пасивната положба на хартијата и активната на перото / четчето: и цртежот и материјата се зацврстуваат во едно единствено кохерентно тело. Ликовниот ентитет во овие најнови дела е исклучива реперкусија на оваа постапка, таа ги обединува занаетчијата и ликовниот уметник во една личност, како некогаш. Прототипот во циклусот „Охридски ангели“ е ангелот од „Фризот на ангелите“ во катедралната црква „Св. Софија“ во Охрид: имаме повторно ситуација на



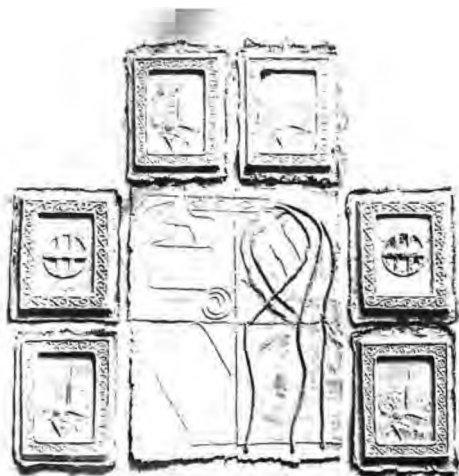
Од отворањето на изложбата „Од чудотворностите на ливадата до радоста на живеењето“, ГСУ, Загреб 1985 (во задниот план инсталацијата на Шемов „Малите чудотворности на ливадата“), фото: Борис Цвјетановиќ
From the opening of the exhibition:
From the miracles of the meadow to the joy of life,
Zagreb, GSU, 1985

ШУМА И ЛИВАДИ (инсталација од 12 елемента), 1989, целулозна каша и пигмент (Документа, Сараево, 1989)
FOREST AND MEADOWS
(installation of 12 elements), 1989,
Documenta '83, Sarajevo

ЛИВАДА, 1986,
колаж, 124x85,
сигн.д.д.: Шемов Симон, VIII 1986
MEADOW, 1986, collage



20



ОХРИДСКИ АНГЕЛ VIII, 1990,
абака, козо, канап и суви билки
од голем слез, 74x106, б.с.
OHRID ANGEL VIII, drawing/object

МАЛ ОХРИДСКИ АНГЕЛ XVI, 1990,
абака и кансон, 39x145, б.с.
SMALL OHRID ANGEL XVI, 1990,
drawing/object

Од циклусот „ЖЕНА“, 1991/93,
релјеф од рачно изработена хартија и канап,
270x300, б.с.
From the WOMAN cycle, 1991/93,
relief from self-made paper

позајмување. Ангелот – творба – само – во – идејата – постоечка – е метафизички конотиран. Уметникот ја користи неговата контура во десетици ликовни варијации, со инсистирање врз философската и ликовната запрашаност за можните интерференции меѓу видливото и невидливото. Фасцинантен е начинот на кој влегува во онтолошкото јадро на рачно создадената хартија, како и начинот на кој од така добиената материја го „породува“ невидливото тело на ангелот. Објектите од циклусот „Охридски ангели“ може да се сметаат како инкарнација на нематеријалното. Белината (не–бојата, не–стварното) на хартијата, перфорациите (ослободувањето од волуменот и тежината) и ликот на ангелот, на некој начин, се во корелација со одуховеноста на средновековните иконописци кога ги создавале „ангелските икони на ангелскиот свет“ 34/ – симболи на едно мошне суптилно подрачје. Христијанството ги смета крилјата (ангелите) за пнеума (дух). Возвишувањето што го предлага Шемов низ обожествувањето на ликовниот дискурс не – може – да – не – биде – сфатено – како отуѓување од земното суштествување. Ваквиот ликовен пристап, речиси, по углед на неговата сопствена ерминија, не може да не не стави во релација со онаа трансцендирачка состојба на духот на дамнешниот иконописец, поистоветен со честа да го симне на земја невидливото, само на боговите познатото.

Во циклусот „Жена“, инициран за време на неговиот престој во Геинзборо, Северна Каролина (САД) во 1992 година, онтолошкиот фокус треба да се бара во нагласката врз ликовната семантика. Циклусот е омаж на жената Македонка, благодарение на чија смисла / чувство за убаво, преживеал дел од нашата визуелна традиција во автентичен вид (везење, плетење, ткаење, изработка на облека, месење и украсување на лебови и колачи наменети за празниците итн.). Символично – амблематичната структура на изразот, со присутни апотропејски означености, е во релација со паганската платформа релевантна на овој географски простор, а се повикува и на архетипските слоеви на постоењето. Нагласувањето на орнаментите со релјефност / знаковност / издвоеност, е во корелација со одбраната тематска мотивација, но и со веќе познатиот афинитет на Шемов за декоративната лексика. Таа нема кај него улога на рамка, туку има значење израмнето со другите составки на делото, има рамноправен статус: хегемонијата во значењата веќе одамна е анахронизам.

И последниот циклус врз кој, сè до овој момент е ангажиран, го потврдува Симон Шемов како творец кој постојано се поставува пред ликовните проблеми како кон нешто иницијално, ново. Често тргнува од другото, истиснувајќи од тој почеток траги означени со индивидуална енергија на заведување. Актот на повнатрешнување веќе тече. Привлечноста на групните сеанси на создавање, за овој автор има веќе потемнета аура. Дали откако (уште на творечкиот почеток) ја сруши монадата на модернизмот, денес тој си го посакува бегството во херојскиот аскетизам на уметноста од првите четири децении на веков? Можеби фазите во ликовната уметност, кога тогаш, мора да се преживеат. Некои ги живеат синхрониски, а некои дијахрониски.

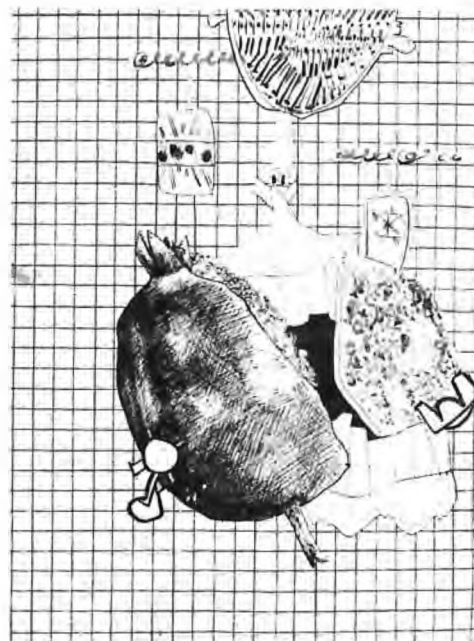
Втор дел Сликање со слики

Разликите меѓу модернизмот и пост-модернизмот може да се редуцираат на ниво на дијалот меѓу ПРИРОДАТА и КУЛТУРАТА. Желбата за создавање на природа / стварност од повисок ред, ја означува Модерната. Оддалечувањето од природата и приближувањето кон културата е специфично за епохата на Пост-модерната. Меѓу овие два поими: природата и културата, осцилира / се колеба и триесетгодишното дејствување на уметникот Симон Шемов. Корените на овие недоумици во неговото ликовно однесување, претпоставувам дека се наоѓаат во недефинираниот политичко-економски статус во кој се наоѓаше бивша Југославија (со Македонија во нејзиниот состав), односно нејзиниот асиметричен чекор со движењата и промените во Европа и светот.

Кога на овие простори насталува пост-индустриската ера на медиумите, информатиката, електрониката и сл., во Македонија тече времето на најголемата потрошувачка. Ако се прифати пост-модернизмот во уметноста како пандан на пост-индустрискиот период, ќе треба да се заклучи дека Шемов кај нас го живее општествено-економското време на модернизмот. Искочорвајќи во Европа (Лондон, Париз) во почетокот на седумдесеттите, тој влегува во сферата на пост-модернистичкото сфаќање на културата и уметноста. Може да се претпостави дека токму тоа мешање – речиси едновремено живеење – на различни расположенија на времето, доведува до негово прифаќање на уметноста на осумдесеттите. Меѓутоа таа ликовната етика наречена бескомпромисна компилација, позајмување, цитирање, интертекстуалност, тој ја користи со резерва, со задршка: неговите обиди за деконструкција на беспрекорното *alter ego* на ликовната авангарда – стилот – како мисловна поента го имаат создавањето на нова уметност со (модернистички) предзнак наречен индивидуалност. Во системот на претходноспоменатите спојувања (на стиловите, изразностите, техниките, медиумите, т.е. на нештата од природата со нештата од арт-ифициелно потекло), влегува и наспоредното користење на особеностите и на авангардата и на нејзината пост-епоха. Хибридот што се добива од ова спојување е само една од можните солуции. Шемов знае да се однесува и чисто модернистички, како што практикува и чисто пост-модернистички манир во ликовното проседе. Релациите со законитостите на модерната уметност ги одржува на неколку рамништа. Првото е почитувањето на природата а) како видливо искуство (во онаа смисла во која е користено кај Сезан, Брак или Пикасо) и б) како можност таа – природата – да се надмине во име на нова стварност – „повисока природа“ 35/, како што е, на пример апстрактната уметност.

„Визуелната реалност на предметите“ (Харолд Розенберг) Шемов ја почитува во одделни сегменти на делото (шема, кроен лист, растенија, тапети, крстозбори, ненасликана хартија и во повеќето фото-реалистички исликани или каширани детали на сликата: инсекти, предмети, капки, делови од телото...). Во други дела се распознава јасно настојување за надминување на реалитетот преку создавање на трансцендирачка претстава (циклусите „Охридски ангели“, „Магии“). Најцврстата аргументација за модернистичкото живеење на природата е неговата целосна предаденост на експериментот. Истражувањето на структурите на хартијата (веќе 15 години) означува порив за проби во ткивото на архетипското. Што е тоа ако не „почеток од нулти точка, раѓање“ 36/. Тргувајќи од овие сознанија, разликата меѓу неговиот научен проект за рачна изработка на хартија и „анализирањето на предметот слично на сецирањето на труп“, што Аполинер го констатира кај Пикасо, станува минимална. Дарвинистичкиот дух на ембрионалното истражување на природата е посегнување по нови вредности сонувани со егзалтација и срце. Категориите елан и страст, карактеристични за Шемов како човек и творец, немаат звук на еуфемизми: од нив главно се генерира делото, а тие се како што знаеме, дел од арсеналот на ликовната авангарда на 20 век.

Плошното сликање има суштествена вредност за модернизмот. Отуѓувањето од реалноста, колку што е можно понагласено, согласно на тоа и оддалечувањето од помислата да се сугерира тридимензионалното проширување на претставата (илузијата на просторот) завршува во прикажување на дводимензионално поле, т.е. во сферата суштествена за самата природа на сликарството. Делата „Дете покажува со прст на ѕвезди“ 1981, „Дете кое лиже шеќерно петленце“ 1971, „Љубопитно дете“, „Игра царица или школица“ 1973/75, „Извалкано дете“, „Истурено шише со мастило“, се парадигма за напуштање на третата димензија. Претставите се нижат во хоризонтала (аналогно на византиската композициска норма) или значат поглед на птица (од високо). Во секој случај, предметите – претставеното – „лежат“ на една плоха. Се случува и врз едно и исто исликано поле да бидат поставени различни агли на посматрање („Вртење на копче“, „Јадење лубеница“ итн.). Има и решенија во кои се вклучува Еуклидовиот простор, меѓутоа или тие се ретки или фигури-



Скици за делата: „Дете со удрен палец“, „Фудбал“, „Дете што се чеша по глава“ и „Деца под дожд“, 1974, хемиско пенкало, фломастери
Sketches for paintings, 1974

ДЕТЕ ШТО ЈАДЕ КАЛИНКА, 1975, туш и акварел, 65×50, сиг.д.д.: Шемов 75
CHILD EATING A POMEGRANATE, 1975, India ink and watercolour



раат како фрагмент во претставата („Додоле“ 1971, „Деца кои претрчуваат преку река“ 1971, „Автопортрет“ 1972, „Дете кое учи да свири со уста“). Во одделни дела постојат намерни искривувања на перспективата („Св. Ѓорѓи и ламјата“ – диптих 1971, „Дете кое пие вода од кофа“ 1971/72).

Местата на допир со пост-модернистичката практика се повеќе и почести. Првите дела („Појадок на трева“ 1963, „Трн“ 1964, „Раштани 1965“, „Желки“ 1966), обично се повикуваат на еден автор или дело (Карло Кара, Едуар Мане, Петар Мазев, Спасе Куновски). Формалистичкото преземање на туѓиот дискурс, како и кај секој почетник, не може и во случајов да се толкува како постапка преземена од контекстот на пост – модерната. Прво, во тоа време, оваа термилошка одредница уште не е заживеана, а второ, таквиот вид на сликање е регуларна појава кај сликарите почетници. Меѓутоа, многу бргу, почнувајќи со Пантеистите, Продавачите на старо или Поправачите на чадори и Питачите, се става во функција неговото колекционирање на различни искази на едно место во просторот на сликата. Така одредени пуристички мисли од модернизмот опстојуваат во едно поле заедно со јазиците на суб – културата и создаваат ново (друго) дело. Претставата се первертира во нешто друго 37/, станува енциклопедиски фокус на стилски појавности или хрестоматија на ракописи од мајсторите на модерната. Сликата е повеќе еден вид на палимпсест 38/ на човекот што станал културен, отколку патоказ за оригинални ликовни сензации. Целејќи кон изворноста на јазикот на мајсторите на авангардата на дваесеттиот век, тој избира нивни дела, потоа сече фрагменти од нив и го завршува процесот со колажирање на тие исечоци во нова творба. Системот на ваквата компилација има нешто од карактерот на пародијата: со селектирањето на различните стилови или форми на изразување (геометриска и лирска апстракција, експресионизам, импресионизам, надреализам, оп-арт, поп-арт, фото – реализам, сецесија и др.), на разновидните техники, медиуми и проседеа (сликање со масло / акрилик, цртање, гравирање, изработка на објекти, пастел, гваш, акварел...), посматрано од формална гледна точка на модернизмот, се крши кохерентната и единствена целина на ликовните феномени (стил, боја, композиција, форма).

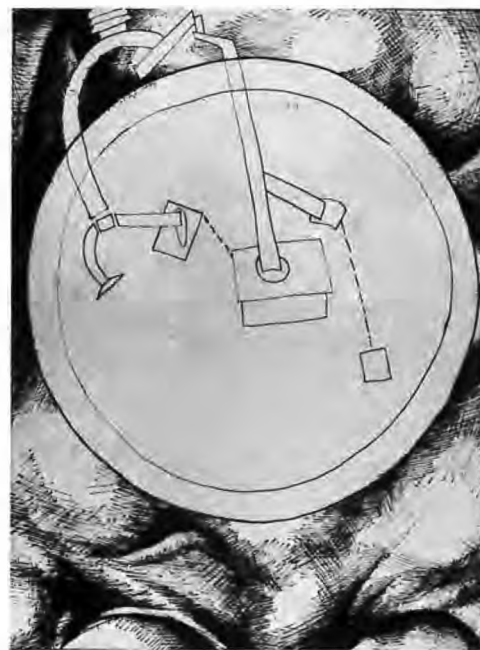
Колекционерската страст на Шемов го достигнува врвот кога создава слика со помош на слики (полиптиси, паравани), чии делови се направени или од различни автори или од самиот автор но со различни искази (имитација / симулација на туѓи ракописи). Психологијата на акумулирање / колекционирање на еден вид имагинарни библиотеки или музеи, ирадува извесна носталгија за сè она што си го посакуваме, но не можеме да го реализираме од денешно време: носталгија за сите можни и неможни сонувача. Во имагинарниот музеј на Шемов се сместени / регистрирани неговите омилените автори. Тие се селектирани со афинитет и со систем во кој се инвестирани љубов и знаење. Во неговите паравани – излози ги прелистуваме реториките на уметниците од новата фигурација, геометризмот, метафизичкото сликарство, го читаме механоморфниот Марсел Дишан, низ сите можни бои на палетата. Унисоно дишат и деловите во сликата „Дете што краде од јаболкова градина“ 1980, составена од 10 слики. Иконографијата на детето варира (од цртеж, преку посложена шема, контура, трага, енформелска материја, до волуминозна фигура), паралелно на фонот врз којшто тоа се движи (хипер – реалистички исликано градина, плоха со орнаменти, акционо исликано поле, геометриска шема, мрежа, монохромен план). Делото станува загатка во која се откриваат општи цитати на стилови или конкретни автори (Пол Сезан, Френк Стела, Џаспер Џонс, Пабло Пикасо...). Аналогија на ова проседе може да се најде во делото на Пат Стеир „Во чест на Бројгел“ и во постапката на акумулација на монитори / слики на Нам Џун Пајк: едновремено проектирање на калеидоскоп од разновидни визуелни претстави. Има малку изгледи овие декомпонирани претстави да ја создадат онаа прегнантина целина на сликата, позната од лексиката на ликовната авангарда. Прашањето колку има етичност во тоа да бидеш друг, да мислиш, да гледаш, да сликаш, да чувствуваш како овој или оној уметник, може само да заврши со констатација за неможноста до крај да се биде она што не си (колку силно и да си го посакуваш тоа). Генот на

субјективното, уште со актот на избирањето, влегува на територијата на личното од која тешко се отстапува.

Огледалото на пост – модерната не само што не ја рефлектира појавната страна на нештата, туку не му дозволува и на егото на создавачот да си погледне во очите. Ерата на информатиката и електрониката го раздробува во мини простори, од кој се рефлектираат мноштво фрагменти на туѓи постоења, кои авторите повторно ги собираат (веќе реков, со носталгија), за да дојдат до ентитетот. Раз – небитената единка, актот на творбеното (извлечено од изворот), го заменува со етиката на експлоатацијата на веќе културно (уметнички) дефинираното. Тоа е чин што уште во стартот влече кон артифициелното и ја маркира линијата на оддалечувањето од природата. На оваа точка творештвото на Шемов прави најчести прелевања. Обојувањето на природата и желбата таа во творештвото и 1) да ја трансцендира, да ја мисли на повисоко ниво (модернистички) и 2) да ја припитоми / подреди на сензибилитетот на цивилизираниот човек – создавач, не го определуваат за едната или за другата страна, туку го оставаат слободен. Во тоа префрлување, Шемов, ја „разувавува“ природата на плановите што му изгледаат грди, врши еден вид на естетска агресија врз неа, а едновремено во културното ткиво на сликата / цртежот / објектот применува техника на колажирање на делови од постоечкото (цветови, трева, стебленца, целулоза, итн.). Односот кон природата, меѓу останатото, останува недефиниран затоа што тој сака да ја пренесе нејзината тактилна димензија и во уметничкото дело, потврдувајќи ја „етиката на допирањето на платното“ (пост – модернистите ја негуваат и подржуваат мануелноста во уметноста). Монашкото однесување на модернистот, Шемов го заменува со дејствување во колективот, со дијалогот. Тоа означува и проширување на границите на комуникацијата со суб – културните изразни форми (кич, стрип, реклами и други форми на културата на улицата). Вратите на неговото творештво се отвораат за делекуистичните уметности (јапонската), за американската или мексиканската, за европската, за современата и средновековната, за религиозните и профаните теми, за исказот на детето и на аматерот. Исечоците од светската ликовна авангарда во неговата слика постојат синхронно на луцидната редукција на детската мисла и на наивизмот на аматерското четче (циклусот „Детски игри“, 1974/75). Уметноста не е ривал на секојдневието. Иконографската ориентација во сликаните претстави, како и пост – модернистите, ја смета како замена за чистата форма, за стилот. Шемов е бескомпромисен *bricoleur* и во однос на комбинирањето на постапките. Сликарските техники ги става во еден состав со графиките и цртежите и од сите нив заедно добива конгломерат во вид на тродимензионален цртеж – објект. во 1984/85 создава цела серија на вака осмислени дела. Проседето на сечење, лепење, перфорирање и воопшто обликување на целулозната каша (како да е скулпторска маса) и инкорпорирањето во неа на растенија, јажиња и сл., ги зацврстуваат аргументите за дефинирање на неговото творештво како своевиден *bricolage*. И терминот синкретизам може во извесна смисла да биде конотација на некритичност и електричност. Ваквото негативно обележје Шемов го трансформира во позитивно означена тенденција, која станува избирање со теза, по своја мерка, вкус, со свое знаење. Сумирањето на рго и *contra* позициите *vis à vis* модернизмот и постмодернизмот, отсекогаш вградени во неговото дело, открива состојба на консеквентност во однос на соединувањето на овие две различни однесувања во ликовната уметност на дваесеттиот век, на изедначување и слободно користење без хипотеки и колебања, бидејќи неговото мото во уметноста е дека: „Целта ги оправдува средствата“.

„Нечовечката апстракција наречена природа“

Почитуваниот сер Херберт Рид ја наречува природата „нечовечка апстракција“ 39/. На оваа мисла може да се надоврзе настојувањето на Шемов да ја хуманизира природата, што е во контекстот на заложбите и на Херберт Мар-



ВРТЕЊЕ НА КОПЧЕ, 1974/75,
масло на платно,
100×100, сигн.д.д.: С.Ш 1975 (лат.)
TURNING OF A BUTTON, 1974/75,
oil on canvas

ДЕТЕ СО ЦУЦЛА, 1976,
туш, 65×50, сигн.д.д. кон горе:
Шемов 10.XI 76 (лат.)
CHILD WITH A PACIFIER, 1976,
India ink

ДЕТЕ КРАДЕ ОД ЈАБОЛКОВА ГРАДИНА, 1980,
масло на платно, 105×278, б.с.
CHILD STEALING FROM THE APPLE TREE
GARDEN, 1980, oil on canvas



СКОКАЊЕ ДО ОБЛАЦИ, 1977,
цртеж-колаж, моливи во боја, 65x50,
сигн. средина десно: Шемов 77 (лат.)
JUMPING TO THE CLOUDS, 1977,
drawing/collage, pencil in colour

СКОК ПРЕКУ БОЖИЛАК, 1988,
сериграфија во боја, А.П. 50x35 (40x27)
JUMP OVER THE RAINBOW, 1988,
serigraphy in colour

кузе за создавање на слободно општество преку „откривање на ослободувачките сили на природата“ 40/. Сознанието за агресијата и експлоатацијата на природата, во шеесеттите има растечка димензија. Свртувајќи се кон прашањето од ова сфера, Шемов (најчесто во соработка со Фидановски) и со повеќе млади автори, во почетокот на седумдесеттите, го иницира процесот на поврзување на естетските феномени со етичките. Новата духовна ориентација на времето го извлекува од аскетската атмосфера на ателјето, во природата и во колективот / групата. Заеднички се интервенира во сомнителните (според нивно мислење) пунктови на пејзажот, во тие своевидни метафори на смртта: се мисли на создавање на нови вредности врз скелетот на она што исчезнува. Почитувајќи го интегритетот на природата, остваруваат рамноправен дијалог со неа. Основната замисла се концентрира врз запирање на текот на минливоста и трошењето. Тоа се лекува со естетска интервенција: конзервацијата со боја и форма треба да го запре времето и да ја обезбеди бесмртноста. Уметникот е мисионер што ќе го поврзе човекот со природата во повторна хармонија, а убавината ќе го спаси светот од ефемерноста и пропаѓањето... Контактот со природата ги разбудува заспаните човечки сетила кои се темелни предуслови за негово ослободување како индивидуа. „Еманципираните сетила поврзани со природната наука, која се развива врз нивна основа би обезбедила „човечко присвојување“ на природата. Тогаш природата би ја изгубила својата гола корисност..., би се појавувала како самосвојна животна снага, како субјект – објект“ 41/. Антрополошко – еколошките поттици во составот на сите вонателјерски акции / интервенции на Шемов (со подлога во Марковите и Маркузевите тези за зачувување на самиот човек и на природата / околината во која тој постои и се реализира), најповеќе инсистираат на естетската димензија.

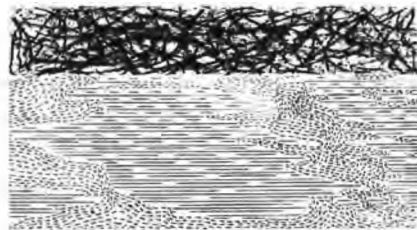
Интервенциите во природата се дејствувања на макро план и во однос на просторните координати и во однос на тимското работење. Контактот со природата на микро план кај Шемов постои од моментот на неговото раѓање во дионизиски ознаковената вегетација на Кавадарци. Во првите масла е вградено, без разубавување, искреното чувство за изгорениот летен пејзаж, кога интензитетот на сонцето ги изедначува боите во пејзажот (гама на бежови, светло кафени, жолти, портокалови, окерни) но не и иконографските елементи во сликата. Пантеистите, Оовските пушачи, Циганките и Питачите носат очевидни знаци на обединување: човечките фигури, зоо и био световите егзистираат во едно компактно тело, во среќата на космичкото спојување. На места се распознаваат одделни екстремитети, глава на цвеќе или нога на инсект. Морфолошката карта на флореалниот и на целиот жив свет на сликата е резултат на личната опсервација на природата. Густината на случувањата, диференцијацијата на структурите, суптилната и широка скала на колористичката организација, ја потврдуваат напнатоста на емоциите и егзалтацијата од природата. Гледајќи ги овие слики („Трн“ 1964, „Раштани“ 1965, „Желки“ 1966, „Оовски пушач“ 1968, „Оовски зуј“ 1966...) може да се почувствува искреност на неговиот ликовен допир со неа. Што се случува со односот кон природата во неговите дела по враќањето од Англија? Како што видовме во првиот дел на предговорот, Англија го зацврстува неговото љубопитство за поп-уметноста и за јапонската поетика на сликање. Колку повеќе се доближува до нив, толку повеќе се оддалечува од природата. Врската меѓу природата и уметноста станува АРТ–ИФИЦИЈЕЛНА. Тука мислам на темите кои остануваат на некој начин поврзани за природата (проблематиката релевантна на децата и детските игри, како и орнаментите што се јавуваат врз фонот на некои слики).

