

КОНЕКЦИИ ВО КОЛЕКЦИИТЕ
италијанско-македонски паралели

CONNESSIONI TRA COLLEZIONI
Parallelismi Italo-Macedoni

CONNECTIONS IN THE COLLECTIONS
Italian-Macedonian Parallels



КОНЕКЦИИ ВО КОЛЕКЦИИТЕ - италијанско-македонски паралели
CONNESSIONI TRA COLLEZIONI - Parallelismi Italo-Macedoni
CONNECTIONS IN THE COLLECTIONS - Italian-Macedonian Parallels



Музеј на современата уметност-Скопје, 2018

Museo d'Arte Contemporanea di Skopje | Museum of Contemporary Art – Skopje



Поводот за оваа изложба – на која по толку многу години ќе можат да се видат изложени некои од најрепрезентативните дела кои се дел од познатата „италијанска„ колекција – 343 дела од 201 автори, создадена почнувајќи од 1963 г., по земјотресот во Скопје, како дарезлив чин на солидарност, еден од првите на меѓународно ниво – се совпаѓа со неколку особено важни датуми: оваа г. се одбележува, всушност, педесет и петтата годишнина од катастрофалниот земјотрес што го уништи градот Скопје, но и дваесет и петтата годишнина од воспоставувањето на дипломатските односи помеѓу Италија и Македонија.

Затоа, мене ми претставува големо задоволство да го видам остварувањето на еден проект силно поддржан од страна на Амбасадата на Италија – за што им се заблагодарувам на Музејот на Современа Уметност во Скопје и на кураторот на изложбата, која од една страна изложува некои од делата донирани од страна на големите италијански и меѓународни уметници како Ренато Гутузо, Емилио Ведова, Алберто Бури, Енрико Бај, Афро Басалдела, Корадо Каљи – само да именувам неколкумина – кои отворија нови хоризонти во уметноста на дваесеттиот век, токму во годините кога се поставуваа политичките и економските основи на европскиот проект кој го имаме денес; од друга страна дела од современи македонски уметници, со паралели и рефлексии на кои претходи не само трагичниот земјотрес и импулсот на солидарност кој следеше, туку и генерално пријателските врски помеѓу Италија и Македонија и припадноста на двете Земји кон заедничкиот европски културен *κοινέ*, кој е вистинската основа на интеграцијата меѓу народите и европските држави.

Оваа изложба целосно се интегрира со постојаната заложба на Италија за вреднување на своето извонредно уметничко, историско и културно наследство како фундаментална компонента на нејзиниот светски идентитет и како придонес кој знаењето и креативноста на италијанците го нудат на глобално ниво, и конкретно го претставува големото внимание кое Амбасадата го посветува на промовирањето на културата во Македонија. Со 25-годишнината од италијанско-македонските дипломатски односи, овој настан добива уште поискрена билатерална вредност, нагласувајќи како врските на соработката меѓу Рим и Скопје се историски, длабоки и се посилни, особено во фаза, како сегашната во која Македонија се соочува со политички предизвици од историска важност.

Изложбата, која имам чест да ја инаугурирам, заедно со македонските власти и со директорката на музејот, исто така, нуди можност за нови културни соработки меѓу нашите две земји, благодарение на активното учество на Г-динот Рикардо Пасони, директор на Галеријата на модерна уметност (ГАМ) на Торино. Се надеваме дека од ова искуство можеме да извлечеме подлабоко познавање на италијанското уметничко истражување за периодот опфатен со изложбата, воспоставувајќи нови паралели со македонско, и во други области, во други сектори и за други историски периоди. Ова – уште еднаш – ги истакнува стабилните основи на кои се основани и ќе можат да продолжат да се зајакнуваат и продлабочуваат веќе цврстите италијанско-македонски културни односи.

На крај, должност ни е да споменеме како дарезливата донација на Скопје во 1963 г., наиде на реципроцитет следната г., во 1964-та, кога југословенските уметници, меѓу кои и многу македонски уметници, донираа свои дела во Италија, по трагедијата во Вајонт. Солидарност и култура како основни и неопходни вредности на човечкиот соживот и меѓународните односи. Нашата задача е да се осигураме овие врски да не ослабнат, туку напротив да станат се посилни, и не само како одговор на тешки моменти, како што се природните непогоди и катастрофи, туку и во обичниот тек на историјата на две соседни земји, обединети од припадноста кон заедничкиот европски идентитет и од взаемните многубројни повторливи национални случувања.