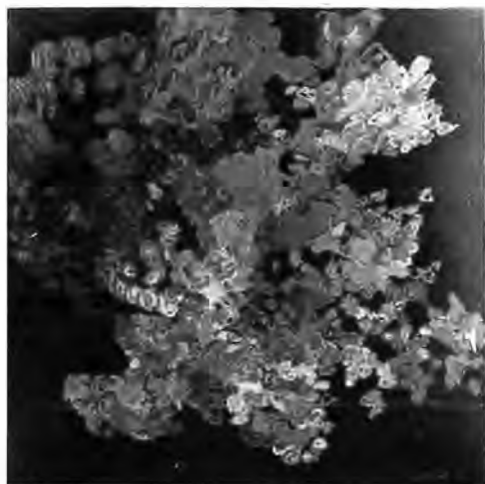
Ако ги анализираме тие декоративни елементи (тапети, дезени за ткаенини и сл.) ќе им го откриеме потеклото во стилизираните вегетативни формации (најчесто цвеќињата). Токму во овие сегменти на платното се јавува пукнатината во посматрањето и толкувањето на природата: не повеќе како ентитет што постои сам по себе и за себе, туку како можност да се имитира, како мотив за (пре)создавање 42/: „Дете кое вози трицикл“ 1972, „Машина за

асфалт" 1967, „Извалкано дете" 1980. Следната развојна етапа произлегува од посуштествената комуникација на Шемов со природата. Таа се одвива во процесот на неговото сè почесто движење во неа, во допирот, собирањето, сушењето на билките и сл. Мајкината душичка (*thymus serpyllum*), смилот (*helichrysum italicum*), црниот слез (*malva silvestris*), големиот слез (*althaea rosea*), кантарионот (*hypericum perforatum*), ајдучката трева (*ashillea millefolium*) итн. влегуваат директно во „џебовите" или „пликовите" на неговите инсталации „Ливади". Во цртежите од циклусот „Дете собира билки за хербариум" 1990 главите и ливчињата на цветовите се инкорпорирани и претставуваат неделлив дел од рачно изработената хартија (од кората и стеблата на неколку различни видови растенија). Истото проседе го следиме и во циклусите „Охридски ангел" и „Жена". Улогата на уметникот сега е демиуршка. Авторот се поставува како паралелен творец со природата: повеќе не ја од-сликува /пре-сликува, не се огледува во неа на поранешниот начин: сака да има изедначено право на креација, право на реализација на само во неговата имагинација егзистирачката претстава за природата. Споменатите циклуси комуницираат со оној дел од пејзажот што не е засегнат од цивилизацискиот синдром: со првобитното – чистото – невиното. Во име на зачувувањето на пасторално – идиличната расположба во неговите бели објекти од хартија, во име на бесмртноста како возвишување на убавината, на хедонизмот, тој презема одредени постапки што се насочени кон истражување на таинствените страни на космосот. Влегува во светот на окултното/магијата. Интересирањето за овие езотерични области (паралелни на Фројдовите истражувања) е израз на љубопитството за праисконското. Корените на магијата се „предхристијанската архаична религија на плодноста... што во средниот век црквата ја осудувала како магија" 43/. Обновената загреаност за скриените светови (шаманизам, тантра, јога...) во седмата и осмата деценија, претпоставувам дека се должи на привлечноста на феноменот на иницијацијата во окултните активности. Чинот на иницијацијата – на воведувањето – е во основа стриктно субјективен. Оттука доаѓа афинитетот за ваквата постапка кој може да ја извлече единката од стадото, од колективното мислење. Никогаш не престанува трагањето по сопственото јас, како што и континуирано трае стравот од крајот. Колку и да се припитомува односот кон смртта, тој најчесто останува див, оддалечен. Циклусот „Магии" („Магија против алкохолизам", „Магија за одржување на човекољубието", „Бела магија", „Магија против каснување од змија") што ги создава од 1985 година, има три мотиви за опстојување, двата од кои веќе ги споменав (скротување/одлагање на смртта и зацврстувањето на индивидуалното во единката), Третиот мотив е неискоренливоста на поимот магија од областа наречена уметност. Оваа врска е љубовнички страсна. Кога се има предвид дека циклусот „Магии" запазува естетичност и ликовна инвентивност на рамниште на автономен исказ, станува јасно дека целиот негов дискурс се сведува, пред сè, на феноменолошко рамниште. Внимателниот подбор на структурите во (од него изработената) хартија, подразбира симултана грижа за тонските нијанси на белата и блиските до неа односи. Инсистирањето врз тактилноста (покрај крунската улога на визуелното, донекаде и на олфактивното), ја пробудува просторната и временската ознаковеност. Сè заедно наведува на што е можно поцелосно сетилно опфаќање и доживување на неговите уметнички резултати.

Последното што излегува од ликовната лабораторија на Симон Шемов е циклусот „Жена": од материјата исфилтрирана од природата (целулозата) се раѓа телото на жената. Оваа постапка има своја паралела во неговата инсталација „Шума ливади" 1989: создавање на дрвја од целулозна маса (инверзија на вобичаениот процес).

Во митските слики „луѓето често се раѓаат од недрата на земјата, а растенијата, спротивно, од утробата на земјата" 44/. Ситуацијата позната од паганската религија го отсликува еден од најмаркантните симболи, симболот на мајката – земја од која сè се раѓа. Тој често е изедначуван и со билката (жена – растение). Реалните својства на мајката (=земја = билка = дрво на живо-





ПРЕЗРЕАНИ НЕРЕШКИ ПЛОДОВИ, 1967,
масло на платно, 100x100
сигн.д.д.: Шемов 67
OVERRIPE NEREZI FRUITS, 1967,
oil on canvas

ДЕТЕ ГЛЕДА ВО СВЕЗДИ – Ш, 1980,
сериграфија во боја,
А.П., 69x50 (58x37)
CHILD LOOKING AT THE STARS Š, 1980,
serigraphy in colour

тот) се цикличните регенерации. „Човекот ја доживува билката како жена – мајка – родителка, пред сè, затоа што ја носи женската способност за раѓање... семето, никулецот... на сè што постои“ 45/. Делата на Шемов ги усложуваат посочените релации жена – земја – билка: тие се резултат на инверзијата – од растение – жена, како контрапункт на женските митски слики кои се раѓаат во вид на билки. Иако процесот е обратен, значењата не се менуваат: претставувањето на жената како растение во текот на вековите се синтетизирало во едноставна форма – знак. Таа редукција се одвивала преку самите нејзини раце: тие ја везеле, шиеле, ткаеле или меселе/обликувале таа форма низ вековите. Познавајќи ги движењата и претопувањата во архетипските претстави, Шемов во последниов циклус посветен на жената мајка и креаторка, во упростувањето на знаците доаѓа до буквата (на која ѝ дава трета димензија). „Издначувањето на сликата на билката или дрвото и жената – родилка во митските слики е буквата“ 46/. Доаѓаме до заклучокот дека потеклото на декоративните структури е во митските слики, особено ако тие доаѓаат од заедниците со земјоделска ориентација. Нивната привидна артифициелност генерира од природата, а не од културното поле. Геометризацијата на претставите е во културната визуелна традиција на нашата земја. Шемов ги одбира ликовните транскрипции на мотивот главно низ варијанти на упростување со декоративна конотација. Порано тоа беше фонот на сликата (со асиметричен ритам на повторување на шарите), а потоа мрежата (со симетричен ритам) и најпосле иконографијата на шарата (цветот) што е и композициски послободно решавана.

Декоративното во прво лице

Редот и хармонијата што ги наоѓа во природата, Шемов си ги посакува и во уметноста. Кога се има предвид дека генезата на орнаментот е во космичкиот ред, ќе се разбере интензитетот на значењето на декоративното за овој уметник. Факт е дека украсното (било да е тоа орнамент, шара или шема) во историјата на уметноста најчесто има негативна аура, второстепено значење. Со оваа наследена позиција, Шемов не се согласува уште како сликар дебитант. Земајќи ги пред сè, Матис и јапонските мајстори како парадигма, имајќи ги сознанијата за декоративниот карактер на нашиот етнографски ентитет (кујунџинство, копаничарство, грнчарство, килимарство, носии, окови за икони, обредни лебови и сл.), незаборавајќи ги влијанијата од источните ареали (пред сè исламската уметност и калиграфијата) и Македонија како простор на средба меѓу грчката, римската, словенската, исламската и др. култури, Шемов тенденциозно го става во игра и го нагласува декоративниот аспект во неговиот целокупен опус. Плошното сликање го засилува ефектот на декоративното. Одделни слики (слично на делата на Матис) се претвораат во раскошни шари, истакнувајќи ја украсната структура како носечка особеност на делото („Циганка“ 1969, „Прскалка за лозје 3“, 1969, „Презреани нерешки плодови“, 1967 „Дете кое вози трицикл“ 1972, „Извалкано дете“ 1980, „Оовски пушач 2“, 1968/69, „Охридски ангел 9“ 1990, итн.). Одушевувањето од релаксирачката игра на шарата „што може да ѝ зборува на душата на иљадници различни начини“, како што забележува Оскар Вајлд, и што ја стимулира фантазијата, во ова творештво се движи меѓу сензуалното и сетилното значење на орнаментот. Подеднаквата привлечност на архетипското и на спиритуелното што му се особени, се она онолошко тежиште во ликовните мисли на Шемов што треба постојано да се смета како вредноста ознаковеност од прв ред.

Декоративното е содржано во структурата на повеќето субкултурни форми на живеење што тој ги прибира во својот уметнички систем. Кичот, билбордите, графитите и другите форми на иконографијата на урбаниот пејсаж, го привлекуваат окото токму поради нивниот декоративен строеж. „Поелементарно од потребата да се заштити телото со ткаенина, беше потребата тоа да се

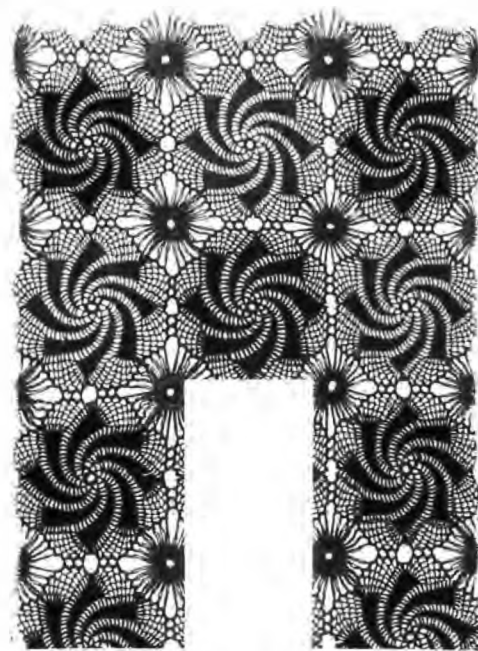
декорира" 47/. Од друга страна, излегувајќи од доменот на природата, орнаментот како вечно течење (бескрајност, бесмртност), со време ја губи првобитната претставувачка димензија, потоа и конотативната и станува соголена, од-знаковена трага: „семе без татко" 48/. Таткото на орнаментите за кои овде зборуваме, ни е познат. Тој не дозволува тие да бидат само рамка или маргина на делото или нешто што се става околу откако се ќе се наслика – туку ги става во рамноправна позиција, а најчесто во доминантна. Орнаментите кај него не се рамка, туку тоа во рамката. Неговото дело, оттука, постојано е „декорирано" на друг начин и токму тоа, меѓу останатото, му го обезбедува идентитетот. Покрај значајниот аксиолошки статус на шарата (матрицата) во самата слика, треба да се цени и вниманието на феноменолошки план вградено во изведбата на тие декоративни содржини. Во нагласено плоско сликаниите дела орнаментот е едновременно и фон и прв план. Сознанието дека тој украсен фон е постојано диферентно конципиран (со други мустри, со други бои, со друга структура) упатува и на „изедначувањето на експресијата со декорацијата" 49/, што ни е познато од ликовната поетика на Матис. Постојаното осмислување на шарата на поинаков начин, отсуството на симетријата, и напротив почестата примена на асиметријата во делата на Шемов, му го враќаат дигнитетот на орнаментот, на таа обично здодевна и повторувачка бескрајна линија. Со репетирањето на сличното или приближното, а не на истото, се менува ритмот во движењето на основната матрица и на тој начин нашето внимание се држи во перманентна будност. Тоа потврдува, меѓу другото, дека орнаментот кај него има субјективитет, има и татко и мајка.

Воопшто, атрактивноста и посебноста на овој ликовен јазик во многу ѝ должи на наклонетоста кон украсувањето. Имајќи ги предвид антиципаторските способности на овој автор, би можеле да веруваме дека, како што заврши 19 век со декоративната реторика на сецесијата, не е исклучено истиот крај да се случи и со уметноста кон крајот на 20 век. Оувен Џонс смета дека „декорацијата може да придонесе за општата обнова на стилот" 50/.

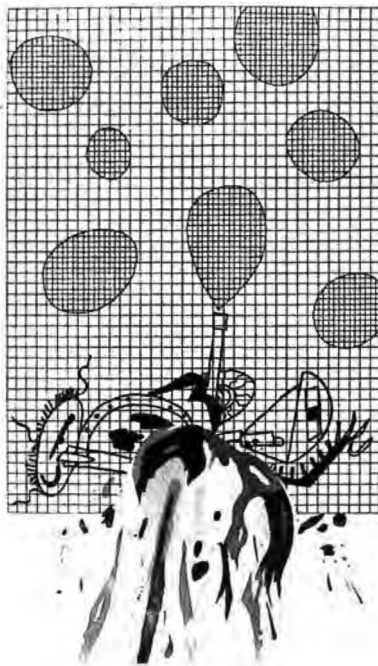
Детското ЈАС на Шемов

Изменетиот статус на декоративното во крајна инстанца произлегува од генералниот принцип на овој уметник во однос на изедначувањето на високата уметност и популарната култура. Ова потсетување нè пренесува во светот на значајниот англиски сликар Питер Блејк, со кого Шемов има повеќе допирни точки. Една од нив го засега полето на детското. И двајцата се преокупирани со теми за децата, со бајките, игрите, играчките. Оној извесен невин поглед на нештата, што ги истакнува уште повеќе значајните нешта, но и недостатоците, опсервацијата и мислата на детето, Шемов настојува да ги вгради во самиот себе, се обидува да се врати во годините на своето младо/детско јас, да слика како кога би бил дете. Обидот да го врати времето создава комбинации во кои симултано дејствуваат наивноста на детето и сериозноста на возрасниот.

И Блејк и Шемов не се само фасцинирани од детето, туку на некој начин и се идентификуваат со него: нивниот поглед се концентрира врз детските игри и палавости, поимањето на појавите во светот, раскошните витрини со играчки (кои го вовлекуваат вниманието во нивната волшебна внатрешност, заедно со сдразот на гледачот врз стаклото). И едниот и другиот сакаат да прават збирки (како впрочем и повеќето деца), да натрупуваат предмети, за да го сопрат времето, да го зацврстат настанот/ споменот, да го спојат виртуелното со стварното постоење. Блејк собира фрагменти од ткаенини, значки, рамки. Шемов прави колекции на капки роса или дожд, на цвеќиња, инсекти, облаци или слики. Од неоформената/неформираниот детска личност произлегуваат многу оригинални идеи. Посегањето по несовршеното, по грешките, произлегува од таа недефинираност на младиот субјект. Џуџињата и тинејџерите на



ДЕТЕ И УНИВЕРЗУМ I, 1983,
сито печат и колаж, 70×50,
сигн.д.д кон средината: Шемов 1983 (лат.)
THE CHILD AND THE UNIVERSE I, 1983,
serigraphy and collage



Блејк се во стартот неоформени или погрешно оформени. Шемов применува процес на деформација на претставите со забележителни елементи на карикатуралност, често пати и на комичност, во кои детето се претвора во предмет, во состојба или во активност: „Дете кое јаде леб и маст“ – 1971/72, станува во гро планот парче лепче намачкано со нешто; „Јадење лубеница“ – 1974/75 е кадар на убава црвена лубеница; „Скокање со стап преку сид“ 1974/75, се претвора во стап за прескокнување; „Дете кое пие вода од кофа“ – 1971/72 е трансформирано во процес на течење вода итн... И Блејк 51/ и Шемов се поврзани за реалноста, но истовремено и се отуѓуваат од неа. И англискиот и македонскиот уметник го бараат оригиналното ликовно постоење во питорескниот блесок на невиното око, на природата или на детето – сеедно.

Надминување на дијаспоричната слика

За разлика од познатите формулации за крајот на уметноста, сега на крајот на веков (од типот на онаа на Ж.Ф. Лиотар: „Уметноста е во постојана криза“, или сличната на К.Џ. Арган), Шемов го продолжува со голем оптимизам трагањето по уметноста како екстаза од која се ослободува автономното суштествување на единката. Неговите трансгресивни постапки во македонската ликовна уметност се случуваат често и пред да им дојде вистинското време – антиципаторски или пионерски – но без драми или полемики. Постепено, упорно и тивко, веќе три децении, тој го одронува брегот на конвенционалното речно корито на ликовната уметност, предлагајќи свое ликовно писмо во кое коегзистираат речиси сите говори на модерната уметност, колку и да изгледа дијаспорична нивната слика.

28 ДЕТЕ ДУВА МЕУРЧИЊА ОД САПУНИЦА, 1977,
сериграфија во боја, А.П.,
70×50 (63×36)
CHILD BLOWING SOAP BUBBLES, 1977,
serigraphy in colour



ДЕТЕ КОЕ ЛЕТА МАЛА ЧАВКА, 1974/75, масло
и метал на платно, 80×50,
сигн. средина: Шемов 74/75
CHILD FLYING A SMALL JACKDAW, 1974/75,
oil on canvas

- 1 Frederik Dzejmson, Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma, Treći program, Beograd, 17. III 1986, 203
- 2 Соња Абаџиева, Разговор со Симон Шемов, на 22 септември 1994, во кафулето „Штрк“, Скопје (необјавено)
- 3 Професорот Зоран Петровиќ се спротиставува на аглестите форми што ги применува Шемов, сугерирајќи му ги тркалезните како единствена солуција
- 4 Шемов му признава на Карановиќ дека графиката не ја смета за сериозна уметност. Меѓутоа, дури по две децении тој сепак му се извишува на професорот, бидејќи неговата богата и значајна графичка продукција бездруго повикува на еден таков гест
- 5 Факт е дека, под влијание на помладите, Мазев во овој период, во енформелското ткиво на своите слики вградува портрети / фигури (во почетокот особено изнасилено). Оваа тврдење го поткрепувам со исказите на неговите внуци, сликарите: Глигор Чемерски и Симон Шемов
- 6 М(иле) М(аневски), Сликарска везба од спротивности, Нова Македонија, Скопје, 9.04.1976
- 7 Тоа не значи дека соработката меѓу нив двајцата е прекината. Во 1966/67 Мазев и Шемов заедно работат на проектот „Човекот и огнот“ во скопската Железарница. Мазев има идеја да направи раскошна фигуративна композиција, имајќи ги на ум венецијанските мајстори од ренесансата. Шемов ги црта контурите на фигурите, а Мазев ги довршува, стилизирајќи ги деталите и воопшто целината на композицијата. „Во тоа време бевме луди, работевме според цртеж 1:1, кој за жал некаде исчезна“, ќе изјави Шемов по неколку децении.
- 8 Тајар исто така укажува на „првобитната сакралност на природата и животот.“ Современиот човек не е само оттуѓен од себе си, туку е оттуѓен и од природата“, во: Mircea Eliade, Okultizam, magije i pomodne kulture, Zora, Zagreb, 1983, 25
- 9 Исто, 30
- 10 Влада Урошевиќ, Пантеист со прскалка за лозје, Предговор за каталог за самостојната изложба на Симон Шемов, Уметничка галерија, Скопје, 1969
- 11 Борис Петковски, Сликите и цртежите на Шемов, Нова Македонија, Скопје, 5.10.1969
- 12 Соња Абаџиева Димитрова, Поетските визији на еден сликар, Современост, Скопје, бр. 10, декември 1969
- 13 Соња Абаџиева, Разговор со Симон Шемов, цит. дело
- 14 Д-р Алеш Беблер, Маркузе и Че Гевара, НИИ, Београд, 27.01.1985
- 15 Соња Абаџиева, Разговор со Симон Шемов, цит. дело
- 16 Исто
- 17 Истата 1971 година, сè до 1980, Шемов предава цртање на Архитектонскиот факултат во Скопје, а од 1980 до денес предава сликарство на Факултатот за ликовни уметности во Скопје, каде што едновременно е и декан
- 18 Во овие експерименти, покрај Шемов, земаат учество: П. Мазев, А. Темкова, Г. Стефанов, З. Стефанов, К. Јосифов и др.
- 19 Сепак за прва активност од овој вид треба да се смета интервенцијата на Шемов во 1968 година (на плажите на Златните песоци во Варна, Бугарија), кога ја излепил сопствената кола со цртежи и колажи
- 20 Во оваа интервенција учествуваат: Д. Манев, П. Мазев, С. Шемов, А. Гавровски, К. Јосифов, Д. Вергловски, Ж. Дачковиќ, Г. Стефанов, Р. Соколов, Р. Дакиќ, В. Димчевски и студенти од Педагошката академија и од Училиштето за применета уметност во Скопје
- 21 Соња Абаџиева, Разговор со Симон Шемов, цит. дело
- 22 Паскал Гилевски, Апотеоза на детството, Вечер, Скопје, 13.04.1976
- 23 Исто
- 24 Владимир Величковски, Барање стил, Нова Македонија, Скопје, 13.04.1976
- 25 М(иле) М(аневски), цит. дело
- 26 Flavio Caroli, Prije potopa, Život umjetnosti, Zagreb, 33/34, 1982, 64
- 27 Софија Ѓуровска, Нашето поднебје е парче од едно општо, разговор со Симон Шемов, Нова Македонија, Скопје, 26.04.1981
- 28 Исто
- 29 Учесници на проектот „Во чест на Рембрант“ се: С. Ѓорѓиев, З. Глигоров, С. Тренковски, Р. Дакиќ, Н. Арсовски, З. Малиновски, И. Рамиковиќ, Р. Соколов, Ј. Балов, П. Урошевиќ, В. Јаков, М. Поповиќ, Н. Фидановски и С. Шемов.
- 30 Слична акција Шемов изведува со студентите на падините на Водно, на 30. мај 1985 година
- 31 Небојша Вилиќ, Игра со хартија, Студентски збор, Скопје, 25.04.1985
- 32 Giulio Carlo Argan, Tekstovi o modernoj umetnosti, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1973
- 33 A(chille) B(onito) Oliva, The Biwildered Image, Flesh Art, Milano, 96/97, 1980, 38
- 34 Павле Флоренски, Иконостас, Јасен, Никшиќ, 1990, 38
- 35 Види: Howard N. Fox, Avant – Garde in the Eighties, Los Angeles County Museum of Art, 1989, 15, 36
- 36 Rosalind Krauss, The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, Mass., MIT Press 1985, 157
- 37 Tomaž Brejc, Teorija modernizma, praksa postmodernizma, Polja, Novi Sad, 287, 1983, 22
- 38 Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и израза, Просвета, Београд, 1980, 655: „Палимпсест (од грч. palimpsestos), пергамент од кој во времето кога недостасувал пергаментот е бришан првобитниот текст за да се напише нов: со помошта на хемиски реагенси често е возможно да се прочита и првобитниот текст“.
- 39 Herbert Read, Philosophy of Art, Faber and Faber, London, 1975, 73
- 40 Herbert Markuze, Kontrarevolucija i revolt, Grafos, Beograd, 1982, 6
- 41 Маркс цитиран кај Herbert Markuze, цит. дело
- 42 H. Read, цит. дело. 73: „Уметникот го слика она што сака да го види, човечка или индивидуална верзија на нечовечката апстракција наречена природа“
- 43 Mircea Eliade, цит. дело, 97
- 44 Никос Чаусидис, Митските слики на Јужни а Словени, Мисла, Скопје, 1994, 155
- 45 Исто, 165
- 46 Исто, 167
- 47 Massimo Carboni, Infinite Ornament, Art Forum International, New York, IX 1991, 109
- 48 Исто, 106
- 49 Исто, 110
- 50 Види: E. H. Gombrich, The Sense of Order: „Уметноста што е искрено декоративна, е уметност со којашто треба да се живее“
- 51 Види: Michael Compton, Peter Blake, Tate Gallery, London, 1983



Preface

There are artists who avoid changes in order to preserve the constancy of their expression. Simon Šemov, however, is one of those artists who create changes themselves in order to substitute the constancy of expression by perpetual transformation.

He stands in principle against hierarchy, hegemony, discrimination and division of any kind. There is no ranking in him of styles, artistic techniques, media, materials, there are no categorizations, generation differentiation, racial or ethnic differences, there are no boundaries between life and creativity, between nature and life... Approaching Šemov's creative work in accordance with the views of this artist, I cannot separate his life in his studio/at home and in the street/in nature, just as he does not differentiate between gathering herbs for his herbarium, for making tea, for healing insomnia or for the manufacturing of paper and creating works of art. I would like to respect the holistic principle as Šemov's artistic *entelechy*, to share his belief in the harmony of all elements of life and to support his standpoint on the free individual as the ontological column of existence. Concentrating myself on the complex relations between the notions of CULTURE and NATURE, I am offering in this text one of the possible interpretations of his artistic work. The stages where these notions come closer to or move away from each other, where they touch or merge with each other are the source of a number of specific features in Simon Šemov's artistic poetics.

At the time when Šemov started getting to know himself and the world, there was nothing coming from the East any longer. Instead, rock-and-roll, the twist, pop art and the hippie movement were coming from the West. They all opened new media horizons, broadened the idea of freedom and rejected taboos, uniformity and rules of behaviour. The open mind upheld by the flower children, the slogan "Anything goes", the new understanding of the family as an enlarged collective body, the adoration of nature, the idea of the world as a unity of opposites, the hedonism, euphoria, optimism, the deliberate ignoring of history, living according to one's own will — all these postulates of the 1960s have been highly relevant elements for Šemov's life and work. His affinity for the decorative, for the childlike and playing are derivatives of the philosophy of the period. I may also include here his desire for experimentation, narration, intermediality, intertextuality and tactility in order to define the coordinates of the field in which for more than three decades now he has been creating his works silently, gradually and continuously, with a great deal of conviction/persistence. There are few examples in fine art when someone's creative work is constantly subjected to experiments — by changing the discourse, media, techniques... — but remains for so many years based on the aforementioned ten or so constant postulates. Can we conclude that this is made possible by the constancy of Šemov's belief in those principles, by his broad field of imagination, by his youthful enthusiasm and by his free spirit?

The differences between modernism and postmodernism can be reduced to the level of a dialogue between NATURE and CULTURE. The desire for creating nature/a reality of a higher order, characterizes MODERNISM. Moving away from nature and coming closer to culture is characteristic of POSTMODERNISM. The

thirty-year activity of the artist Simon Šemov oscillates/hesitates between the notions of nature and culture. The roots of these dilemmas in his artistic evolution, I believe, are to be found in the undefined political and economic status of the former Yugoslavia (which also included Macedonia), that is its asymmetric pace with the movements and changes in Europe and the world. When these parts of the world entered into the postindustrial era of the media, information science and electronics, Macedonia was at the peak of its consumer stage. If we accept postmodernism in art as a counterpart of the postindustrial age, we can conclude that Šemov in this country lived the social and economic age of modernism. Reaching out towards Europe (London, Paris...) in the early 1970s, he entered the sphere of postmodernist understanding of culture and art. We can assume that it was this intermingling — almost simultaneous living — of different inclinations of the time that led to his acceptance of the art of the 1980s. Yet he uses those artistic ethics described by the terms *uncompromising compilation, borrowing, quotation and intertextuality* with reserve: his attempts at deconstruction of the impeccable *alter ego* of the artistic avant-garde — or style — have as their contemplative goal the creation of new art with the (modernist) designation called individuality. The system of the aforementioned combination (of styles, expressions, techniques and media, i.e. of things natural and things of art-ficial origin) includes the parallel use of the characteristics of both the avant-garde and the period which followed it. The hybrid obtained by this combination is just one of the possible solutions. Šemov also knows how to work in a purely modernist manner, just as he knows how to create works in a fully postmodernist way. He maintains his relations with the rules of modern art on several levels. The first one is respect for nature (a) as a visible experience (in the sense it is used by Cézanne, Braque or Picasso) and (b) as a possibility to transcend nature in the name of a new reality — a "higher nature" such as abstract art, for example.

Šemov respects the "visual reality of objects" (Harold Rosenberg) in certain segments of the work (patterns, 'how to sew' patterns, plants, wallpaper, crossword puzzles, unpainted paper and in most of the photo-realistically painted or inserted details of his paintings: insects, objects, drops, parts of the body...) In other works we can clearly discern an attempt at going beyond reality through the creation of transcending representations (as in the cycles entitled *Ohrid Angels* and *Magic*). The strongest argument in favour of the modernist experience of nature is his complete devotion to experimentation. The exploration of the structure of paper (over a period of fifteen years now) has indicated his drive to penetrate the matrix of the archetypal. What is this if it is not "a beginning from ground zero, a birth"?? Starting from these assumptions, the difference between his scientific project for the manual fabrication of paper and "the analysis of the object similar to the dissection of a body", which Apollinaire found in Picasso, becomes minimal. The Darwinist spirit of embryonic exploration of nature is reaching out towards new values dreamt with exaltation and wholeheartedness. The categories zeal and passion, characteristic of Šemov as a man and creator, do not sound like euphemisms: the work is mostly generated by them and they, as we all know, are part of the arsenal of the twentieth century artistic avant-garde.

Two-dimensional painting is of essential significance for modernism. Estrangement from reality as much as possible, and accordingly, moving away from any possible suggestion of a three-dimensional expansion of the representation (illusion of space) ends in representing a two-dimensional field, i.e. in the sphere intrinsic to painting. Šemov's works *Child Pointing his Finger to the Stars*, 1981, *Child Licking a Rooster Lollipop*, 1971, *Curious Child*, *The Hopscotch Game*, 1973/75, *Soiled Child* and *A Bottle of Spilled Ink* are a paradigm of the abandonment of the third dimension. The representations follow each other in a horizontal row (in analogy to the Byzantine composition standard) or reflect a bird's-eye view. In any case, the objects — what is represented — 'lie' on a single surface. It sometimes happens that various view points be placed on the same painted field (*Turning of a Button*, 1974/75, *Eating a Watermelon*, etc.). There are also solutions which include Euclidean space, but they are either rare or exist as fragments in the representation (*Rain Song*, 1971, *Children Running across a River*, 1971, *Self-Portrait*, 1972, *Child Learning to Whistle*). In certain works there are intentional distortions of per-

spective (*St. George and the Dragon*, diptych, 1971, *Child Drinking Water from a Bucket*, 1971/72).

There are also many common elements with the postmodernist practice. His first works (*Breakfast on the Grass*, 1963, *Thorn*, 1964, *Raštani*, 1964, *Turtles*, 1964) usually include quotations from a specific artist or work (Carlo Carrà, Edouard Manet, Petar Mazev, Spase Kunoski). The formal imitation of someone else's discourse, as is often seen in any beginner, cannot in this case be interpreted as a method taken over from the context of postmodernism. To begin with, this term was still not in use at the time, and secondly, this approach at painting was a frequent characteristic of beginners in painting. Yet quite soon, starting from his *Pantheists*, *Secondhand Peddlers*, *Umbrella Fixers and Beggars*, he began using a body of different expressions in the same place in the painting. Certain purist ideas of modernism are to be found on the same spot alongside the languages of subculture, thus creating a new (another) work. The representation turns into something else,³ it becomes an encyclopaedic focus of stylistic phenomena or a chrestomathy of handwritings from the masters of modernism. The painting is a kind of palimpsest⁴ of the human being who has become cultured, rather than a roadsign for original artistic sensations. Aiming at the original expression of the masters of the twentieth century avant-garde, he chooses some of their works, then cuts fragments out of them and completes the process by making a collage of those clippings into a new work. The system of such compilation has certain characteristics of a parody: by selecting various styles or forms of expression (geometrical and lyrical abstraction, expressionism, impressionism, surrealism, op art, pop art, photorealism, secession, etc.), and different techniques, media and methods (painting with oil/acrylic, drawing, graphics, creation of objects, pastel, gouache, water-colour...), from the formal point of view of modernism, he breaks the coherent and unified whole of artistic phenomena (style, colour, composition, form).

Šemov's passion as a collector reaches its peak when he creates a painting with the help of other paintings (polyptychs, screens) whose parts are created either by different artists or by the same artist but with different expressions (imitation/simulation of other people's 'manuscripts'). The psychology of accumulation/collection of imaginary libraries or museums expresses a certain nostalgia for everything we wish for but cannot accomplish immediately: a nostalgia for all possible and impossible dreams. Šemov's imaginary museum houses/registers his favourite artists. They are selected according to affinity and through a system into which a great deal of love and knowledge are invested. In his window/screens we leaf through the expressions of artists of the new figuration, geometricism, metaphysical painting, we read the mechanomorphous Marcel Duchamp through all the possible colours of the palette. The parts of his work *Child Stealing from the Apple Garden*, 1980, composed of 10 paintings, breathe in unison. The iconography of the child varies (ranging from drawing and more complex schemes, contours, traces, *informel* matter, to a voluminous figure) side by side with the background upon which it moves (hyperrealistically painted garden, plane with ornaments, action-painted field, geometric scheme, grid, monochromatic level). The work becomes a riddle where commonplace quotations of styles or specific artists are revealed (Paul Cézanne, Frank Stella, Jasper Jones, Pablo Picasso...). We can find an analogy to this method in Pat Steir's work *In Honour of Breughel* and in the procedure of accumulation of monitors/paintings by Nam June Paik: simultaneous kaleidoscopic projection of various visual representations. It is unlikely that these de-composed representations will create that pregnant whole of the painting known from the 'lexicology' of artistic avant-garde. The question of the ethics of being someone else, of thinking, seeing, painting or feeling like this or that artist can only end in the impossibility of being fully what you are not (however strongly you may desire that). With the very act of choice, the germ of the subjective enters into the territory of the personal from which one can hardly retreat.

The mirror of postmodernism not only fails to reflect the phenomenal side of things, but it also does not allow the ego of the creator to look into his own eyes. The age of information science and electronics breaks it into mini-spaces from which countless fragments of the existence of other people are reflected; the artists collect

them again (as I already said, with nostalgia) in order to reach the entity. The shattered individual substitutes the ethics of using what is already culturally (artistically) defined, for the creative act (drawn from the source). It is an act which inclines from the outset towards the artificial and moves away from nature. It is at this point that Šemov's work varies most often. Adoration of nature and the desire (1) to transcend nature in the creative process, to think it out at a higher level (in a modernist manner), and (2) to tame nature, to subordinate it to the sensibility of the civilized creative human being, do not make him decide in favour of one side or the other, but leave him free. In these variations, Šemov 'embellishes' nature in the elements which seem ugly to him, carries out a kind of aesthetic aggression upon it, and simultaneously, in the cultural fabric of the painting/drawing/object, applies a collage technique, assembling parts of what is existing (flowers, grass, small stems, cellulose, etc.). The attitude towards nature, among other things, remains undefined because he also wants to transpose its tactile dimension into a work of art, supporting the "ethics of touching the canvas" (postmodernists cherish and support the manual approach to art). Šemov replaces the monastic behaviour of the modernist with an activity in the collective, a dialogue. This also indicates a broadening of the boundaries of communication with subcultural forms of expression (kitsch, comic strips, signs, posters and other forms of street culture). The doors of his creative work are open to the arts of the Far East (Japanese art), American or Mexican art, European, modern or mediaeval art, to religious and profane subjects, to the idiom of a child or an amateur. The clippings from the world artistic avant-garde in his paintings exist side by side with the lucid reduction of childlike thought and the naïveté of the amateur brush (the *Children's Play* cycle, 1974/75). Art is not a rival of everyday life. Like the postmodernists, he considers the iconographic orientation in the painted representations a substitution for pure form, for style. Šemov is also an uncompromising *bricoleur* with regard to the combination of methods. He combines his painting techniques together with his graphics and drawings, which results in a conglomerate taking the form of a three-dimensional drawing/object. In 1984/85 he created a whole series of works in this way. The procedure of cutting, sticking, perforating and shaping the cellulose pulp (as if it were a sculptural mass) and the incorporation of plants, cords, etc., strengthen the arguments in favour of defining his work as a kind of *bricolage*. The summary of the *pro* and *contra* positions versus modernism, always incorporated into his work, reveals a situation of consistency with regard to the combination of these two different approaches in the fine arts of the twentieth century, of identification and free use with no hesitation and indebtedness to anyone, because his motto in art is that "the end justifies the means".

"That Inhuman Abstraction Called Nature"

The distinguished scholar Sir Herbert Read calls nature an "Inhuman abstraction".⁵ This idea can be further developed by Šemov's attempt at humanizing nature, which is also within the context of Herbert Marcuse's support for the creation of a free society by way of "discovering the liberating forces of nature".⁶ The idea of the aggression and exploitation of nature gained strength in the 1960s. Trying to answer this question, in the early 1970s, Šemov (most often in cooperation with Fidanovski and several other younger artists), initiated the process of connecting the aesthetic phenomena to those of ethical nature. The new spiritual orientation of the period drew him out of the ascetic atmosphere of his studio into nature and the collective/group. Together they intervened into the suspicious elements (in their opinion) of the landscape, into those metaphors of death: they thought about the creation of new values upon the skeleton of what had been disappearing. We can now see that respecting the integrity of nature, they try to conduct a dialogue on equal footing with it. The basic idea is concentrated on freezing the course of transience and depletion. The remedy is aesthetic intervention: conservation with colour and form should stop time and secure immortality. The artist is a missionary who will join man and nature into a renewed harmony, and beauty will save the world from ephemerality and downfall... This contact with nature will awaken the

sleeping human senses which is the basic precondition for his liberation as an individual. "Emancipated senses connected to natural science (natural science develops on the basis of such senses) would provide a 'human appropriation' of nature. Then nature would lose its bare usefulness... it would appear as an autonomous living power, as a subject-object."⁷ The anthropological-ecological stimuli present in all Šemov's out-of-the-studio actions/interventions (whose basis lies in Marx's and Marcuse's theses on the preservation of man and nature/environment in which he exists and fulfils himself), mostly insist on the aesthetic dimension.

Interventions in nature are an action on the macro-level with regard to both spatial coordinates and teamwork. Šemov's contact with nature exists from the moment of his birth amidst the Dionysian vegetation of the town of Kavadarci. In his first oils he incorporates, without embellishment, his sincere feeling of the scorched summer landscape, when the intensity of sunshine levels out the colours in the landscape (gamut of beige, light brown, yellow, orange, ochre) but not the iconographic elements within the picture. The Pantheists, Oovo Smokers, Gypsy Women and Beggars bear clear signs of unity: human figures, animal and plant worlds exist in a compact body, in the happiness of the cosmic union. In some places we can discern limbs, a flower head or an insect leg. The morphological map of the flora or the whole living world in the painting is a result of personal observation of nature. The density of events, the differentiation of structures and the subtle and broad scale of colouristic organization confirm the tension of emotions and exaltations aroused by nature. Observing these paintings (*Thorn*, 1964, *Raštani*, 1964, *Turtles*, 1964, *Oovo Smoker*, 1968, *Oovo Buzz*, 1966...), we can feel the sincerity of his visual contact with nature. And what about his attitude towards nature in his works after he returned from England? As we have seen in the first part of this preface, England strengthened Šemov's interest in pop art and Japanese poetics of painting. The closer he came to them, the more he moved away from nature. The link between nature and art became ART-IFICIAL. Here I have in mind the topics which in a way remain linked to nature (problems relevant to children and children's play, and also the ornaments which appear in the background of some paintings).

If we analyse the decorative elements (wallpaper, textile designs, etc.), we can discover their origin in stylized vegetative forms (most frequently flowers). It is precisely in these segments of the canvas that the gap appears in the observation and interpretation of nature: no longer as an entity which exists in itself and by itself, but as a possibility to be imitated, as a motive for (re)creation:⁸ *Child Riding a Tricycle*, 1972, *Asphalt Machine*, 1967, *Soiled Child*. The next stage of development is the result of Šemov's profound communication with nature. It evolves in the process of his more frequent movement within it, in the touch, in the collection, in the drying of herbs. Thyme (*thymus serpyllum*), helichrysum (*helichrysum italicum*), common mallow (*malva silvestris*), althaea (*althaea rosea*), St.-John's-wort (*hypericum perforatum*), yarrow (*achillea millefolium*), etc., come directly into the 'pockets' or 'envelopes' of his installations entitled *Meadows*. In the drawings of the cycle *Child Gathering Herbs for a Herbarium*, 1990, flower heads and leaves are incorporated into and form part of the self-manufactured paper (from the bark and stem of several different types of plants). We encounter the same approach in his *Ohrid Angels* and *Woman* cycles. Here the role of the artist is demiurgical. The artist acts as a parallel creator with nature: he no longer depicts/portrays it, he no longer sees himself in its mirror in the old way: he wants to have an equal right to creation, a right to realize his idea of nature, an idea which exists only in his imagination. The aforementioned cycles communicate with that part of the landscape which remains untouched by the syndrome of civilization: with the primaeval — pure — innocent. In order to preserve the pastoral-idyllic mood in his white paper objects and in the name of immortality as the exaltation of beauty, of hedonism, he takes specific actions directed towards the exploration of the mysterious sides of the universe. He plunges into the world of the occult/magic. His interest in these esoteric fields (correspondent to Freud's explorations) is an expression of his interest in the primordial. The roots of magic lie in the "pre-Christian archaic religion of fertility... which was condemned as magic by the church in mediaeval times".⁹ The renewed enthusiasm for hidden worlds (shamanism, tantra, yoga...) in the 1960s and 1970s was presumably an outcome of the attractiveness of the phenomenon of initiation into

occult activities. The act of initiation — or introduction — is strictly subjective in nature. Hence the affinity for this approach which can pull the individual out of the herd and out of collective thinking. The search for one's own ego never ends, just as the fear of one's end is always present. However much one tries to tame one's relation with death, it most often remains wild and distant. The *Magic cycle* (*Magic against Alcoholism, Magic for Preserving Philanthropy, White Magic, Magic against Snake Bites*), which he has been creating since 1985, has three motives for existence, two of which I have already mentioned (taming/postponement of death and strengthening of the individual in the person). The third motive is the impossibility of uprooting the notion of magic from the field called art. This bond is as passionate as that between lovers. Bearing in mind that the *Magic cycle* preserves aesthetic qualities and artistic inventiveness at the level of an autonomous expression, it becomes obvious that its whole discourse may be reduced, above all, to the phenomenological level. The careful selection of structures in (Šemov's self-made) paper presupposes a simultaneous care for the nuances of white and relations close to it. The insistence on tactility (in addition to the cardinal role of the visual and, to a certain degree, of the olfactory as well) arouses spatial and temporal symbolism. All this combined leads towards a comprehensive sensory encompassing and experiencing of his artistic achievements.

The most recent works which have come from Simon Šemov's art laboratory are part of the *Woman cycle*: the woman's body is born out of matter filtered by nature (cellulose). This approach has its parallel in his installation entitled *Forest Meadows — Installation, 1989*: the creation of trees from the cellulose mass (inversion of the usual process).

In mythical images "the people are often born from the earth's bosom, and plants, on the contrary, from the earth's inside".¹⁰ The situation known in pagan religions reflects one of the most striking symbols — the symbol of the mother-earth from which it is born. It is often identified with the plant (woman-plant). A true characteristic of the mother (= earth = plant = tree of life) is the cyclic regeneration. "Man experiences the plant as a woman/mother primarily because it bears the female ability to give birth... the seeds, the germ of everything which exists."¹¹ Šemov's works make the aforesaid woman-earth-plant relations even more complex: they are the result of an inversion — a woman arising from a plant — as a counterpoint to the female mythical images born in the form of plants. Even though the process is reversed, the meanings are the same: the representation of the woman as a plant over the centuries has become synthesized into a simple form — a sign. This reduction took place through her very hands: they embroidered, sewed, wove or kneaded/moulded that form over the centuries. Having a good knowledge of the movement and fusion of archetypal ideas, in his most recent cycle devoted to the woman mother and creator, in the simplification of signs, Šemov arrives to the letter (to which he ascribes a third dimension). "The equalizing element of the image of a plant or tree and that of the woman-child bearer in mythical images is the letter."¹² We may thus conclude that the origin of decorative structures lies in mythical images, especially if they come from communities with agrarian orientation. Their apparent artificiality is generated by nature and not by the cultural sphere. Geometrization of ideas is part of the visual cultural tradition of our country. Šemov chooses the artistic transcriptions of the motif chiefly through simplification variants with decorative connotations. In the past it was the painting's background (with its asymmetric rhythm of pattern repetition), later it was the grid (with a symmetric rhythm) and finally came the iconography of the pattern (flower), whose composition is resolved more freely.

The Decorative in the First Person

Šemov desires the same order and harmony he finds in nature in art as well. If we bear in mind that the origin of ornamentation is to be found in the cosmic order, we can understand the extreme significance of the decorative for this artist. It is well known that the decorative (ornament, pattern or design) most often has a negative aura and is considered of secondary importance in the history of art. Šemov has

never agreed with this inherited situation, even as a debutant painter. Taking above all Matisse and the Japanese masters as a paradigm, bearing in mind the decorative character of our ethnographic entity (silversmithing, woodcarving, pottery, carpet making, folk costumes, icon frames, ritual bread, etc.), not forgetting the influence of oriental cultures (above all, Islamic art and calligraphy) and Macedonia as the meeting point of Greek, Roman, Slavic, Islamic and other cultures, Šemov deliberately includes and emphasizes the decorative aspect in his entire work. Two-dimensional painting strengthens the effect of the decorative. Certain paintings turn into opulent patterns (similarly to Matisse's works), underlining the ornamental structure as the principal characteristic of the work (*Gypsy Woman*, 1969, *Vineyard Sprayer 3*, 1969, *Overripe Nerezi Fruits*, 1967, *Child Riding a Tricycle*, 1972, *Soiled Child*, *Oovo Smoker 2*, 1968/69, *Ohrid Angel 9*, 1990, etc.). The delight with the relaxing play of the pattern "which can talk to the soul in thousands of different ways", in the words of Oscar Wilde, and which stimulates imagination, moves in Šemov's work between the sensory and sensible meanings of the ornament. The equal attractiveness of the archetypal and spiritual, which are characteristic of him, are the ontological focus in Šemov's artistic thought, which must always be considered a sign of value of the first order.

The decorative is contained in the structure of the majority of subcultural forms of life which he gathers in his art system. Kitsch, billboards, graffiti and other forms of the urban landscape iconography attract the eye precisely because of their decorative disposition. "More elementary than the need to protect the body with fabric was the need to decorate it."¹³ On the other hand, moving away from the realm of nature, the ornament as an eternal stream (endlessness, immortality) has lost its original representative function with the course of time, and then its connotative dimension and has become a bare de-designated mark: "seed without a father".¹⁴ Yet we know the father of the ornaments dealt with here. He refuses to reduce them to a mere framework or a margin of the work — something we put around it after it is painted — but he places them in an equal position, most often a dominant one. For him the ornaments are not a framework but what lie within the framework. Therefore his work is constantly 'decorated' in new ways, and it is precisely this which, among other things, ensures its identity. In addition to the significant axiological status of the pattern (matrix), in the painting itself we must appreciate the attention at the phenomenological level incorporated into the execution of that decorative content. In his emphatically two-dimensional works the ornament is both a background and a foreground. The fact that this ornamental background is always conceived differently (with other patterns, other colours, other structures) speaks about identification of expression and decoration, which is characteristic of the artistic poetics of Matisse.¹⁵ The constant arrangement of the patterns in different ways, the lack of symmetry, and, instead, the more frequent use of asymmetric forms in Šemov's works, restore the dignity of the ornament, of that generally tiresome and repetitive endless line. By the repetition of the similar or approximate, and never of the same, the rhythm is changed in the movement of the basic matrix, and in this way our attention is kept permanently awake. This confirms, among other things, that the ornament in Šemov has a subjectivity — it has both a father and a mother.