Карло Ромео
Амбасадор на Италија во Македонија

L'occasione di questa mostra, che dopo molti anni vede l'esposizione di alcune delle più rappresentative opere facenti parte della famosa collezione "italiana" – 343 opere di 201 artisti, creata a partire dal 1963, dopo il terremoto di Skopje, con un generoso atto di solidarietà, uno dei primi a livello internazionale – cade in una coincidenza di date particolarmente rilevanti: quest'anno ricorrono, infatti, il 55° anniversario dal disastroso terremoto che distrusse largamente la città di Skopje, ed il 25° anniversario dall'apertura delle relazioni diplomatiche tra l'Italia e la Macedonia.

È dunque per me motivo di grande soddisfazione vedere realizzato un progetto fortemente voluto dall'Ambasciata d'Italia – per cui ringrazio il Museo d'Arte Contemporanea di Skopje e la curatrice della mostra – che propone, da un lato, l'esposizione di una parte delle opere donate da grandi artisti italiani ed internazionali come Renato Guttuso, Emilio Vedova, Alberto Burri, Enrico Baj, Afro Basaldella – solo per citarne alcuni – i quali aprirono nuovi orizzonti nell'arte del XX secolo, proprio negli anni in cui si ponevano le basi politiche ed economiche del progetto europeo che vediamo oggi; dall'altro, le opere di coevi artisti macedoni, con una suggestione di parallelismi e rispecchiamenti cui fa da sfondo non solo la tragica vicenda del terremoto e lo slancio solidaristico che ne è seguito, ma più in generale le relazioni di amicizia tra Italia e Macedonia e l'appartenenza dei due Paesi alla comune koiné culturale europea, che è la vera base dell'integrazione tra i popoli e gli Stati europei.

Questa mostra si inserisce pienamente nell'alveo dell'impegno costante dell'Italia nella valorizzazione del suo straordinario patrimonio artistico, storico e culturale quale componente fondamentale della sua identità a livello mondiale e quale contributo che il sapere e la creatività degli italiani offrono a livello globale, e rappresenta concretamente la grande attenzione che l'Ambasciata dedica alla promozione della cultura in Macedonia. L'occasione del 25° anniversario delle relazioni diplomatiche italo-macedoni conferisce all'evento una ancora più schietta valenza bilaterale, sottolineando come i vincoli di cooperazione tra Roma e Skopje siano antichi, profondi e sempre più forti, soprattutto in una fase, quale quella attuale, in cui la Macedonia affronta sfide politiche di portata storica.

La mostra che ho l'onore di inaugurare, insieme alle Autorità macedoni ed alla Direttrice del Museo, offre anche l'occasione di nuove collaborazioni culturali tra i nostri due Paesi grazie all'attiva partecipazione di Riccardo Passoni, Direttore della Galleria d'Arte Moderna (GAM) di Torino. L'auspicio è che da questa esperienza si possa trarre una più profonda conoscenza della ricerca artistica italiana del periodo oggetto della mostra, stabilendo nuovi paralleli con quella macedone anche in altri ambiti, per altri settori e per altre epoche storiche. Ciò – una volta di più – evidenzia le stabili fondamenta sulle quali poggiano e potranno continuare a rafforzarsi ed approfondirsi i già solidi rapporti culturali italo-macedoni.

Preme infine ricordare come la generosa donazione a Skopje nel 1963 fu ricambiata l'anno successivo, nel 1964, dagli artisti jugoslavi, tra cui molti macedoni, i quali donarono loro opere all'Italia, in seguito alla tragedia del Vajont. Solidarietà e cultura come valori fondamentali ed irrinunciabili della convivenza umana e delle relazioni internazionali. Nostro compito è fare in modo che questi legami non si affievoliscano, ma anzi si rafforzino sempre più e non solo in risposta a gravi momenti di difficoltà, quali calamità e disastri, ma nello scorrere ordinario della storia di due Paesi vicini, accomunati dall'appartenenza a una comune identità europea e dall'intrecciarsi fitto e ripetuto delle loro vicende nazionali.

Carlo Romeo
Ambasciatore d'Italia

The occasion for this exhibition – where, after so many years, will be able to see some of the most representative works that are part of the famous Italian collection – 343 works by 201 authors, created since 1963, after the earthquake in Skopje, as a generous act of solidarity, one of the first on the international level – coincides with several particularly important dates: this year we marks, in fact, the fifty-fifth anniversary of the catastrophic earthquake that destroyed the city of Skopje, but also the twenty-fifth anniversary of the establishment of the diplomatic relations between Italy and Macedonia.

Therefore, it is a great pleasure for me to see the realization of a project strongly supported by the Embassy of Italy – for which I thank the Museum of Contemporary Art in Skopje and the curator of the exhibition, that on one hand exhibits some of the works donated by great Italian and international artists such as Renato Guttuso, Emilio Vedova, Alberto Burri, Enrico Baj, Afro Basaldella – just to name a few – who opened new horizons in the art of the twentieth century, precisely in the years when the political and economic foundations of the European project that we have today were laid; on the other hand, works by contemporary Macedonian artists, with parallels and reflections preceded by not only the tragic earthquake and the incentive of solidarity that followed, but also the generally friendly relations between Italy and Macedonia and the affiliation of the two countries to the common European cultural koiné, which is the real basis of the integration between peoples and European countries.

This exhibition is fully integrated with Italy's continued commitment to valuing its extraordinary artistic, historical and cultural heritage as a fundamental component of its world identity and as a contribution that the knowledge and creativity of Italians offer on a global level, and specifically represents the great attention that The Embassy dedicates to the promotion of culture in Macedonia. With the 25th anniversary of the Italian-Macedonian diplomatic relations, this event gets even more sophisticated bilateral value, emphasizing how the relations of the cooperation between Rome and Skopje are historic, deep and stronger, especially in the phase, as the current one in which Macedonia faces political challenges of historical importance.

The exhibition, which I have the honour to inaugurate, together with the Macedonian authorities and the director of the museum, also offers the opportunity for new cultural cooperation between our two countries, thanks to the active participation of Mr. Ricardo Passoni, director of the Gallery of Modern Art (GAM) of Turin. We hope that from this experience we can gain deeper knowledge of the Italian artistic research for the period covered by the exhibition, establishing new parallels with the Macedonian, also in other areas, in other sectors and for other historical periods. This – once again – highlights the stable foundations on which the already strong Italian-Macedonian cultural relations can continue to strengthen and deepen.

Finally, it is our duty to mention how the generous donation to Skopje in 1963, achieved reciprocity the following year, in 1964, when Yugoslav artists, including many Macedonian artists, donated their works to Italy, following the tragedy in Vajont. Solidarity and culture as basic and indispensable values of human coexistence and international relations. Our task is to ensure that these links do not weaken, but on the contrary, that they become stronger, and not only in response to difficult moments, such as natural disasters and catastrophes, but also in the ordinary course of history of two neighbouring countries, united by belonging to the common European identity and by the mutual numerous repetitive national events.

Carlo Romeo
Ambassador of Italy to Macedonia



Колекцијата на италијанската уметност на Музејот на современата уметност во Скопје: повторно откритие

Од Рикардо Пасони

Директор на ГАМ –Галерија на модерна и современа уметност, Фондација Музеи на Торино

Не знам, освен за еден тесен круг специјалисти, колку се познати настаните поврзани со оваа колекција на италијанската уметност од почетокот на педесетите години, пристигната во Музејот на Скопје непосредно по земјотресот што го уништи во 1963 г. Во рамките на еден хуманитарен полет, би рекол без интерес, околу двесте италијански уметници донираа, барем по едно свое дело како сведоштво за нивното присуство на самиот настан.

Се работеше за еден полет, како што е познато не само италијански, туку и меѓународен и, пред се, трансверзален во однос на „блоковите“ во коишто беше поделен светот во тој хронолошки момент.

Од првиот објавен попис во 1966 г. произлегува дека делата потекнуваат од дваесет и осум држави¹. По педесет години од оваа искра на културна и уметничка реакција, во рамките на една втора изложба со цел за споменување на далечниот настан, произлегува дека државите што со тек на време биле дел од оваа авантура станале дури шеесет и шест²! Ова бројно зголемување не се должи само на фактот што, по паѓањето на сидовите и идеологиите, многу држави, започнувајќи од Југославија, беа распаднати, во корист на едно обновено и повторно откривање на слободата и историските и територијални корени, туку дека колекцијата, она што нас не интересира, уште повеќе се зголеми, како временски (датумите на делата го потврдуваат тоа), така и во однос на потеклото.