In general, the attractiveness of this 'artistic language' owes a great deal to his inclination towards decoration. Considering the anticipatory abilities of this artist, it is not unlikely that, just as the 19th century ended with the decorative expression of the secession, the same may happen with the art of the close of the 20th century. Owen Jones believes that "decoration might become the spare head of a general renewal of style".¹⁶

Šemov's Child Ego

The changed status of the decorative in the long run is the result of the general principle of this artist towards the equalization of high art and popular culture. Here is a recollection which carries us into the world of the important English painter, Peter Blake, with whom Šemov has a number of common points. One of them concerns the field of the childlike. Both artists are preoccupied with subjects dealing

with children, fairy tales, games and toys. Šemov tries to grasp and achieve that innocent outlook at the world which is concentrated on significant things, but also on drawbacks, and the child's ability for observation and thought. He tries to go back to the years of his young/child ego, to paint as if he were a child. The attempt at returning time creates various combinations with the simultaneous presence of a child's naïveté and an adult's seriousness.

Blake and Šemov are not only fascinated with the child, but they also identify themselves with him: their attention is concentrated on children's play and mischief, children's ideas of the world phenomena: ornate windows full of toys (which attract the eye by their magic interior, together with the reflection of the observer in the glass). Both of them want to make collections (as most children want to), to gather objects, in order to stop time, to strengthen the event/memory, to link virtual with real existence. Blake collects pieces of textile, badges, frames. Šemov makes collections of dew or rain drops, of flowers, insects, clouds or paintings. Many original ideas arise from the still unmoulded/unformed child's personality. Reaching out for the imperfect and making mistakes is a result of that undefined outlook of the young person. Blake's dwarfs and teenagers are unformed or incorrectly formed from the start. Šemov applies a process of deformation of the representations with notable elements of caricature, and often the comical, where the child turns into an object, into a situation or activity: the *Child Eating Lard Spread on Bread*, 1971/72, at closer range becomes a piece of bread with something spread on it; *Eating a Watermelon*, 1974/75, is a shot of a beautiful red watermelon; *Pole Vault over a Wall*, 1974/75, turns into a vault pole; the *Child Drinking Water from a Bucket*, 1971/72, is transformed into a process of waterflowing, etc...

Both Blake¹⁷ and Šemov maintain links with reality, but are simultaneously estranged from it. Both the English and the Macedonian artist look for the original artistic existence in the picturesque gleam of the innocent eye, of nature or of the child, all the same.

To Overcome the Scattered Image

Unlike the well-known formulations about the end of art, now at the end of this century (like that of J.F. Liotard: "Art is in a constant crisis", or of G.C. Argan), Šemov continues with great enthusiasm the quest for art as a kind of ecstasy from which the autonomous existence of the individual is released. His transgressive acts in Macedonian fine arts often take place before their true moment comes — they are anticipatory or pioneering, but without any drama or polemics. Gradually, steadily and quietly, for three decades now, he has been wearing down the banks of the conventional riverbed of fine arts, proposing his own artistic 'handwriting' which includes the coexistence of almost all expressions of modern art, however much may their image look scattered.

Notes

1

See: Howard N. Fox, *Avant-garde in the Eighties* (Catalogue introduction), Los Angeles County Museum of Art, 1989, p. 15.

2

Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985, p. 157.

3

See: Tomaž Brejc, *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*, Polja, Novi Sad, 287, 1983, p. 22.

4

Random House Dictionary of the English Language, Random House, New York, 1983: "palimpsest n. 1. a parchment or the like from which writing has been partially or completely erased to make room for another text [1655-65; < L *palimpsestus* < Gk *palimpsestos* rubbed again = *pálin* again + *psestós* scraped, rubbed, v. adj. of *psán* to rub smooth]."

5

Herbert Read, *Philosophy of Art*, Faber & Faber, London, 1975, p. 73.

6

Herbert Markuze, *Kontrarevolucija i revolt*, Grafos, Belgrade, 1982, p. 6.

7

Marx quoted by Herbert Marcuse. Herbert Markuze, *op. cit.*

8

Herbert Read, *op. cit.*, p. 73: "The artist paints what he wants to see, a human or individual version of that inhuman abstraction called nature."

9

Mirčea Elijade, *Okultizam, magije i pomodne kulture*, Zora, Zagreb, 1983, p. 97.

10

Никос Чаусидис, *Митските слики на Јужните Словени*, Мисла, Скопје, 1994, стр. 155.

11

Ibid., 165.

12

Ibid., 167.

13

Massimo Carboni, *Infinite Ornament*, Art Forum International, New York, IX 1991, p. 109.

14

Ibid., 106.

15

Ibid., 110: "For Matisse expression and decoration were the same thing."

16

See: E.H. Gombrich, *The Sense of Order*: "The art that is frankly decorative is the art to live with."

17

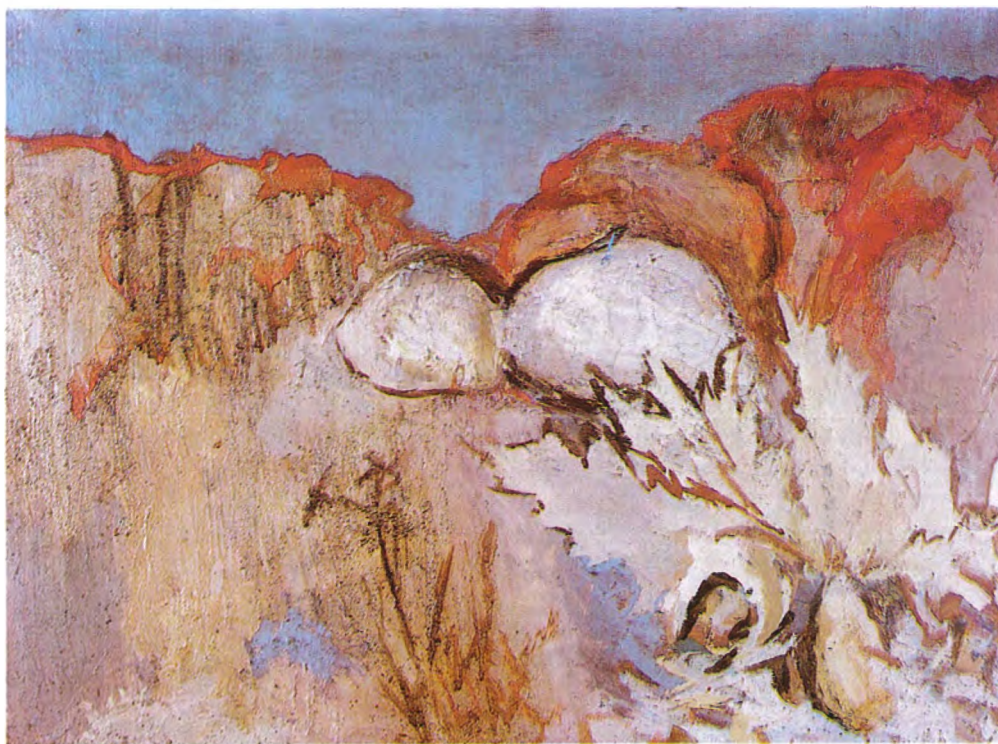
See: Michael Compton, *Peter Blake* (Catalogue introduction), Tate Gallery, London, 1983.





41

ПОЈАДОК НА ТРЕВА, 1983,
масло на платно, 107×88, б.с.
BREAKFAST ON GRASS, 1983,
oil on canvas



ПЕЈЗАЖ (ООВО), 1964,
масло на платно, 58x80, б.с.
LANDSCAPE (Oovo), 1964,
oil on canvas

РАШТАНИ, 1965,
масло на платно, 88x128, б.с.
RAŠTANI, 1965,
oil on canvas



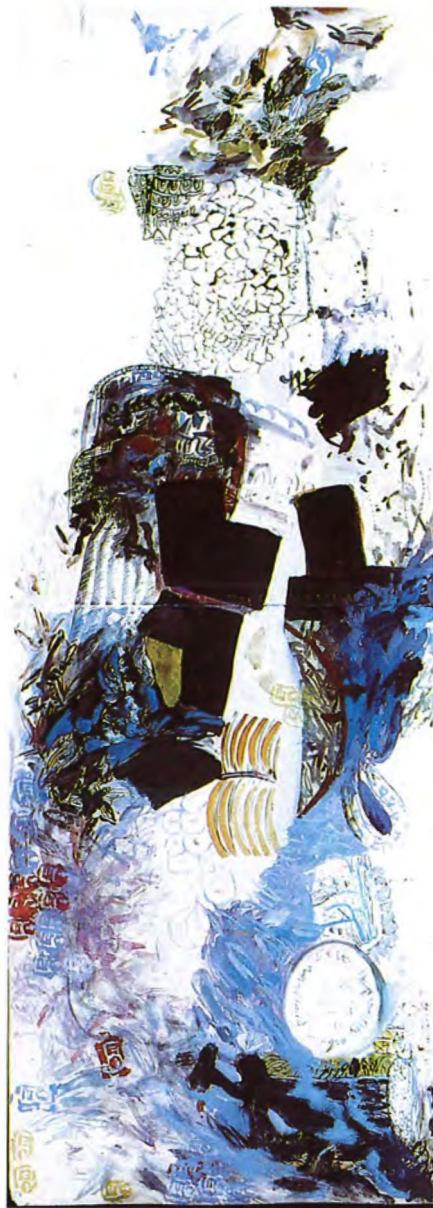


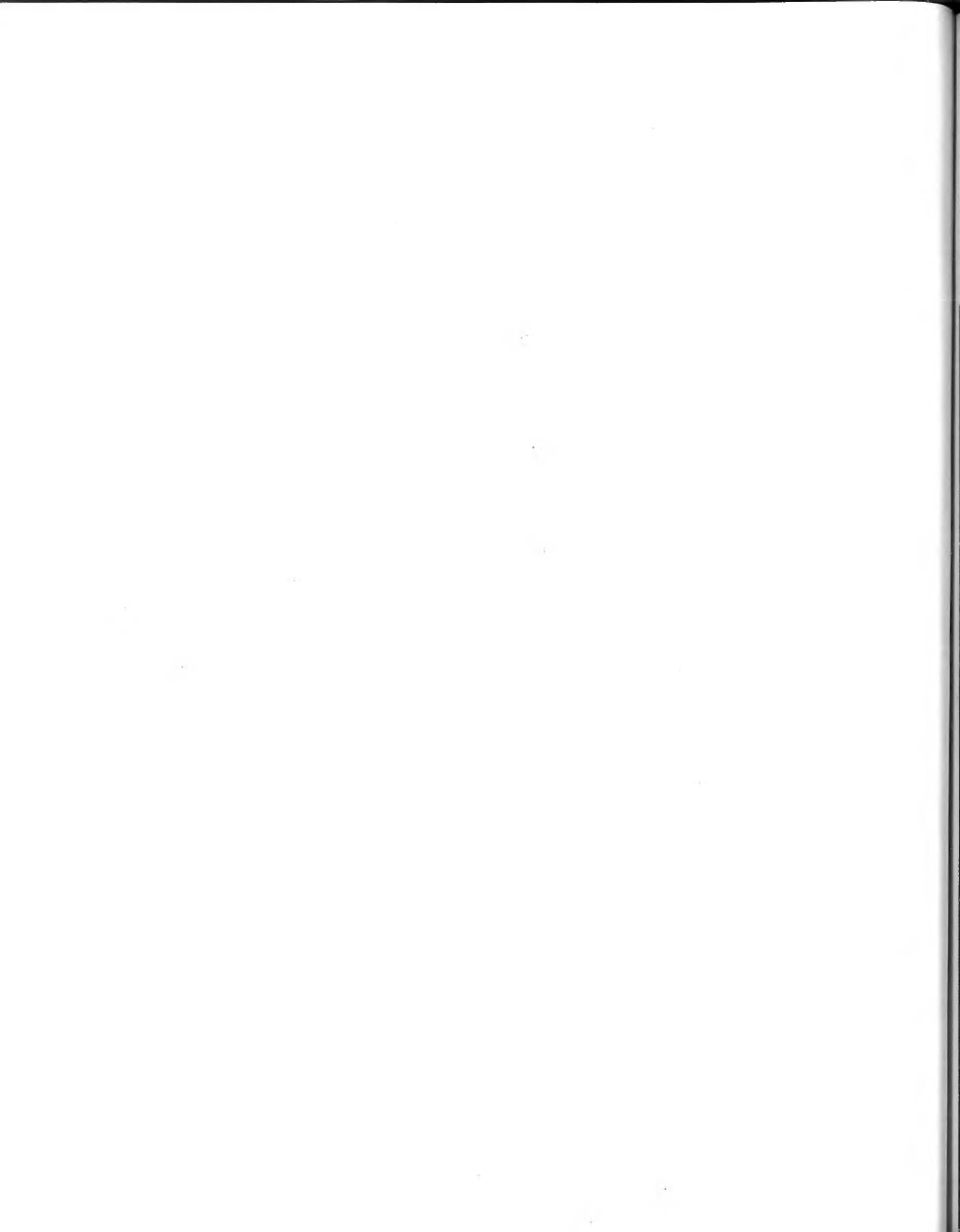
45

ЧОВЕК, ОГАН, ЖЕЛЕЗО, 1967,
комбинирана техника на панел, 384x1050
Рудници и железарница, Скопје (заедно со Пе-
тар Мазев)
MAN, FIRE, IRON, 1967,
combined technique on plywood



ООВСКИ ЗУЈ, 1966,
масло на платно, 150×80, б.с.
OOVO BUZZ, 1966,
oil on canvas







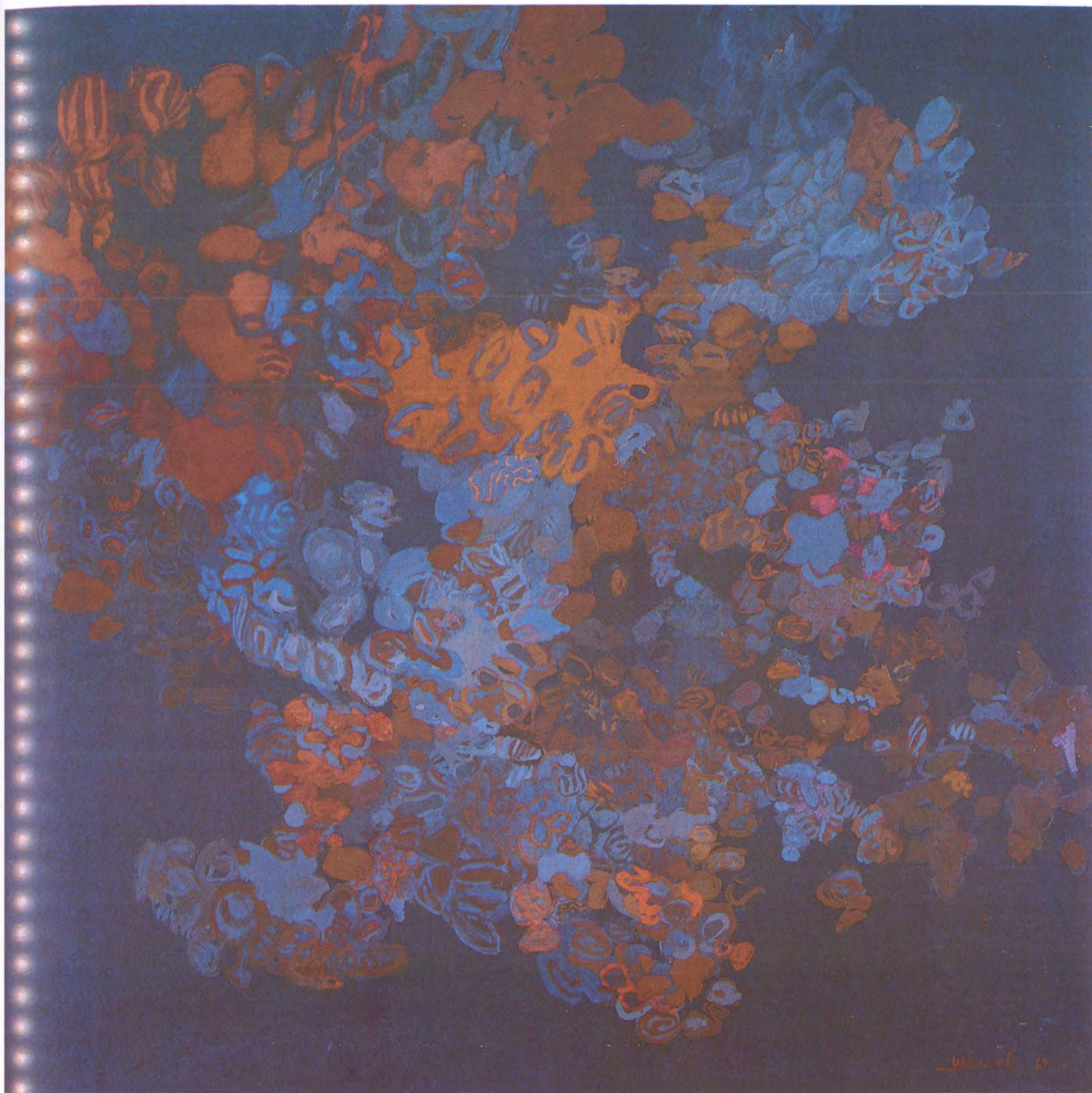
49

ПАНТЕИСТ I, 1967,
масло и колаж на платно, 140x140,
сигн. долу кон средината: Шемов 67
PANTHEIST I, 1967,
oil on canvas



50

МАЛ ООВСКИ ПУШАЧ, 1966,
масло на платно, 82x57,
сигн.д.д.: С.Ш. 66 (лат.)
SMALL OOVO SMOKER, 1968/69,
oil on canvas



51

ПРЕЗРЕАНИ НЕРЕШКИ ПЛДОВИ, 1967,
масло на платно, 100x100
сигн.д.д.: Шемов 67
OVERRIPE NEREZI FRUITS, 1967,
oil on canvas



ПИТАЧ I, 1969,
масло на платно, 140x140,
сигн.д.д.: Шомов 1969
BEGGAR I, 1969
oil on canvas





54



ЦИГАНКА, 1969,
гваш, 83x60, сигн.д.д.: Шемов 1969/Скопје –
Циганка (лат.)
GYPSY WOMAN, 1969,
gouache

ПОПРАВАЧ НА ЧАДОРИ, 1969,
гваш 59x52, сигн. долу л. (кон средината):
Шемов 31.III.1969 Скопје, прв цртеж „Поправач
на чадори“
UMBRELLA FIXER, 1969,
gouache



55

КОМПОЗИЦИЈА ВО РОЗОВО (Оовски пушач
2), 1968/69,
масло на платно, 170x221,
сигн.д.д.: Шемов 1968-69 (лат.),
сопственост: Музеј на современата уметност,
Скопје
COMPOSITION IN PINK
(Oovo Smoker II), 1968/69,
oil on canvas



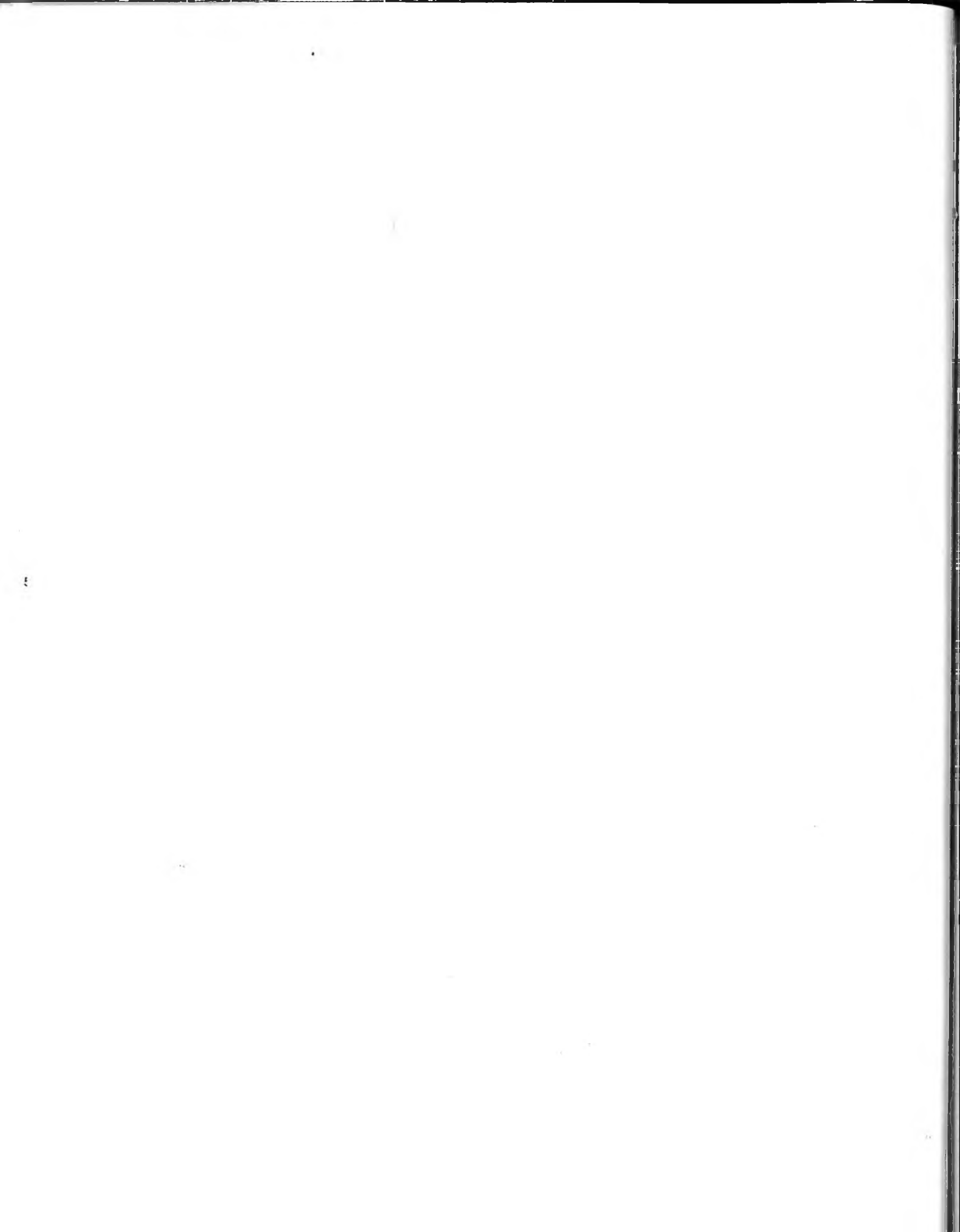
МАШИНА ЗА АСФАЛТ II, 1969,
масло на платно, 100x100,
сигн.д.д.: Шемов 69 (лат)
ASPHALT MACHINE II, 1969,
oil on canvas

ПРСКАЛКА ЗА МОДАР КАМЕН II, 1969,
масло на платно, 140x140,
сигн.д.д.: Шемов 1969
SPRAYER FOR BLUE VITRIOL II, 1969,
oil on canvas





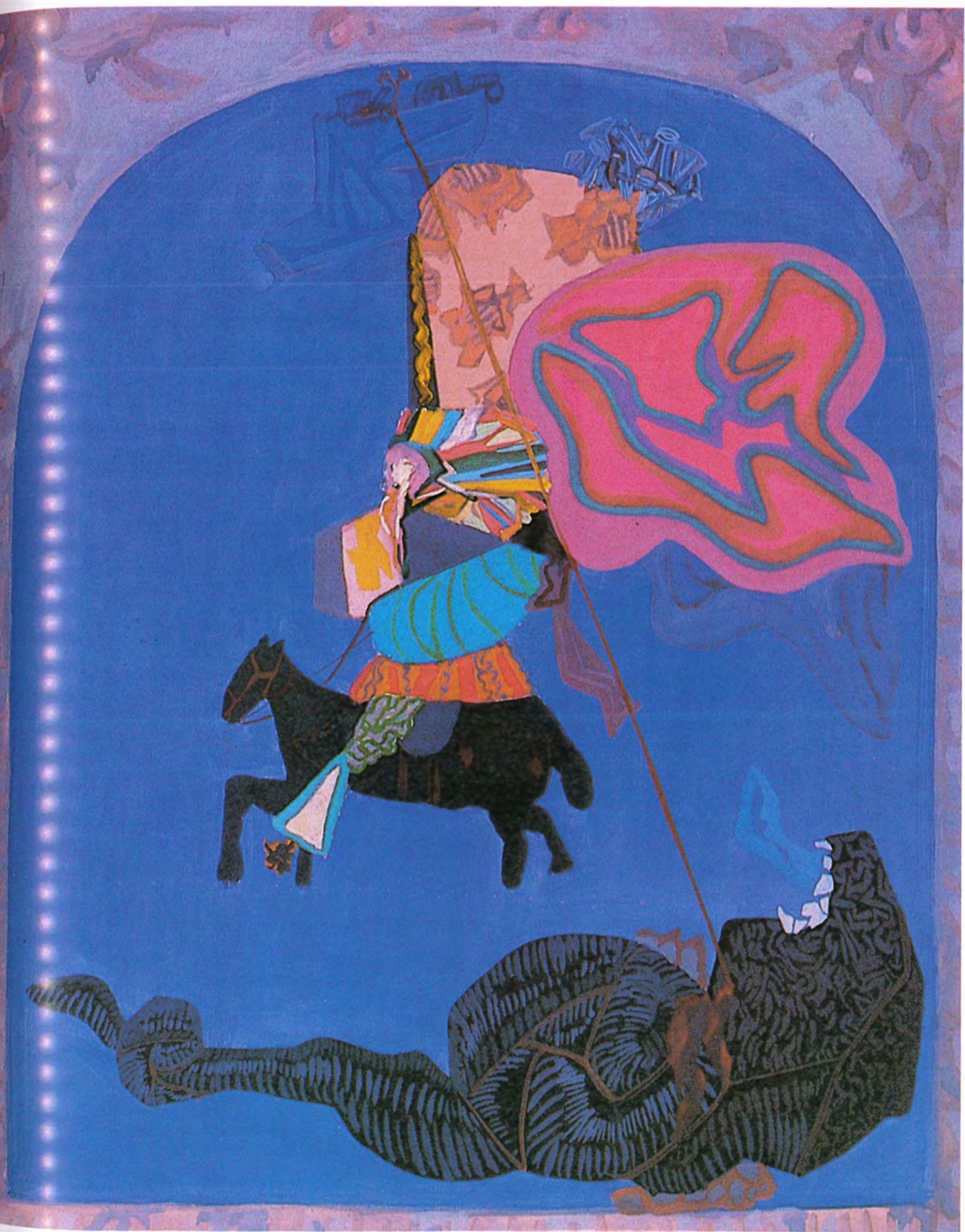
КАПКИ РОСА И ТРЕВА НА МАХОВИНА, 1969,
масло на платно, 202x180
сигн.д.д. кон средината: Шемов 69 (лат.)
сопств.: Уметничка галерија, Скопје
DEW DROPS AND GRASS ON MOSS, 1969,
oil on canvas



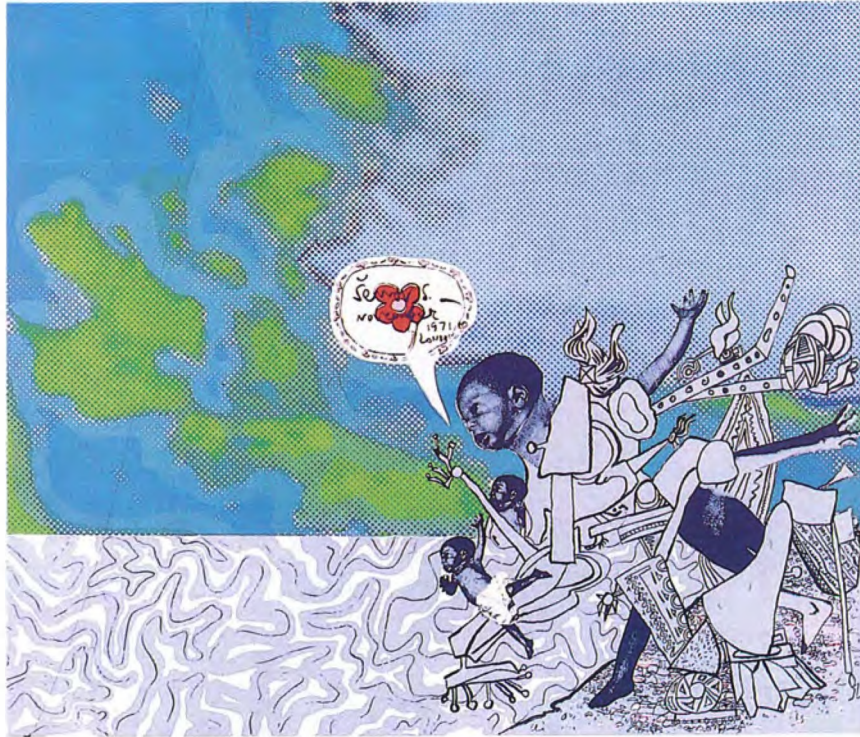


ПРСКАЛКА ЗА ЛОЗЈЕ I, 1968,
масло на платно, 170x141,
сигн.д.д.: Шемов 68
VINEYARD SPRAYER I, 1968,
oil on canvas





СВЕТИ ЃОРЃИ И ЛАМЈАТА (диптих), 1971,
масло на платно, 123x196, б.с.
ST. GEORGE AND THE DRAGON (diptych), 1971
oil on canvas



ДЕЦА КОИ ПРЕТРЧУВААТ ПРЕКУ РЕКА, 1971,
сериграфија во боја, 68x101
CHILDREN RUNNING ACROSS A RIVER, 1971,
serigraphy in colour



АВТОПОРТРЕТ, 1972,
сериграфија во боја 6/35, 102x69 (87x54)
SELF - PORTRAIT, 1972,
serigraphy in colour

УБАВАТА РОЗА, 1972,
масло на платно, 37x25,
сопственост: Градски музеј, Брадфорд, Англија
THE BEAUTIFUL ROSE, 1972,
oil on canvas



64



ДЕТЕ КОЕ ИГРА СО ЦАМЛИИ, 1971/72,
масло на платно, 100x100
сигн. средина долу: С. Шемов 1971/72 Лондон
(лат.)
сопственост: Музеј на современата уметност,
Скопје
CHILD PLAYING WITH MARBLES, 1971/72,
oil on canvas

ДЕТЕ КОЕ ПЛУКА НИЗ ЗАБИ, 1971,
масло на платно, 100x100
сигн.д.д.: Шемов 71 (лат.)
CHILD SPITTING THROUGH HIS
TEETH, 1971,
oil on canvas



ДЕТЕ КОЕ ВОЗИ ТРИЦИКЛ II, 1972,
масло на платно, 100x100
сигн.д.д.: Шөмов 72 (лат.)
CHILD RIDING A TRICYCLE II, 1972,
oil on canvas



ДЕТЕ КОЕ ЈАДЕ ШЕЌЕРНО ПЕТЛЕНЦЕ, 1972,
масло на платно, 140x140,
сигн.д.д.: Шеров 72 (лат.)
CHILD LICKING A ROOSTER LOLLIPOP, 1972,
oil on canvas



67

ДЕТСКИ ИГРИ (параван II), 1972,
масло на платно, 256 x 800, б.с.
CHILD GAMES (Screen II), 1972,
oil on canvas



68



ДЕТСКИ ИГРАЧКИ II, 1972,
масло на платно, 60x89,
сигн.д.д.: Шемов 72 (лат.)
CHILDREN'S TOYS II, 1972,
oil on canvas

ОБОЕНИ ОБЈЕКТИ,
ликовни интервенции врз маса и столици, 1973,
Локуф
COLOURED OBJECTS,
art interventions on a table a chairs, 1973,
Lokuf



ВО ЧЕСТ НА РЕМБРАНТ, 1984,
ликовна акција, месарница „Баце“, Скопје
IN HONOUR OF REMBRANDT, 1984,
art action, Bace Butcher's Shop

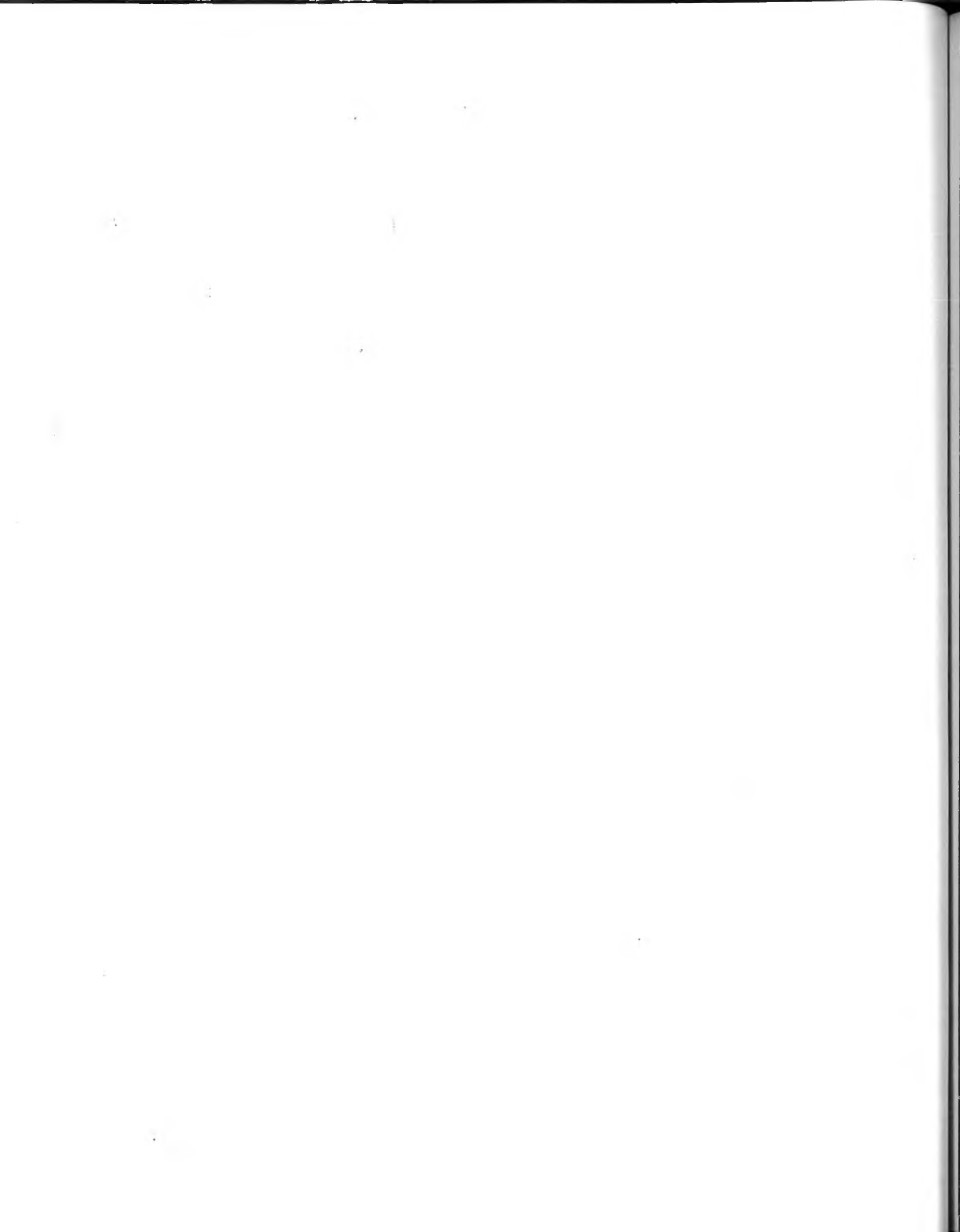


СКОКАЊЕ СО СТАП ПРЕКУ СИД, 1974/75,
масло на платно, 80x50, б.с.
POLE VAULT OVER A WALL, 1974/75,
oil on canvas

ИГРА ЦАРИЦА ИЛИ ШКОЛИЦИ, 1973/75,
масло и пастел на платно,
80x50, б.с.
(учествувавал и сликарот Р. Сли)
THE HOPSCOTCH GAME, 1973/75,
oil and pastel on canvas



ДЕТСКИ ИГРИ (полиптих), 1972/73,
масло и пастел на платно, 320x320, 6.с.
CHILD GAMES (polyptych), 1972/73,
oil and pastel on canvas





73

ВИТРИНИ (параван), 1975/76,
масло на платно, 220 x 850, б.с.
SHOP WINDOWS (screen), 1975/76,
oil on canvas

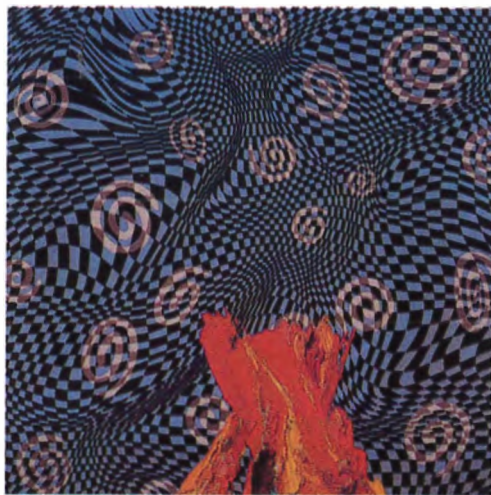
ИЗВАЛКАНО ДЕТЕ, 1980,
масло на платно, 100x100, б.с.
SOILED CHILD, 1980,
oil on canvas



74

ЉУБОПИТНО ДЕТЕ, 1983,
масло на платно, 100x100, б.с.
CURIOUS CHILD, 1983,
oil on canvas





ДЕТЕ ГЛЕДА ВО СВЕЗДИ, 1981-1984,
масло на платно, 100x100, б.с.
сопственост: Металски завод „Тито“, Скопје
CHILD LOOKING AT THE STARS, 1981/84,
oil on canvas

75

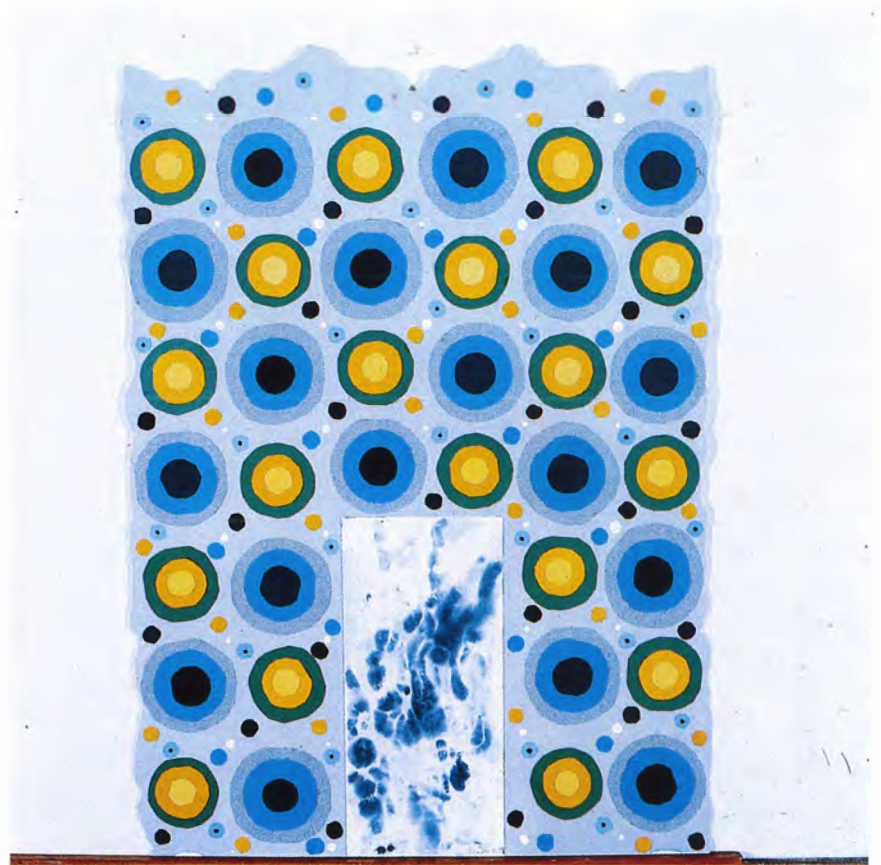


ДЕТЕ КОЕ УЧИ ДА СВИРИ СО УСТА II, 1983,
масло на платно, 102x102, б.с.
CHILD LEARNING TO WHISTLE II, 1983,
oil on canvas

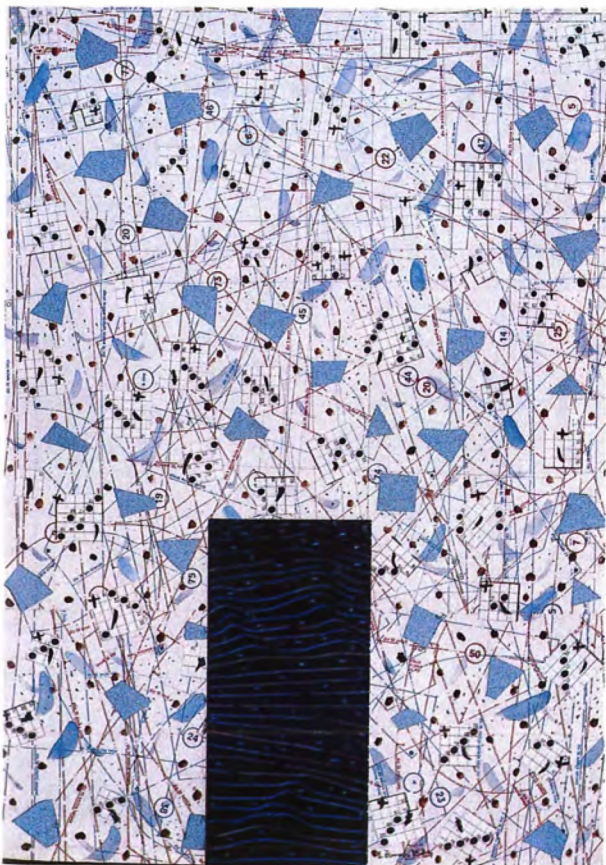


76

ДЕТЕ ПОКАЖУВА СО ПРСТ НА СВЕЗДИ V,
1981,
сериграфија во боја, А.П., 70×50
CHILD POINTING HIS FINGER TO THE STARS
V, 1981,
serigraphy in colour



77



ПОСМАТРАЊЕ НА СВЕЗДИ, 1984, графички интервенции (сериграфија, колаж и цртеж, 66x47, сигн. долу кон средина: Шемов 1984 (лат.)
STAR GAZING, 1984, drawing/object

ДЕТЕ И УНИВЕРЗУМ V, 1984, цртеж, гваш и колаж, 70x50, сигн. д.д.: Шемов 1984 (лат.)
THE CHILD AND THE UNIVERSE V, 1984, drawing, gouache and collage



78

ЛОКУФ – 5, 1989,
сериграфија во боја А.П., 48x62 (39x55)
LOKUF V, 1989,
serigraphy in colour A.P.





80

МАГИЈА ЗА ГОСТОПРИМСТВО, 1986,
рочно изработена хартија и суви билки,
220x90, сигн.д.д.: Симон Шемов 1986 (лат.)
MAGIC FOR HOSPITALITY, 1986,
drawing/object



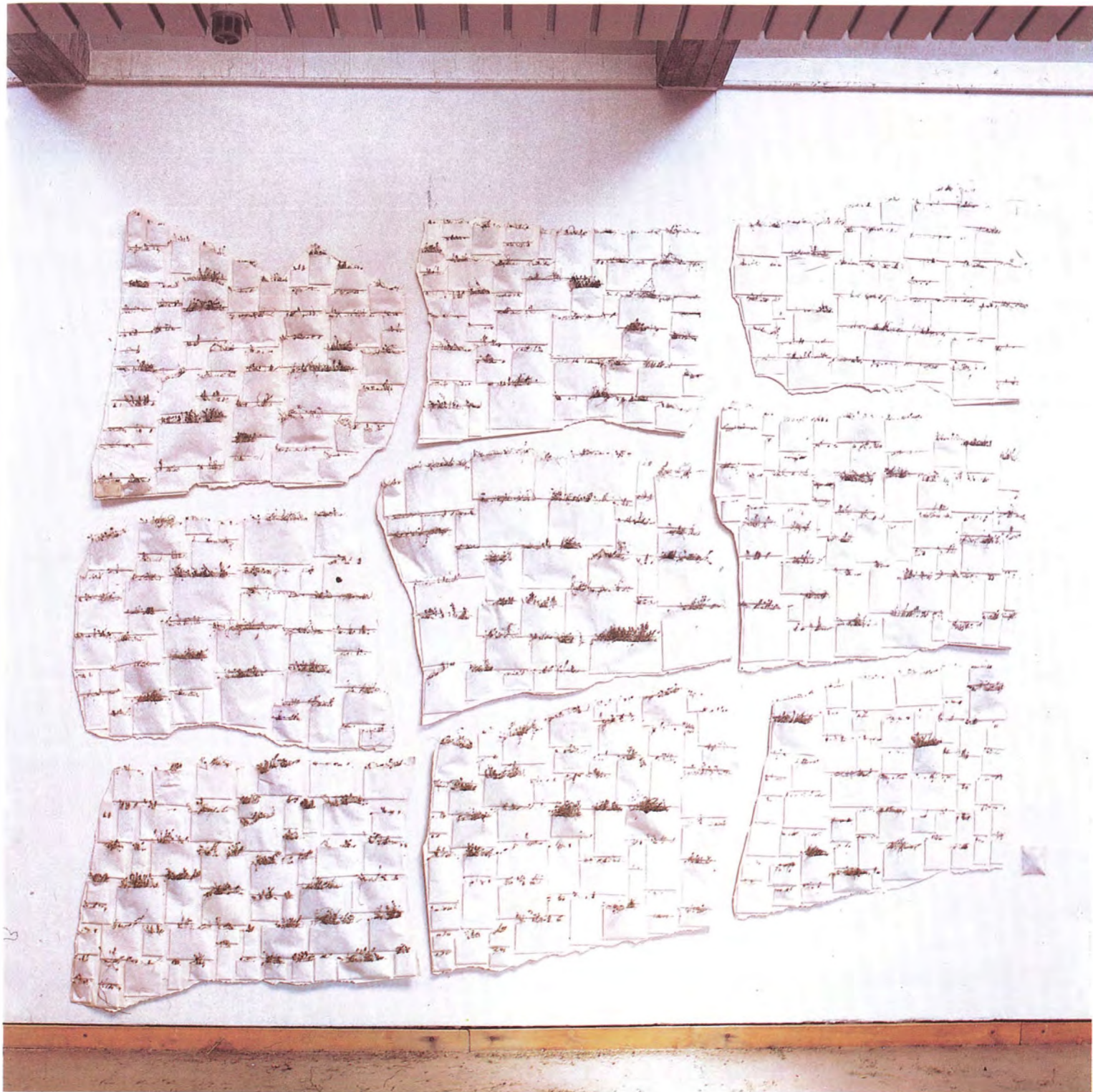
81

МАГИЈА ЗА СРЕЌНО ВРАЌАЊЕ ДОМА I, 1986,
индустриска, памучна и рачно правена хартија,
канап, козо, 250x320, б.с.
MAGIC FOR A HAPPY RETURN HOME I, 1986,
drawing/object



82

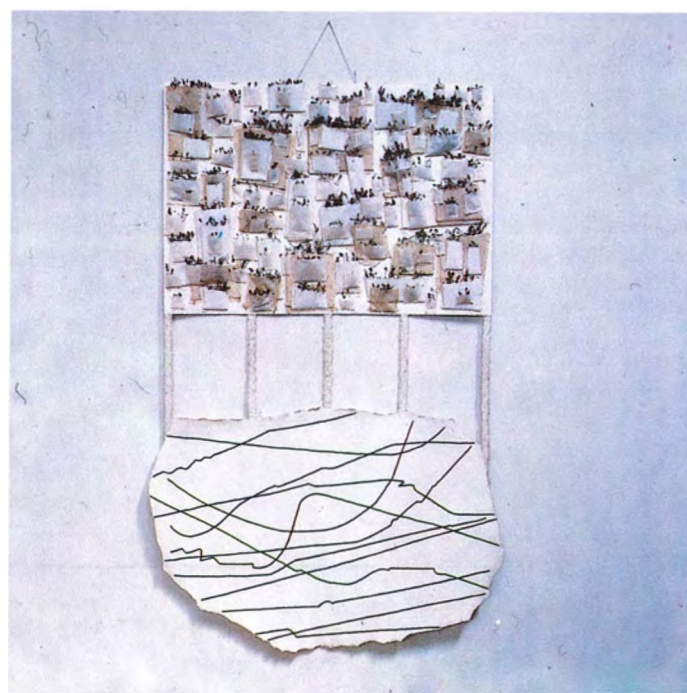
МАГИЈА ЗА СРЕЌНО ВРАЌАЊЕ ДОМА II, 1986,
рaчно правена и индустриска хартија, козо,
кансон, конец
MAGIC FOR A HAPPY RETURN HOME II, 1986,
drawing/object



МАЛИ ЧУДОТВОРНОСТИ НА ЛИВАДАТА, 1985,
хартија и суви билки, 390x390, б.с.
THE SMALL MIRACLES OF THE MEADOW, 1985,
drawing/object

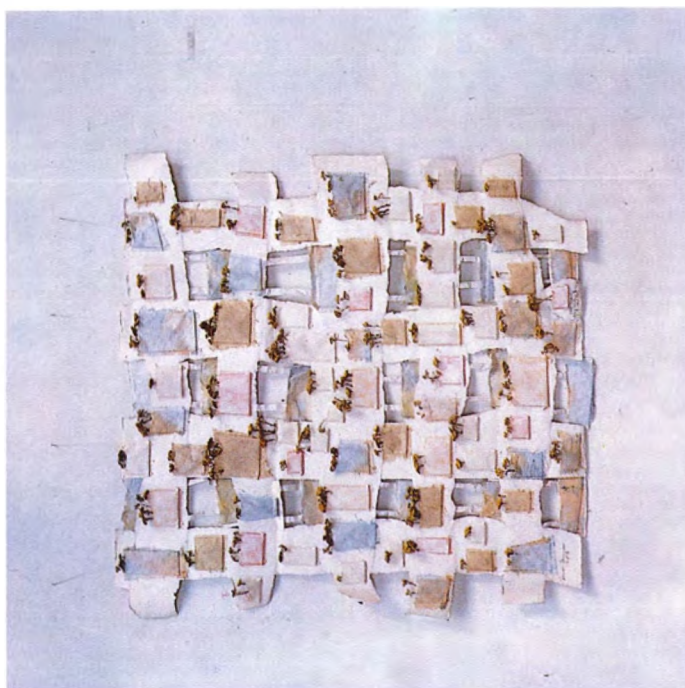


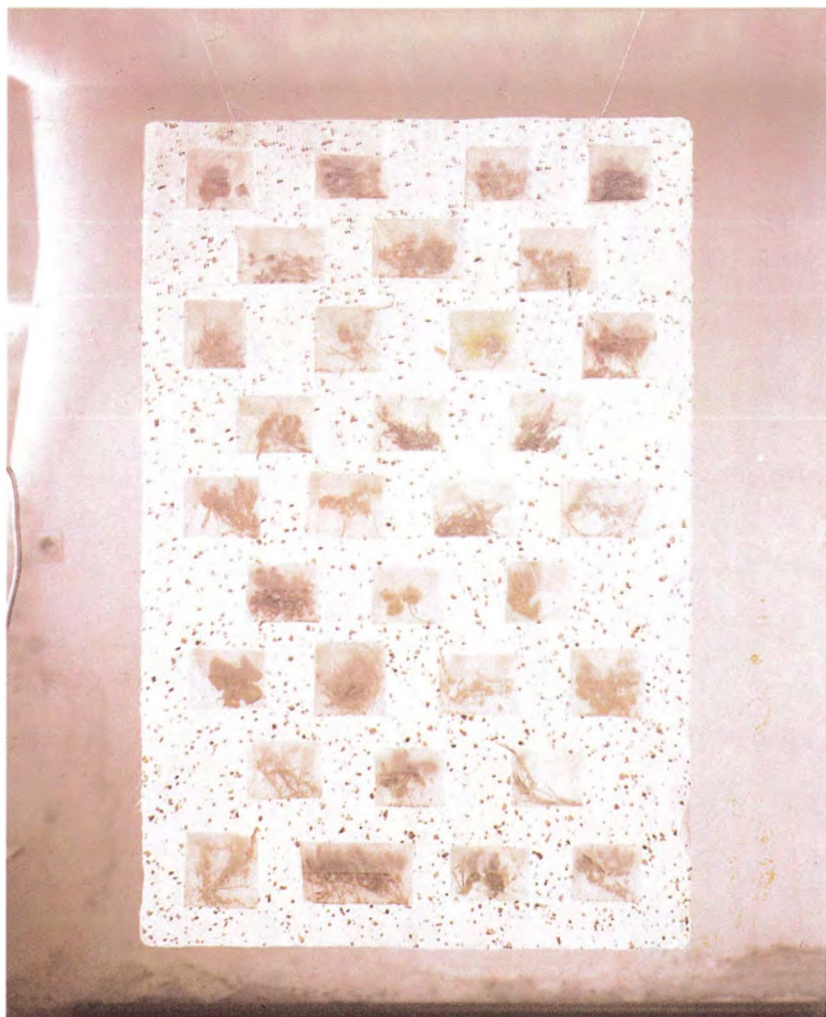
84



ЛИВАДА И ПРЕТСТАВА ЗА ЛИВАДА I, 1986,
рочно правена хартија, боја, суви билки,
220x125,
сигн. средина: Симон Шемов 1986 (лат.)
MEADOW AND A MEADOW IDEA I, 1986,
drawing/object

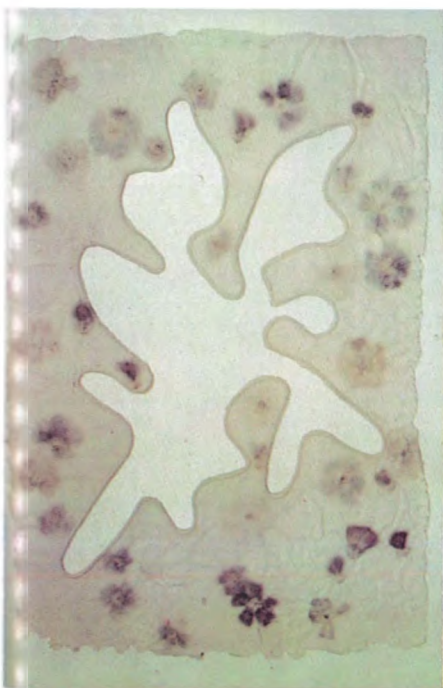
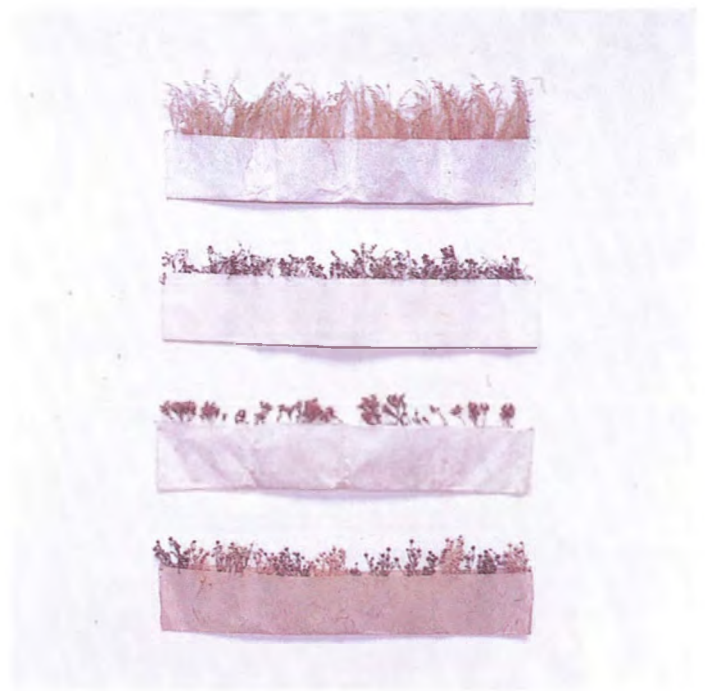
ЛИВАДА И ПРЕТСТАВА ЗА ЛИВАДА II, 1986,
рочно изработена хартија и суви билки,
190x120,
сигн. д.д.: С. Шемов 1986 (лат.)
MEADOW AND A MEADOW IDEA II, 1986,
drawing/object





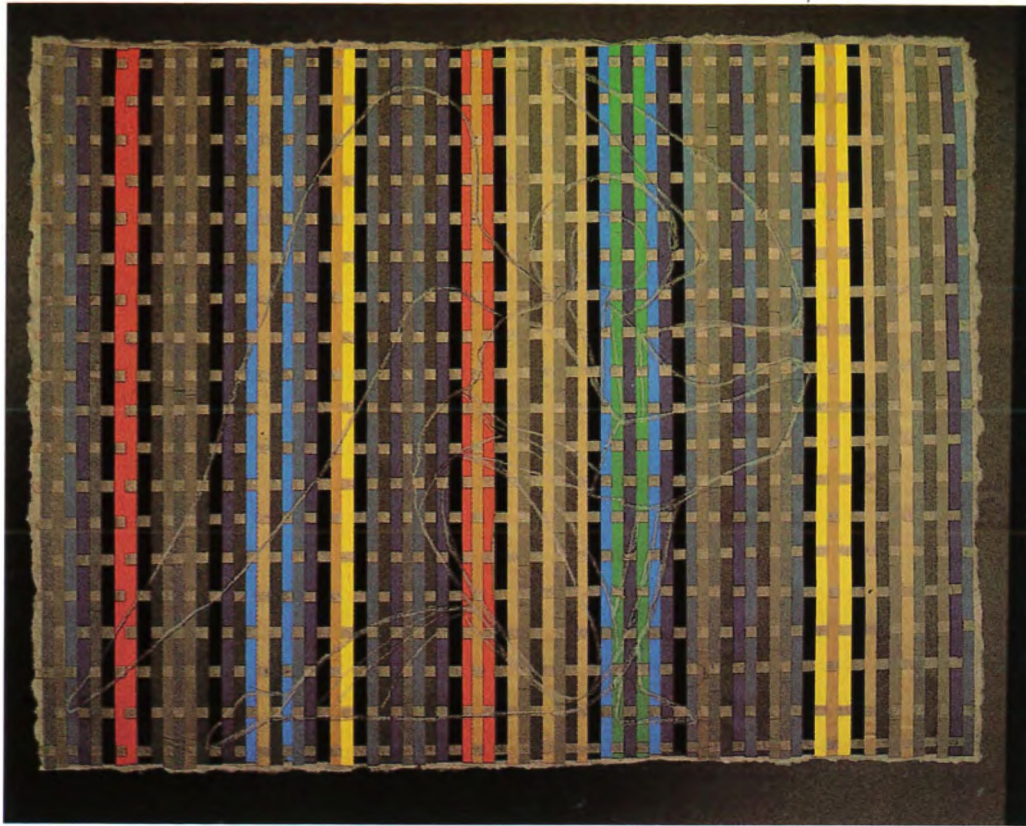
86

ЛИВАДИ VII, 1987,
јапонска хартија и суви билки, 98x65, б.с.
MEADOWS VII, 1987,
drawing/object



ЛИВАДИ, 1987,
 рачно правена хартија и суви билки, 90 хори-
 зонтала, б.с.
 MEADOWS, 1987,
 drawing/object

ДЕТЕ СОБИРА БИЛКИ ЗА ХЕРБАРИУМ IV,
 1990,
 абака, јаже и суви билки,
 108x71, сигн.д.д.: Шемов 1990
 CHILD GATHERING HERBS FOR A HERBARIUM
 IV, 1990,
 drawing/object





ОХРИДСКИ АНГЕЛ III, 1990,
абака, суви билки, коноц, молив, рачно пра-
вена и акварелска хартија, 113×85, б.с.
OHRID ANGEL III, 1990
drawing/object

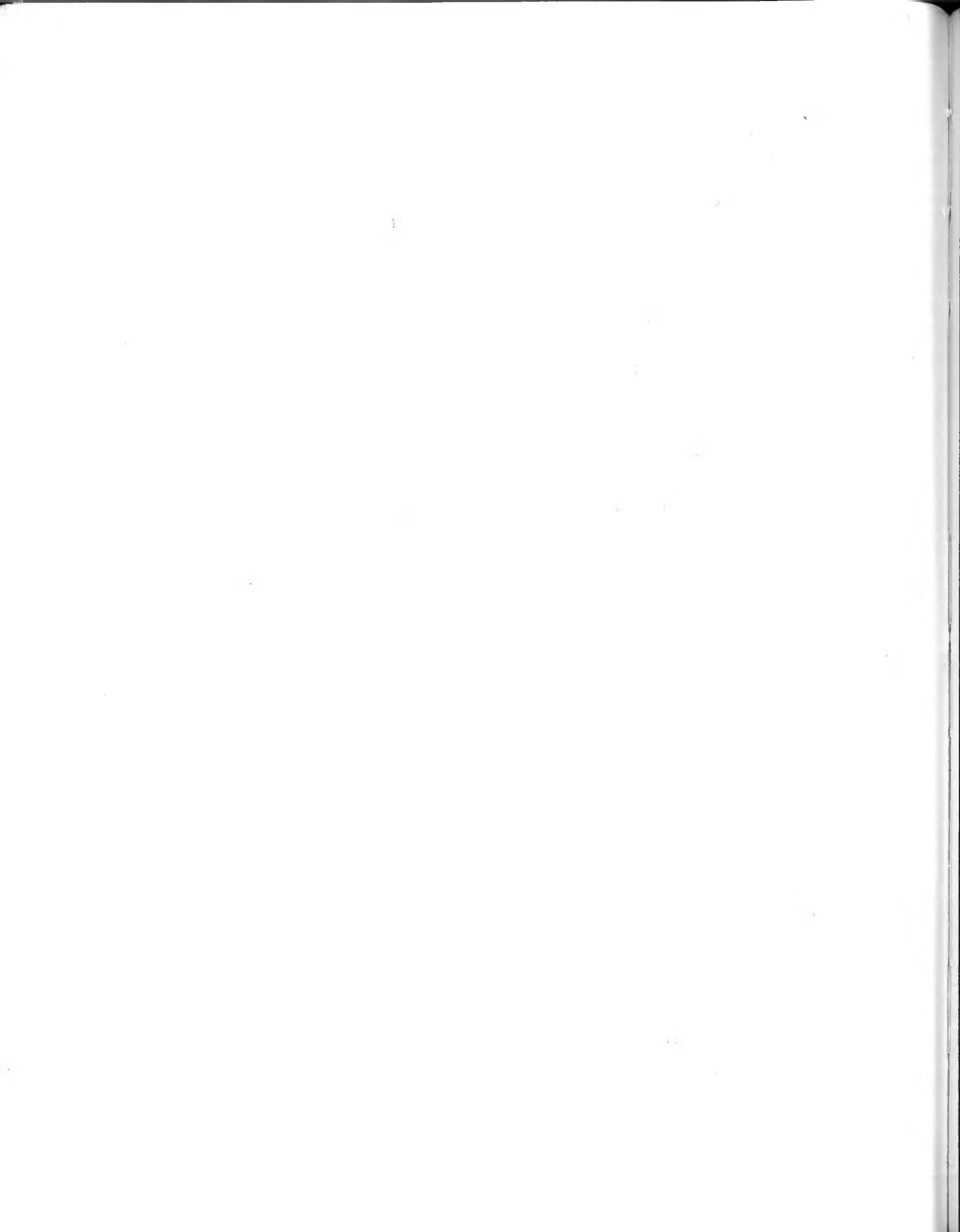


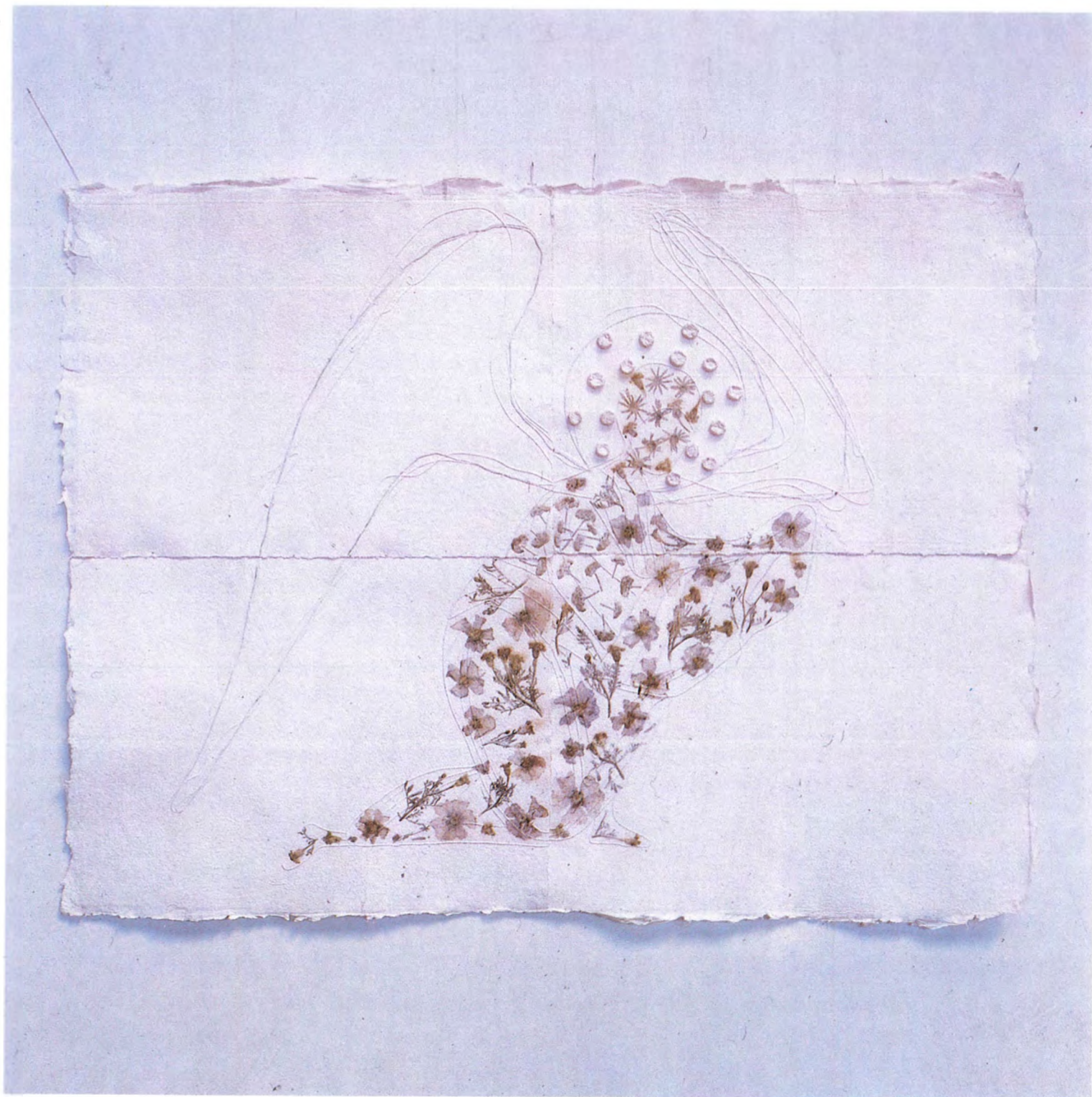
МАЛ ОХРИДСКИ АНГЕЛ XV, 1990,
кансон, абака и козо, 149×59, б.с.
SMALL OHRID ANGEL XV, 1990
drawing/object



91

МАЛ ОХРИДСКИ АНГЕЛ IX, 1990
абака, акварелска хартија и козо, 51 x 68, 6.с.
SMALL OHRID ANGEL IX, 1990
drawing/object



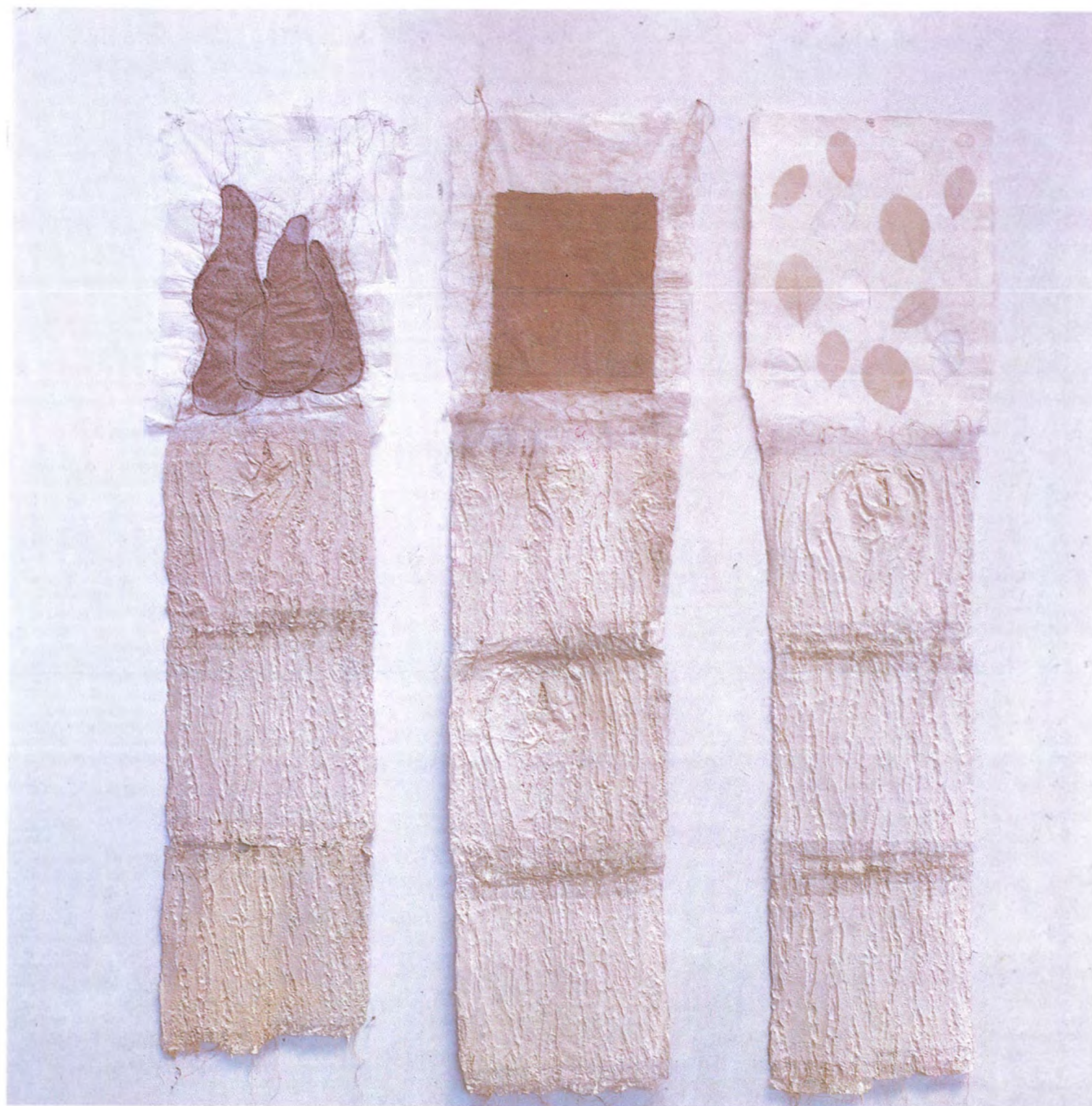


93

ГОЛЕМИОТ ОХРИДСКИ АНГЕЛ, 1990,
рочно изработена хартија, абака, јаже, конец и
суви билки, 130x170, б.с.
THE GREAT OHRID ANGEL, 1990,
drawing/object



Од циклусот „ЖЕНА“, 1991/94,
рочно изработена хартија, 195×108, б.с.
From the WOMAN cycle (detail) 1991/94,
drawing/object



95

Од циклусот „СТАРОТО ОРЕОВО ДРВО“,
(3 објекти), 1992/93,
рочно изработена хартија, 3 x (300x60), б.с.
From THE OLD WALNUT TREE cycle (3 objects),
1992/93,
drawing/object

Хронологија



Симон Шемов како ученик во Училиштето за применета уметност, Скопје, 1957
Simon Šemov as a student of the School of Applied Art, Skopje, 1957

96

1941
– Се раѓа на 1.XII 1941 во Кавадарци, татко Борис, мајка Васка

1964
– Дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Белград

1965
– Самостојна изложба во Скопје, Работнички универзитет

1968
– Самостојна изложба во Белград, Коларчев народни универзитет; самостојна изложба во Скопје, Работнички универзитет (организација МСУ); награда на ДЛУМ „Нерешки мајстори“, Скопје; во соработка со сликарот Никола Фидановски-Кочо започнува со реализирање на многубројни акции и интервенции во простор на различни локации: хепенинг на Златни песоци во Варна, Бугарија

1969
– Самостојна изложба во Скопје, Уметничка галерија (организација МСУ); награда за сликарство на весникот „Млад Борец“, Скопје

1970
– Самостојна изложба во Струмица, Работнички универзитет; самостојна изложба со Душан Перчинков во Скопје, Драмски театар; станува асистент на Архитектонскиот факултет во Скопје (предава сликарство)

1971/72
– Посетувал пост-дипломски студии за сликарство и графика на Slade School of Fine Arts на лондонскиот универзитет College of London

1972
– Самостојна изложба во Брадфорд; самостојна изложба во Лондон, Југословенски клуб

1973
– Самостојна изложба во Единбург; интервенции во простор во Локуф, Дешат – Кораб: „Црвен корен“, „Трпезариски форми“, „Проби за боене на големата стена“, „Крчин“, „Плашило во Фаутовата ливада“, „Влезот во Русевата гаража“, „Тотемот во езерото Локуф“, „Од гром удрено дрво“; интервенции на Булеварот ЈНА во Скопје: „Расцутен булевар“; хепенинг во ателјето на Петар Мазев, во Скопје: „Настап“, – заедно со Петар Мазев (слики и керамички скулптури), Денис Бовен (флуоресцентни слики, лајт шоу, балетски изведби, и настап на вокално-инструментални групи)

1974
– Интервенции врз арматурата на сегашната стоковна куќа „Мост“ во Скопје; интервенција „Легнато стебло“ во дворот на Н. Данев во Скопје; интервенција врз големото стебло во Османовата ливада на Локуф, Дешат-Кораб; боени интервенции во станот и ателјето на С. Шемов во Скопје; „Боени интервенции врз плочникот“, екстериерот на ателјето на Петар Мазев во Сарај во Скопје (учествуваат повеќе уметници и студенти на Педагошката академија и Училиштето за применета уметност)

1976
– Самостојна изложба во Скопје, Музеј на современата уметност; самостојна изложба со Никола Фидановски-Кочо во Скопје, Галерија „25 Мај“; боени интервенции врз објекти во Домот на младите „25 мај“ во Скопје

1978
– Самостојна изложба во Кавадарци, Градски музеј

1979
– Награда за графика „Нерешки мајстори“ на изложбата на ДЛУМ во Скопје

1980
– Награда за сликарство „Лазар Личеноски“ на изложбата на ДЛУМ во Скопје

1981
– Самостојна изложба во Скопје, Центар за култура и информации; откупна награда на IV триенале на современата југословенска графика во Битола

1982
– Награда на НУБ „Климент Охридски“ на годишната графичка изложба на ДЛУМ во Скопје; акции и интервенции во екстериерот на Музејот на современата уметност во Скопје (обоени предмети, објектот „Срцето на Матис“ – голем објект во сувата фонтана на МСУ). Учествуваат студенти на ФЛУ и уметниците: Жерар Брасел со „Наметката на Марија“ и „Столот на Карл Маркс“, Томас Ледер со објектот „Срце“ и Искра Грабул со „Проектот во простор“

1983
– Боени интервенции во близина на манастирот „Св. Архангел“ во околината на Прилеп: „Сини и црвени плочи“, „Уништување на голем камен со сина боја“ (повеќе учесници), „Растркалано клочче“

1984
– Награда на Уметничката галерија „Моша Пијаде“ на V триенале на југословенската гра-

фика во Битола; изведува повеќе акции во рамките на изложбата „Нови појави во македонската ликовна уметност“ во Домот на младите „25 мај“ во Скопје (повеќе учесници); ликовни интервенции „Во чест на Рембрант“ во месарницата „Баце“ во Скопје

1985
– Самостојна изложба во Скопје, Уметничка галерија; самостојна изложба во Зрењанин, Савремена галерија; награда на ДЛУМ „Никола Мартиноски“ во Скопје; интервенции „Просторно делување на боите“ на Водно во Скопје (повеќе учесници); интервенции во простор: „Ригеста палета“ и „Интервенција X“ во Музејот на современата уметност, Скопје (повеќе учесници)

1986
– Ретроспективна изложба на акции и интервенции 1973–1985 со Никола Фидановски-Кочо во Скопје, Музеј на современата уметност

1987
– Награда на IX триенале на југословенскиот цртеж во Сомбор

1990
– Самостојна изложба во Њујорк, Југословенски културно-информативен центар; Окупна награда на НУБ „Климент Охридски“ на графичката изложба на ДЛУМ; Награда за цртеж на 12. меѓународно бивнале на цртеж во Риека

1991
– Самостојна изложба на цртежи во Скопје, Музеј на современата уметност; самостојна изложба на графички во Скопје, простории на Стоматолошката клиника и Музеј на современата уметност; самостојна изложба во Скопје, Галерија „Селект“; награда и откупна награда на 13. загребска изложба на југословенскиот цртеж; добива Фулбрајтова стипендија и престојува на Универзитетот во Гејнзборо во Северна Каролина; самостојна изложба во Водерспун галеријата во Северна Каролина (САД)

1992
– Награда на IV интернационално евро-азиско уметничко бивнале во Анкара

1993
– Откупна награда на Галеријата „Мијачки зографи“ на графичката изложба на ДЛУМ во Скопје

1994
– Ретроспективна изложба Скопје, МСУ

ГРУПНИ ИЗЛОЖБИ

1966
– Скопје, Уметничка галерија, Пролетна изложба на ДЛУМ;
– Струмица, Меѓународна ликовна колонија

1967
– Скопје, Салон на МСУ, Современо македонско сликарство – млада генерација;
– Белград, Саем, III југословенско триенале;
– Скопје, Работнички дом, Современи македонски уметници – актуелни тенденции;
– Скопје, Салон на МСУ, Аспекти на цртежот во Македонија;
– Струга, Салон на поезијата и сликарството;
– Струмица, Меѓународна ликовна колонија;
– Скопје, Уметничка галерија, Изложба на ДЛУМ;
– Нови Сад, Трибина младих, Македонски уметници од најмладата генерација

1968
– Скопје, Уметничка галерија, Наше минато;
– Скопје, Уметничка галерија, Изложба на ДЛУМ;
– Софија, IX меѓународен фестивал на млади

1969

- Скопје, Уметничка галерија, 25 години АС-НОМ;
- Кавадарци, Народна библиотека, Ликовно-поетски средби;
- Скопје, Фоаје на Драмскиот театар, Македонски млади уметници;
- Словен Градец, Umetnosni paviljon, Ангажираната уметност во Југославија 1919 – 1969;
- Белград, Музеј савремене уметности, Сараево, Umjetnička galerija, Загреб, Moderna galerija, Современа македонска уметност – сликарство, скулптура, објекти;
- Турција: Истанбул, Resim ve heykel müzesi, Анкара, Современа македонска уметност;
- Италија: Ферара, Chiesa di San Marco, Современа македонска уметност

1970

- Скопје, Уметничка галерија, 25. годишна изложба на ДЛУМ;
- Франција: Ним, Musée des Beaux Arts; Шел, Centre culturel de la ville de Chelles, 10 македонски сликари;
- Струмица, Меѓународна ликовна колонија;
- Загреб, Изложба на СДЛУЈ

1971

- Скопје, Уметничка галерија и Музеј на современата уметност, Нашето историско минато во делата на ликовните уметници на Македонија

1972

- Скопје, Центар за култура и информации, Македонски уметници од младата генерација;
- Романија: Јаши и Пиатра Неамц, Централен изложбен павилјон, Современа македонска уметност

1973

- Полска: Кажимеж Долни, Дела од Меѓународната ликовна колонија;
- Врњачка Бања, Галерија културног центра, 7 млади македонски уметници;
- Скопје, Уметничка галерија, Графичка изложба на ДЛУМ

1974

- Скопје, Меѓународна недела на уметноста;
- Полска: Лублин, I меѓународна ликовна колонија;
- Скопје, Уметничка галерија, 30 години на ДЛУМ

1975

- Сомбор, Градски музеј, III југословенско триенале на цртеж;
- Скопје – Уметничка галерија, Изложба на ДЛУМ;
- Бања Лука, Dom kulture, Есенски салон;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, ДЛУМ цртеж 75

1976

- Загреб, Galerija Forum, Македонски уметници;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, ДЛУМ цртеж 76

1977

- Задар, Синиот салон;
- Грција: Атина, Ethniki Pinakothiki Alexander Soutzos Museum, Современа југословенска уметност;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 9. графичка изложба на ДЛУМ;
- Бања Лука, Дом културе, Современа македонска уметност;
- Суботица, Ликовни средби;
- Австрија: Грац, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Дела од 13. меѓународна ликовна колонија во Штаермарк;
- Битола, Уметничка галерија, III триенале на современата југословенска графика

1979

- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 10. графичка изложба на ДЛУМ;

- Скопје, Музеј на современата уметност, 34. изложба на ДЛУМ;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, ДЛУМ цртеж 79;
- Бања Лука, Dom kulture, Фотографијата во ликовната уметност

1980

- Крањ, Јесенице, Шкофја Лока, Радовљице: Современа југословенска графика;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 11. графичка изложба на ДЛУМ;
- Белград, Салон „Борбе“, Современи македонски графичари;
- Скопје, Музеј на современата уметност, 35 години ДЛУМ;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, ДЛУМ цртеж 80

1981

- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 12. графичка изложба на ДЛУМ;
- Загреб, Galerija Forum, Современа графика од Македонија;
- Скопје, Музеј на современата уметност, 7. изложба на СДЛУЈ;
- Сомбор, Graficki muzej, VII триенале на современ југословенски цртеж;
- Битола, Уметничка галерија, IV триенале на современа југословенска графика;
- Скопје, Уметничка галерија, 36. изложба на ДЛУМ

1982

- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 13. графичка изложба на ДЛУМ

1983

- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 14. графичка изложба на ДЛУМ

1984

- Скопје, Галерија на Домот на младите „25 мај“, Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 15. графичка изложба на ДЛУМ;
- Скопје, Музеј на современата уметност, 40 години македонско ликовно творештво;
- Битола, Уметничка галерија, V триенале на современата југословенска графика;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, ДЛУМ цртеж 84

1985

- Сараево, Collegium Artisticum, Поглед на 80-тите години – Витално – отворено;
- Карловац, Galerija Vjekoslav Karas, IV БАЈ;
- Германија: Берлин, Deutsche Staatsbibliothek, Модерна македонска графика;
- Белград, Културни центар града Београда, Современа македонска графика;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, ДЛУМ цртеж 85

1985/86

- Загреб, Galerija suvremene umjetnosti; Скопје, Музеј на современата уметност; Белград, Музеј савремене уметности; Кавадарци, Музеј – Галерија: Од чудотворностите на ливадата до радоста на живењето;
- Белград, Музеј савремене уметности, Сараево, Umjetnička galerija BiH; Нови Сад, Галерија савремене ликовне уметности; Скопје, Музеј на современата уметност; Приштина, Галерија уметности; Загреб, Galerija suvremene umjetnosti; Лубљана, Moderna galerija; Цетиње, Уметнички музеј Црне Горе; Марибор, Umetnosna galerija: Jugoslovenska grafika 1950 – 1980

1986

- Австралија: Сиднеј, Аделаид, Мелбурн, 15 современи македонски графичари;
- Ташкент, Салон на Сојузот на ликовните уметници на Узбекистан, Современа македонска графика

1987

- Скопје, Музеј на Македонија, Геометризмот и неговите видови во македонското сликарство;
- Karlovac, Galerija Vjekoslav Karas, V БАЈ;
- Грција: Атина, Ethniki Pinakothiki Alexander Soutzos Museum, Современа југословенска уметност;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, ДЛУМ цртеж 87;
- Кина: Џанг Си, 15 современи македонски графичари

1988

- Скопје, Галерија на Домот на младите „25 мај“, „Цртеж – објект – цртеж“;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 19. графичка изложба на ДЛУМ;
- Белград, Саем, VI белградски триенале на ликовните уметности

1989

- СССР: Москва, Госуниверзитетна библиотека Ленинна библиотека СССР имена В.И. Ленина, Македонска графика;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 20. графичка изложба на ДЛУМ;
- Сараево, Collegium Artisticum, Југословенска документа;
- Херцег Нови, Галерија „Јосип Бепо Бенковић“, Зимски салон;
- Чехословачка: Јеромеж, Находа, Градска галерија, Современа македонска графика
- Ерменија: Ереван, Југословенските уметници за Ерменија;
- Скопје, Музеј на Македонија, за Ерменија;
- Белград, Галерија графичког колектива, Современа македонска графика;
- Германија: Келн, Современа македонска графика

1990

- Чехословачка: Прага, Дом на народната писменост, Братислава, Палата Патвихо, Современа македонска графика;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, 21. графичка изложба на ДЛУМ;
- Битола, Уметничка галерија, VII триенале на современа југословенска графика;
- Кралево, Народни музеј, 6 македонски графичари;
- Скопје, НУБ „Климент Охридски“, ДЛУМ цртеж 90;
- Риека, Moderna galerija, 12. меѓународно биенале на цртеж; Белград, Академија наука и уметности, Ликовна изложба на еколошка тема

1991

- Загреб, Kabinet grafike JAZU, Umjetnički paviljon, 13. загребска изложба на југословенски цртеж;
- САД: Вашингтон, Нов литературен и уметнички салон „Пастареа“, Изложба на 10 македонски ликовни уметници;
- Бугарија: Софија, Меѓународна фондација „Св. Кирил и Методиј“ Художествена галерија, Современа уметност од Македонија;

1992

- Скопје, Уметничка галерија, I зимски салон;
- Скопје, Музеј на современата уметност, 14 македонски уметници во 80-тите;
- Бугарија: Пловдив, Државна художествена галерија, Современа македонска графика;
- Турција: Анкара, IV интернационално евроазиско биенале;
- Бугарија: Разлог, Дом на културата, 10 македонски графичари

1994

- Унгарија: Будимпешта, Ernst Muzeum, Природа;
- Битола, I меѓународно графичко триенале
- Скопје, Антологија на македонската ликовна уметност 1894-1994, Музеј на современата уметност



Со професорот Грабулоски и колегите во УПУ, Скопје, 1958
 Šemov with Professor Grabuloski and his colleagues from the
 School of Applied Art, Skopje, 1958

Мазев и Шемов, Скопје, 1973
 Mazev and Šemov, Skopje, 1973



98



Со колегите во класата на професорот Баиќ, АЛУ - Белград, 1960
 Šemov and his colleagues in the class of Professor Bajic,
 Academy of Fine Arts, Belgrade, 1960

На ФЛУ во Скопје, 1982
 At the Faculty of Fine Arts, Skopje, 1982



Интервенции во простор, МСУ, 1982
 Interventions in Space, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1982

Со учесниците во акцијата "Растркалано клопче", Прилеп 1983
Šemov and the students taking part in the action a Rolling Skein. Prilep, 1983



Авторот со сопругата и синот во Њујорк, 1991
The artist with his wife and son, New York, 1991



Со учесниците на Меѓународната уметничка колонија, Јадо (САД), 1986
Šemov with the participants in the International Art Colony, Jado (USA), 1986



Biographical Outline

100

1941
– Born on December 1, 1941, in Kavadarci, to father Boris and mother Vaska

1964
– Graduated from the Art Academy, Belgrade

1965
– One-man show in Skopje, Workers' University

1968
– One-man show, Belgrade, Kolarčev Popular University; One-man show, Skopje, Workers' University (organized by the Museum of Contemporary Art, MSU); Nerezi Masters Award of DLUM (Association of Artists of Macedonia); In cooperation with the painter Nikola Fidanovski-Kočo he began the execution of a number of actions and open-air interventions at various locations: Golden Sands Happening, Varna, Bulgaria

1969
– One-man show, Skopje, Art Gallery (organized by MSU); Award for Painting by the Mlad Borec Journal, Skopje

1970
– One-man show, Strumica, Workers' University; Exhibition together with Dušan Perčinkov, Skopje, Drama Theatre; He became assistant professor at the Faculty of Architecture, Skopje (teaching painting)

1971/72
– He attended postgraduate studies in painting and graphics at Slade School of Fine Arts, London University College, London

1972
– One-man show, Bradford, UK; One-man show, London, Yugoslav Club

1973
– One-man show, Edinburgh; Open-air interventions at Lokuf, Dešat-Korab; "Red Root", "Dining Room Forms", "Attempts at Painting the Great Rock", "Krčin", "Scarecrow in the Faute's Meadow", "The Entrance to Ruse's Garage", "Totem at Lake Lokuf", "Tree Struck by Lightning"; Interventions at Bulevar JNA, Skopje: "Boulevard in Blossom"; Happening in Petar Mazev's studio, Skopje: "Performance" (together with Petar Mazev, paintings and ceramic sculptures), Denis Bowen (fluorescent paintings, light-show, ballet performances and performance of pop groups)

1974
– Interventions on the metal framework of the present-day Most Department Store, Skopje; "Reclining Tree-Trunk" intervention in N. Danev's yard, Skopje; Intervention on the big tree-trunk in Osman's meadow at Lokuf, Dešat-Korab; Painted interventions in S. Šemov's flat and studio, Skopje; "Painted Interventions on Pavement", the exterior of Petar Mazev's studio in Saraj, Skopje (where a number of artists and students of the Teachers' Training College and the School of Applied Art took part)

1976
– One-man show, Skopje, Museum of Contemporary Art; Exhibition together with Nikola Fidanovski-Kočo, Skopje, 25th May Gallery; Painted Interventions on objects in the 25th May Youth House, Skopje

1978
– One-man show, Kavadarci, Town Museum

1979
– Nerezi Masters Award for Graphics at the DLUM Exhibition, Skopje

1980
– Lazar Ličenoski Award for Painting at the DLUM Exhibition, Skopje

1981
– One-man show, Skopje, Culture and Information Centre; Acquisition Award at the Fourth Triennial of Contemporary Yugoslav Graphics, Bitola

1982
– Clement of Ohrid Library Award at the annual DLUM Graphics Exhibition, Skopje; Actions and interventions outside the Museum of Contemporary Art, Skopje (painted objects, "The Heart of Matisse" — a large object in the MSU dry fountain. The participants were students of the Faculty of Fine Arts, Skopje and artists Gérard Brassel with "Mary's Gown" and "The Chair of Karl Marx", Thomas Ledder with the object entitled "Heart" and Iskra Grabul with her "Project in Space"

1983
– Painted interventions in the vicinity of the Monastery of St. Archangel in the Prilep region:

"Blue and Red Slabs", "Destruction of a Large Rock with Blue Paint" (several participants)

1984
– Award of the Moša Pijade Art Gallery at the Fifth Triennial of Yugoslav Graphics, Bitola; He performed several actions within the framework of the exhibition "New Occurrences in Macedonian Fine Arts" in the 25th of May Youth House, Skopje (several participants); Art interventions "In Honour of Rembrandt", Bace Butcher's Shop, Skopje

1985
– One-man show, Skopje, Art Gallery; One-man show, Zrenjanin, Modern Gallery; Nikola Martinovski DLUM Award, Skopje; Interventions "Spatial Effects of Colours" on Mount Vodno, Skopje (several participants); Open-air interventions "Striped Palette" and "Intervention X" in the Museum of Contemporary Art, Skopje (several participants)

1986
– Retrospective exhibition of actions and interventions 1973-1985 together with Nikola Fidanovski-Kočo, Skopje, Museum of Contemporary Art

1987
– Award at the Ninth Triennial of Yugoslav Drawings, Sombor

1990
– One-man show, New York, Yugoslav Culture and Information Centre; Acquisition Award of the Clement of Ohrid Library at the DLUM Graphics Exhibition; Award for drawing at the Twelfth International Biennial of Drawings, Rijeka

1991
– One-man show of drawings, Skopje, Museum of Contemporary Art; One-man show of graphics, Skopje, on the premises of the Dental Clinic and in the Museum of Contemporary Art; One-man show, Skopje, Select Gallery; Award and Acquisition Award at the Thirteenth Zagreb Exhibition of Yugoslav Drawings; He was granted a Fulbright scholarship to Gainsborough University, North Carolina; One-man show in the Woderspoon Gallery, North Carolina, USA

1992
– Award at the Fourth International Euro-Asian Art Biennial, Ankara, Turkey

1993
– Acquisition Award of the Mijački Zografij Gallery at the DLUM Graphics Exhibition, Skopje

1994
– Retrospective Exhibition, Skopje, Museum of Contemporary Art

Group Exhibitions

1966
– Skopje, Art Gallery, DLUM Spring Exhibition; – Strumica, International Art Colony;

1967
– Skopje, MSU Salon, Contemporary Macedonian Painting—Young Generation; – Belgrade, Belgrade Fair, Third Yugoslav Triennial; – Skopje, Workers' House, Contemporary Macedonian Artists — Current Tendencies; – Skopje, MSU Salon, Aspects of Drawing in Macedonia
– Struga, Salon of Poetry and Painting; – Strumica, International Art Colony; – Skopje, Art Gallery, DLUM Exhibition; – Novi Sad, Panel of the Young, Macedonian Artists of the Youngest Generation;

- 1968
 – Skopje, Art Gallery, Our Past;
 – Skopje, Art Gallery, DLUM Exhibition;
 – Sofia, Ninth International Youth Festival;
- 1969
 – Skopje, Art Gallery, 25 Years of ASNOM;
 – Kavadarci, National Library, Artistic-Poetic Meetings;
 – Skopje, Lobby of the Drama Theatre, Young Macedonian Artists;
 – Slovenj Gradec, Art Pavilion, Committed Art in Yugoslavia 1919-1969;
 – Belgrade, Museum of Contemporary Art; Sarajevo, Art Gallery; Zagreb, Modern Gallery, Contemporary Macedonian Art — Painting, Sculpture, Objects;
 – Turkey, Istanbul, Resim ve heykel müzesi; Ankara, Contemporary Macedonian Art;
 – Italy, Ferrara, Chiesa di San Marco, Contemporary Macedonian Art;
- 1970
 – Skopje, Art Gallery, 25th Annual DLUM Exhibition;
 – France, Nîmes, Musée des Beaux Arts; Chelles, Centre culturel de la ville de Chelles, Ten Macedonian Painters;
 – Strumica, International Art Colony;
 – Zagreb, Exhibition of SDLUJ (Federation of the Associations of Yugoslav Artists);
- 1971
 – Skopje, Art Gallery and Museum of Contemporary Art, Our Historical Past in the Works of the Artist of Macedonia;
- 1972
 – Skopje, Culture and Information Centre, Macedonian Artists of the Young Generation;
 – Romania, Iași and Piatra Neamț, Central Exhibition Pavilion, Contemporary Macedonian Art;
- 1973
 – Poland, Kazimierz Dolny, Works from the International Art Colony;
 – Vrnjačka Banja, Gallery of the Culture Centre, Seven Young Macedonian Artists;
 – Skopje, Art Gallery, DLUM Graphics Exhibition;
- 1974
 – Skopje, International Week of Art;
 – Poland, Lublin, First International Art Colony;
 – Skopje, Art Gallery, 30 Years of DLUM;
- 1975
 – Sombor, Town Museum, Third Yugoslav Triennial of Drawings;
 – Skopje, Art Gallery, DLUM Exhibition;
 – Banja Luka, Culture House, Autumn Salon;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, DLUM Drawing '75;
- 1976
 – Zagreb, Forum Gallery, Macedonian Artists;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, DLUM Drawing '76;
- 1977
 – Zadar, Blue Salon;
 – Greece, Athens, Ethniki Pinakothiki Alexander Soutzos Museum, Contemporary Yugoslav Art;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Ninth DLUM Graphics Exhibition;
 – Banja Luka, Culture House, Contemporary Macedonian Art;
 – Subotica, Art Meetings;
 – Austria, Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Works from the Thirteenth International Art Colony in Steiermark;
 – Bitola, Art Gallery, Third Triennial of Contemporary Yugoslav Graphics;
- 1979
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Tenth DLUM Graphics Exhibition;
 – Skopje, Museum of Contemporary Art, 34th DLUM Exhibition;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, DLUM Drawing '79;
 – Banja Luka, Culture House, Photography in Fine Art;
- 1980
 – Kranj, Jesenice, Škofja Loka, Radovljica, Contemporary Yugoslav Graphics;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Eleventh DLUM Graphics Exhibition;
 – Belgrade, Borba Salon, Contemporary Macedonian Graphic Artists;
 – Skopje, Museum of Contemporary Art, 35 Years of DLUM;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, DLUM Drawing '80;
- 1981
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Twelfth DLUM Graphics Exhibition;
 – Zagreb, Forum Gallery, Contemporary Graphics from Macedonia;
 – Skopje, Museum of Contemporary Art, Seventh SDLUJ Exhibition;
 – Sombor, Graphics Museum, Seventh Triennial of Contemporary Yugoslav Drawings;
 – Bitola, Art Gallery, Fourth Triennial of Contemporary Yugoslav Graphics;
 – Skopje, Art Gallery, 36th DLUM Exhibition;
- 1982
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Thirteenth DLUM Graphics Exhibition;
- 1983
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Fourteenth DLUM Graphics Exhibition;
- 1984
 – Skopje, Gallery of the 25th May Youth House, New Occurrences in Macedonian Fine Arts in the Past Decade;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Fifteenth DLUM Graphics Exhibition;
 – Skopje, Museum of Contemporary Art, 40 Years of Macedonian Art;
 – Bitola, Art Gallery, Fifth Triennial of Contemporary Yugoslav Graphics;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, DLUM Drawing '84;
- 1985
 – Sarajevo, Collegium Artisticum, View of the 80s: Vital — Open;
 – Karlovac, Vjekoslav Karas Gallery, Fourth BAJ;
 – Germany, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Modern Macedonian Graphics;
 – Belgrade, Culture Centre of the City of Belgrade, Contemporary Macedonian Graphics;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, DLUM Drawing '85;
- 1985/86
 – Zagreb, Gallery of Contemporary Art; Skopje, Museum of Contemporary Art; Belgrade, Museum of Contemporary Art; Kavadarci, Museum, From the Miracles of the Meadow to the Joy of Living;
 – Belgrade, Museum of Contemporary Art; Sarajevo, Art Gallery of Bosnia-Herzegovina; Novi Sad, Gallery of Contemporary Art; Skopje, Museum of Contemporary Art; Priština, Gallery of Art; Zagreb, Gallery of Contemporary Art; Ljubljana, Modern Gallery; Cetinje, Art Museum of Montenegro; Maribor, Art Gallery, Yugoslav Graphics 1950-1980;
- 1986
 – Australia, Sidney, Adelaide, Melbourne, 15 Contemporary Macedonian Graphic Artists;
- Tashkent, Salon of the Association of Artists
 Uzbekistan, Contemporary Macedonian Graphics;
- 1987
 – Skopje, Museum of Macedonia, Geometricism and its Types in Macedonian Painting;
 – Karlovac, Vjekoslav Karas Gallery, Fifth BAJ;
 – Greece, Athens, Ethniki Pinakothiki Alexander Soutzos Museum, Contemporary Yugoslav Art;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, DLUM Drawing '87;
 – China, Jang-Si, Fifteen Contemporary Macedonian Graphic Artists;
- 1988
 – Skopje, Gallery of the 25th May Youth House, Drawing-object-drawing;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Nineteenth DLUM Graphics Exhibition;
 – Belgrade, Belgrade Fair, Sixth Belgrade Triennial of Fine Arts;
- 1989
 – USSR, Moscow, Lenin State Library of the USSR, Macedonian Graphics;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Twentieth DLUM Graphics Exhibition;
 – Sarajevo, Collegium Artisticum, Yugoslav Documents;
 – Herceg Novi, Josip Bepo Benković Gallery, Winter Salon;
 – Czechoslovakia, Jeromež, Nahoda, Town Gallery, Contemporary Macedonian Graphics;
 – Armenia, Yerevan, Yugoslav Artists for Armenia
 – Skopje, Museum of Macedonia, For Armenia;
 – Belgrade, Gallery of the Graphic Collective, Contemporary Macedonian Graphics;
 – Germany, Cologne, Contemporary Macedonian Graphics;
- 1990
 – Czechoslovakia, Prague, House of National Literacy; Bratislava, Patvicho Palace, Contemporary Macedonian Graphics;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, Twenty-first DLUM Graphics Exhibition;
 – Bitola, Art Gallery, Seventh Triennial of Contemporary Yugoslav Graphics;
 – Kraljevo, National Museum, Six Macedonian Graphic Artists;
 – Skopje, Clement of Ohrid Library, DLUM Drawing '90;
 – Rijeka, Modern Gallery, Twelfth International Biennial of Drawings;
 – Belgrade, Academy of Sciences and Arts, Art Exhibition on Environmental Subjects;
- 1991
 – Zagreb, Yugoslav Academy of Sciences and Arts, Cabinet of Graphics, Art Pavilion, Thirteenth Zagreb Exhibition of Yugoslav Drawings;
 – USA, Washington, Pastarea New Literary and Art Salon, Exhibition of Ten Macedonian Artists;
 – Bulgaria, Sofia, SS. Cyril and Methodius International Foundation, Art Gallery, Contemporary Art from Macedonia;
- 1992
 – Skopje, Art Gallery, First Winter Salon;
 – Skopje, Museum of Contemporary Art, Fourteen Macedonian Artists in the 80s;
 – Bulgaria, Plovdiv, State Art Gallery, Contemporary Macedonian Graphics;
 – Turkey, Ankara, Fourth International Euro-Asian Biennial;
 – Bulgaria, Razlog, Culture House, Ten Macedonian Graphic Artists;
- 1994
 – Hungary, Budapest, Ernst Museum, Nature;
 – Bitola, First International Graphics Triennial.
 – Skopje, Anthology of Macedonian Art 1894-1994, Museum of Contemporary Art

Одбрана библиографија Selected bibliography

Книги, каталози Books, catalogues

ABADŽIEVA DIMITROVA, Sonja. Grafika u Makedoniji. Jugoslovenska grafika 1950-1980. Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985 (cat. exh.)

ABADŽIEVA DIMITROVA, Sonja. Šest makedonskih umjetnika. Od čudotvornosti livade do radosti življenja, Galerija suvremene umetnosti, Zagreb, 1985 (cat. exh.) Ibid: АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња, Шест македонски ликовни уметници, Музеј на современата уметност, Скопје, 1986 (cat. exh.); АВАДЖИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Šest makedonskih umetnika, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986 (cat. exh.)

АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Симон Шемов, Никола Фидановски. Акции и интервенции 1973-1985, Музеј на современата уметност, Скопје, 1986 (cat. exh.)

АБАЦИЕВА, Соња. „Хипостазата“ на цветот-ангелот. Симон Шемов, Музеј на современата уметност, Скопје, 1991 (cat. exh.)

BOWEN, Denis. Paintings, Prints and Drawings by Simon Shemov, New Lane Gallery, Bradford, 1972 (cat. exh.)

VASEVA DIMESKA, Viktorija. Simon Šemov. Play, Myth and Reality, Naturally. Nature and Art in Central Europe, Ernst Muzeum, Budapest, 1994, 137-139 (cat. exh.)

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир. Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Дом на младите „25 Мај“, Скопје, 1984 (cat. exh.) Ibid:

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир. Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Разгледи 4, Скопје, 1984, 337-341, 351 (330-356)

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир. Ликовен меѓупростор. (Нови тенденции во македонската ликовна уметност), Млад борец, Скопје, 1986, 19, 39-48, 49, 75-76, 77-78, 79, 85-87, 120-121, 130, 131, 140, 142.

КЛИМАН, Алдо. Уметност како Диогенова ламба. Симон Шемов, Музеј на современата уметност, Скопје, 1976 (cat. exh.) Ibid: KLIMAN, Aldo. Umetnost kao Diogenova lampa, Mladost, Beograd, 16. IV 1976

КЛИМАН, А., ДАМЈАНОВСКА, Љ., ПЕРЧИНКОВ, Д., ПЕТКОВСКИ, Б., УРОШЕВИК, В. Симон Шемов, Музеј-Галерија, Кавадарци, 1978 (cat. exh.)

NDELKOVSKA DIMITROVSKA, Liljana. Simon Šemov, Naturally. Nature and Art in Central Europe, Ernst Muzeum, Budapest, 1994, 135-137 (cat. exh.) Ibid: НЕДЕЛКОВСКА, Лилјана. Шуми, ливади. магии, ангели, Разгледи 4-6, Скопје, 1992, 391-393

ПЕРЧИНКОВ, Душан. Симон Шемов, Центар за култура и информации, Скопје, 1981, (cat. exh.)

ПЕРЧИНКОВ, Д., ЧЕМЕРСКИ, Г. Симон Шемов, Работнички универзитет, Скопје, 1968. (cat. exh.)

ПЕТКОВСКИ, Борис. Откривања, Мисла, Скопје, 1977, 29, 30, 56-57

PETKOVSKI, Boris. Figuracija sedamdesetih godina. Deveti plavi salon, Narodni muzej, Zadar, 1977 (cat. exh.)

ПЕТКОВСКИ, Борис. Современо македонско сликарство, Македонска ревија, Скопје, 1981, 50, 54, 55, 56, 59, 63, 67, 73, 79, 92

ПЕТКОВСКИ, Борис. За цртежот во Македонија. ДЛУМ-Цртеж 84, Народна и универзитетска библиотека „Климент Охридски“, 1984 (cat. exh.)

ПЕТКОВСКИ, Борис. За македонската уметност, Наша книга, Скопје, 1989, 35, 46, 49, 50, 51, 53, 59, 67, 70, 136, 162, 181, 285, 286

ПЕТКОВСКИ, Б., СТЕВАНОВИЌ, Т., МАЗЕВ, П., ЧЕМЕРСКИ, Г., ПЕРЧИНКОВ, Д. Симон Шемов, Коларчев Универзитет, Београд, 1968 (cat. exh.)

РЕТРОВСКИ, Зоран. 13. zagrebačka izložba jugoslovenskog crteža, Kabinet grafike JAZU, Zagreb, 1991 (cat. exh.)

УРОШЕВИК, Влада. Пантеист со прскалка за лозје. Шемов, Уметничка галерија, Скопје, 1969 (cat. exh.)

УРОШЕВИК, В., ЧЕМЕРСКИ, Г. Симон Шемов, Работнички универзитет, Струмица, 1970 (cat. exh.)

Статии Articles

АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Изложба на современи македонски сликари од младата генерација, Современост 5, Скопје, 1967, 483-484

АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Поетските визији на еден сликар, Современост 10, Скопје, 1969, 1088-1090.

АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Динамика—чувства, Комунист, Скопје, 17.IV 1970

АБАЦИЕВА, Соња. Шармот на играта, Нова Македонија, Скопје, 10.V 1981, 12318, 10

АБАЦИЕВА, Соња. За самостојната изложба на Симон Шемов во Центарот за култура и информации на град Скопје, Современост 7, Скопје, 1981, 117-118

АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Проникнување на сетилните вибрации, Комунист, Скопје, 6.XII 1985, 1499, 22

АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Играта како естетски принцип, Беседа 36, Куманово, 1986, 59-62

АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Кон афирмацијата на ликовниот ентитет, Разгледи 3, Скопје, 1986, 215-218

АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Естетската категорија како метафора на човековото ослободување, Разгледи 5-6, Скопје, 1986, 416-433

АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Поопштествување на естетското, Современост 10, Скопје, 1986, 67-69. Ibid: АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА, Соња. Поопштествување на естетското, Комунист, Скопје, 7.XI 1986, 1549, 22

ARBULJEVSKA, Olga. Dokle visi vo... Borba, Zagreb, 25.VI 1984

АРСОВСКИ, М(арко). Симон Шемов сликар од особен квалитет, Млад борец, Скопје, 29.IX 1969

---Бојата и урбаната средина, Просветна жена, Скопје, VI 1976

БАРИШИЌ, Ладислав. Играта-дефиниција на ликовниот чин, Екран, Скопје, 3.V.1985, 755, 34

VARIŠIĆ, Ladislav. U korespondenciji s vremenom, Oko, Zagreb, 4.VII 1985, 347, 25

БОУВЕН, Денис. Изложба на Шемов во Брадфорд, Нова Македонија, Скопје, 5.VII 1972

VASEVA, Viktorija. Три интересни изложби, Културен живот 5-6, Скопје, 1976, 25

VASEV DIMESKA, Viktorija. Samostojna razstava rizb Simona Šemova, Sinteza 55/57, Ljubljana, 1981/82, 143-144

VASEV DIMESKA, Viktorija. Skopska likovna kronika. Simon Šemov in Nikola Fidanovski-akcije in intervencije 1973-1985, Sinteza 75-78, Ljubljana, 1987, 203 (202-203)

ВЕЛЕВСКА, Валентина. Интервенции над Варош, Млад Борец, Скопје, VIII 1983, 1423, 13

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир. Барање стил, Нова Македонија, Скопје, 13.IV 1976

ВЕЛИЧКОВСКИ, В(ладимир). Новото како негација и афирмација, Нова Македонија, Скопје, 9.V 1976, 10

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир. Трајност, акција, фантазија, Нова Македонија, Скопје, 5.IX 1982, 12795, 10

ВЕЛИЧКОВСКИ, В(ладимир). Во „духот на времето“, Нова Македонија, Скопје, 23.IV 1985, 13741, 9

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир. „Алтернативни“ активности, Нова Македонија, Скопје, 18.X 1986, 14275, 7

ВЕЛИЧКОВСКИ, Владимир. Јукстапозиција на визуелното, Лик (Нова Македонија), Скопје, 3.VII 1991, 126, 15

VILIĆ, Nebojša. Aspekti recentne makedonske umetnosti, Moment 17, Beograd, 1990, 24 (24-27)

ВИЛИЌ, Небојша. Игри со хартија, Студентски збор, Скопје, 25.IV 1985, 966-967

VUKIĆ, Feda. „Suvremena“: Šestoro makedonskih umjetnika, Studentski list, Zagreb, 12.XII 1985, 908, 23

GEORGIEVSKA – SHINE, Aneta. Annunciations out of the Dark. A View of Macedonian Art Today, Cross Currents 12, Yale University Press, New Haven and London, 1992, 172 (172-181)

ГИЛЕВСКИ, Паскал. Далечен, полузаборавен предел, Нова Македонија, Скопје, 14.III 1965

ГИЛЕВСКИ, Паскал. Спонтан цртачки израз, Нова Македонија, Скопје, 11.IV 1968

ГИЛЕВСКИ, Паскал. Апотеоза на детството, Вечер, Скопје, 13.IV 1976

ГИЛЕВСКИ, Паскал. Интервенција врз природата, Вечер, Скопје, 8.V 1976

ГИЛЕВСКИ, Паскал. Визуелен дијалог со свездите, Вечер, Скопје, 23.IV 1981, 5535, 15

ГИЛЕВСКИ, Паскал. Ликовни интервенции, Вечер, Скопје, 14.IX 1982, 5967, 15

ГИЛЕВСКИ, Паскал. Игра со бесконечноста, Вечер, Скопје, 3.V 1985, 6777, 9

ДАМЈАНОВСКА, Љупка. Трансформираната природа на Шемов, Вечер, Скопје, 22.IX 1969

DESPOTOVIĆ, Jovan. Od čudotvornosti livade do radosti življenja, Moment 8, Beograd, 1987, 57

DIMITROVSKI, Valentino. The World of Simon Shemov, Macedonian Review 1, Skopje, 1992, 60-64

DOMIĆ, Liljana. Govor osamdesetih, Vjesnik, Zagreb, 14.XII 1985, 13744,

ILIĆ, J. Drugačije stvaralačko reagiranje, Večernji list, Zagreb, 24.XII 1985, 8091, 11

ЈАКОСКИ, Ф(идан). Во чест на Рембрант, Нова Македонија, Скопје, 15.VI 1984, 13433, 9

КЛЕТНИКОВ, Ефтим. Сликата е спој на повеќе ракописи, Млад Борец, Скопје, 21.IV 1976

КЛИМАН, Алдо. Чекори од седум милји, Современост 2-3, Скопје, 1976, 31-35

Л.Б. Помеѓу „пантеистите“ и пејзажот, Студентски збор, Скопје, 11.X 1969

М(АНЕВСКИ), М(иле). Сликарска везба од спротивности, Нова Македонија, Скопје, 9.IV 1976

McBRIDE, Trisha. Papermaking taught as art, The Carolinian, Greensboro, North Carolina, 19.IX 1991, 5, 7, 16

ПАУНОСКИ, Љубен. Шармантен еклетицизам, Разгледи 5, Скопје, 1985, 545-546

PETKOVSKI, Boris, *Sodobno slikarstvo v Makedoniji – mlada generacija*, Sinteza 7, Ljubljana, 1967, 78. Ibid: PETKOVSKI, Boris, *Savremeno slikarstvo u Makedoniji-mlada generacija*, Umetnost 10, Beograd, 1967

PETKOVSKI, Boris, *Današnja makedonska likovna umetnost*, Sinteza 10-11, Ljubljana, 1968

ПЕТКОВСКИ, Борис. Сликите и цртежите на Симон Шемов, *Нова Македонија*, Скопје, 5.X 1969

ПЕТКОВСКИ, Борис. Соопштувањата на Шемов и Перчинков, *Нова Македонија*, Скопје, 3.V 1970

PETKOVSKI, Boris. *La tradition antique dans l'art contemporain de la Republique Socialiste de Macedonie. L'art contemporain et le monde grec/Actes du XVIIIe Congres de l'Association Internationale des Critiques d'art [AICA], Athenes, Grece 1984*, 210, 211. Ibid:

ПЕТКОВСКИ, Борис. Античката традиција во современата македонска ликовна уметност, *Разгледи 2-3*, Скопје, 1985, 154, 155

П(ЕТКОВСКИ), Б(орис). За Симон Шемов-со повод, *Разгледи 1-2*, Скопје, 1986, 113-114

ПЕТКОВСКИ, Борис. Македонската графика денес, *Разгледи 1-2*, Скопје, 1990, 37 (34-39)

ПИРКОВСКА, Конча. Колористичка интервенција во просторот, „А“ 1, *Списание за култура на просторот*, Скопје, 1983, 81-83

ТЕОДОСИЕВСКИ, Златко. Графиките на Шемов, *Културен живот 6*, Скопје, 1981, 23

ТЕОДОСИЕВСКИ, Златко. Во потрага по новото, *Културен живот 4-5*, Скопје, 1985, 30-31

ТЕОДОСИЕВСКИ, Златко. „Од чудотворностите на ливадата до радоста на живеењето“, *Културен живот 1-2*, Скопје, 1986, 36-37

ТЕОДОСИЕВСКИ, Златко. Амбивалентна уметничка практика, *Културен живот 7-8*, Скопје, 1986, 27-28

ТЕОДОСИЕВСКИ, Златко. Некои аспекти на можностите за авангардно дејствување во македонската ликовна уметност, *Разгледи 4*, Скопје, 1984, 372-373

ТЕОДОСИЕВСКИ, Златко. Година на младите, *Културен живот*, Скопје, I-XII 1991, 56-57 (55-57)

HEWITT, John. *The Blood of Imagination Drips*, Bradford, 24.V 1972

Интервјуа и статии засновани на интервјуа Interviews and Articles Based on Interviews

АПОСТОЛОВА, Јасмина. Уметност втисната во билки, *Република*, Скопје, 18.II 1992, 10

ВАСИЛЕВСКА, Мирјана. Галеријата се уште недоволно отворена за младите, *Трудбеник*, Скопје, 27.IX 1969

В.К. Судир на спротивностите, *Нова Македонија*, Скопје, 21.IV 1985, 13739, 10

ГИЛЕВСКИ, П(аскал). Ликовниот уметник-без статус! *Вечер*, Скопје, 23.III 1969

Д.Б. Откривање на интимата, *Нова Македонија*, Скопје, 15.IX 1969

ДЕВИЌ, Д. Игра као филозофија, *Народне новине*, Ниш, 10, 11.VI 1982, 5497, 9

ГУРОВСКА, Софија. Нашето поднебје е парче од едно општо, *Нова Македонија*, Скопје, 26.IV 1981, 12306, 11

ГУРОВСКА, Софија. Автор или посматрач, *Нова Македонија*, Скопје, 14.IX 1982, 12804, 7

ГУРОВСКА, Софија. Уметноста е апсолутен екстрат, *Нова Македонија*, Скопје, 22.XII 1985, 13979, 9

ГУРОВСКА, Софија. Претставник на европското сликарство, *Нова Македонија*, Скопје, 23.VIII 1986, 14219, 8

ГУРОВСКА, С(офија). Уметност што не е за продажба, *Нова Македонија*, Скопје, 28.IX 1986, 14255, 10

ГУРОВСКА, С(офија). Светски ликовен крвоток, *Нова Македонија*, Скопје, 26.I 1990, 15447, 11

ГУРОВСКА, С(офија). Варијација на една тема, *Нова Македонија*, Скопје, 13.XI 1990, 15735, 11

ГУРОВСКА, Софија. Се појавија ангелите во моето ателје, *Нова Македонија*, Скопје, 14.II 1991, 15825, 10

ГУРОВСКА, Софија. Третиот лик на хартијата, *Нова Македонија*, Скопје, 31.III 1992, 16231, 11

Ж.Г. „Пациентите попријатно да се чувствуваат...“, *Нова Македонија*, Скопје, 23.VI 1991, 15952, 6

КОЦЕВСКИ, Данило. Симон Шемов: Не постои посебен и исклучителен квалитет, *Млад Борец*, Скопје, 22.III 1969

М.И. Симон Шемов: Визуелниот феномен е безграничен, *Екран*, Скопје, 19.XI.1981, 574, 4

М.П. Бојата мора да освежува, *Екран*, Скопје, 27.VIII 1982, 615, 34

ПОПОВСКИ, Ал(ександар). Приврзеник на цртежот, *Вечер*, Скопје, 2.IV 1968

САЗДОВА, В(инка). Со јазикот на детската игра, *Вечер*, Скопје, 16.IV 1985, 13739, 11

САЗДОВА, Винка. Градот сликарско платно, *Вечер*, Скопје, 27.IX 1986, 7211, 10

САЗДОВА, Винка. Уметникот секогаш е бунтовник, *Вечер*, Скопје, 22.VI 1991, 8669, 13

СП(ИРКОСКА), О(лга). Шемов критичарот за Шемов сликарот, *Нова Македонија*, Скопје, 25.III 1969

Т(ЕОДОСИЕВСКИ), З(латко). Стануваме дел од големото „Светско село“, *Културен живот*, 1-2, Скопје, 1990

ТРАЈКОВИЌ, Jovica. *Skopska eksplozija boja*, *Danas, Zagreb*, 5.X 1982, 33, 61-33

ЧЕМЕРСКА, Катерина. Интимната вредност на цртежот, *Млад Борец*, Скопје, 11.IV 1968

Ч(ЕМЕРСКА), К(атерина). Еден творец-едно дело. Симон Шемов, *Нова Македонија* (Починка), Скопје, 8.XII 1973, 24

ЧЕМЕРСКА, К(атерина). Шемов решил да го заборава градот, *Нова Македонија* (Починка), Скопје, 19.I 1974

ШИРИЛОВ, Т(ашко). Симон Шемов подготвува ликовен спектакл, *Вечер*, Скопје, 13.III 1973

ШИРИЛОВ, Т(ашко). Спојување на ликовни ракописи, *Вечер*, Скопје, 2.IV 1976, 9

ШИРИЛОВ, Т(ашко). Детската игра како тема, *Вечер*, Скопје, 21.IV 1981, 5533, 13

ШИРИЛОВ, Т(ашко). Цртеж реализиран на небо, *Вечер*, Скопје, 10.IX 1982, 5964, 13

ШИРИЛОВ, Т(ашко). Графики за Даут-Пашиновиот Амам, *Вечер*, Скопје, 25.X 1984, 6620, 10

– Против летната културна зачмаеност, *Пулс*, Скопје, 20.VI 1991, 22, 3

– Симон Шемов, *Пулс*, Скопје, 12.XI 1993, 147, 2

Текстови и изјави од авторот Writings and Statements by the artist

SHEMOV, Simon. *Simon Shemov, Paintings, prints*, New 57 Gallery, Edinburgh, 1973 (cat. exh)

ШЕМОВ, Симон, ФИДАНОВСКИ, Никола-Кочо. Објекти. Шемов-Фидановски. Дом на младите „25 Мај“, Скопје, 1976 (cat. exh.)

ШЕМОВ, Симон. Градот како сликарско платно. Ликовни интервенции во урбан простор, *Разгледи 6*, Скопје, 1980, 645-657. Ibid:

ШЕМОВ, Симон. Градот како сликарско платно, Шемов, Фидановски. Акции и интервенции 1973-1985, Музеј на современата уметност, Скопје, 1986 (cat. exh.)

ШЕМОВ, Симон. ФИДАНОВСКИ, Никола-Кочо. Интервенции во простор, Музеј на современата уметност, Скопје, 1982 (cat. exh.)

ШЕМОВ, Симон. Симон Шемов, Музеј на современата уметност, Скопје, 1991 (cat. exh.)

ШЕМОВ, Симон. Ликовна изложба на отворен простор, *Млад Борец*, Скопје, 3.X 1968

– „Народна“ уметност, *Нова Македонија*, Скопје, 13.I 1973

– Перници, *Нова Македонија*, Скопје, 14.VII 1973

– Естетика – Симон Шемов, *Нова Македонија*, Скопје, 8.IX 1973

– Во контакт со детството, *Нова Македонија*, Скопје, 17.IV 1981, 12297, 10

– Бунт против конвенционалноста, *Нова Македонија*, Скопје, 15.XI 1981, 12507, 9

CIP - Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека
"Климент Охридски", Скопје

75. 036 С. Шемов (497 .17) (060 .64) (081)
75. 036 (497 .17) (060 .64) (081)

АБАЦИЕВА, Соња

Симон Шемов: (монографија) / (автор на монографијата и изложбата) Соња Абациева ; (фотографии и слајдови Марин Димески, фото архиви на МСУ, Скопје ; ликовно обликување Стефан Георгиевски ; превод на англиски Филип Корженски ; соработник во монографијата (хронологија и изложби) Соња Панчевска ; изработка на библиографијата Љиљана Неделковска Димитровска) = Simon Šemov / (Author of the Monograph and of the Exhibition) Sonia Abadžieva ; designer Stefan Georgievski ; translated into English by Filip Korženski ; associate Sonia Pančevska ; bibliography Liljana Nedelkowska Dimitrovska). - Скопје : Македонска книга : Музеј на современата уметност = Скопје : Македонска книга : Museum of Contemporary Art, 1995. - 104 стр. : илустр. (претежно во боја) ; 30 см.

Монографијата се издава по повод јубилејно-ретроспективната изложба на Симон Шемов во Музејот на современата уметност, Скопје 1994/95 -----> на пред насл. стр. - Предговор / Соња Абациева: стр. 5 - 29. - Тираж 1000. - Текст на мак. и англ. јазик. - Биографија: стр. 96 - 97. - Библиографија: стр. 102 - 103

1 . Шемов, Симон. - I . Abadžieva,
Sonja види Абациева, Соња. - II.
Šemov, Simon види Шемов, Симон