Не е моја задача да се обидувам аналитички да го реконструирам развојот на овој настан, меѓутоа, ќе додадам само дека би било интересно да се знае, дали во музејскиот свет во деведесетите години некогаш се забележани слични случаи на такви полети за заштита на културата и знаењето. Меѓутоа, од моја гледна точка на набљудување, ќе биде неопходно да се насочиме, иако засега само статистички, на италијанските листи. Од двесте уметници собрани во Скопје, во моментов, малку помалку од осумдесетина се со сигурност познати, а важно е да се истакне и дека четириесетина од нив се од национално или меѓународно значење.

Највпечатливиот податок се однесува на донацијата на *Bianco*, од 1964 г., на Алберто Бури. Бури го претстави едно од клучните неформални италијански изразувања; припаѓа на тесен круг уметници чиишто дела достигнуваат милионски суми, продолжувајќи да ја зацврстува својата вредност на меѓународен план, особено по големите изложби во Њујорк и во Чита ди Кастело, по повод стогодишнината од неговото раѓање, што научно ја потврдија неговата слава³.

Во целост, претставените уметници, барем оние најважните, овозможуваат препознавање на определени врвни достигнувања од италијанската уметност во деликатниот пресврт од 1960 г. Тоа се уметници кои учествуваа главно во нашата историја на енформел. Покрај Бури, Афро (Афро Базалдела), Корадо Каљи, Еторе Кола, Помпилио Мандели, Умберто Мастројани, Акиле Перили, Џузепе Сантомазо, Тоти Шалоја, Емилио Ведова, наведувајќи ги најпрестижните имиња ја испитаа историјата на енформелот, непосредно по кусиот период на нео кубизам по Втората светска војна. Целата, или речиси целата италијанска сцена се стави во положба за поврзување со највиталните

¹ Борис Петковски, *World's Painting, in Your Aid to Skopje*, Каталог на изложбата, Скопје 1966 г., стр. н.н.

² *ABC of the Collection NI Museum of Contemporary Art Skopje*, од Елиза Шулевска, Каталог, Скопје 2014 г.

³ *Alberto Buri: the trauma of painting*, од Емили Браун; Emily Braun, со Меган Фонтанела; Megan Fontanela и Карол Стингари; Karol Stringari, Каталог на изложбата, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York 2015 г.; *Buri: lo spazio di materia/ tra Europa e USA*, од Bruno Koga, Каталог на изложбата, Фондација Палата Албицини, Колекција Бури, Чита ди Кастело 2016.

меѓународни центри (пред сè, Париз) и го осозна фактот дека се родија нови начини на изразување во сликарството и вајарството, на начин што не е непосредно препознатлив или насочен кон формална и спокојна естетика. Од друга страна, модерната уметност (од периодот по Втората светска војна), како што симптоматично ја согледа еден интелектуалец како Андре Марло, се роди „без сомнение, на денот кога идејата за уметност и онаа за убавина се разединија“⁴.

Во рамките на италијанскиот енформел се роди, исто така, и нефигуративната уметност, којашто, покрај искуството со материјата на Бури и онаа со гестот на Лучо Фонтана, на крајот претставуваше трет важен лингвистички пат во нашето сценарио. И оваа состојба може да се најде во нашиот материјал во Скопје. Џузепе Капогроси беше предводник, заедно со Антонио Санфилипо, а врз развојот на овие нефигуративни заплети важна улога имаше и Пиеро Дорацио.

И доколку Енрико Бај, Мимо Ротела или Кочето Поцати можеа да се сместат на линијата меѓу Нов дадаизам и Поп арт, што доживеа бум во Италија токму на почетокот од шеесетите години, исто толку е интересно да се забележи и како другите дела пристигнати во Скопје сведочат за развојот на новите, тукушто започнати обиди, на еден нов јазичен израз, меѓу Оптичката и Концептуална уметност. На тој начин беа барем утврдени обидите на Џетулио Алвиани, Агостино Боналуми, Антонио Калдерара, додека пак Џанфранко Барукело или Лука Патела отвараа нови хоризонти на визуелен запис.

Она што можеби најмногу паѓа во очи во оваа донација е фактот што се чини дека не постоела никаква цензура во предлозите и во прифаќањето на делата. Навистина се однесува на Реализмот што во Југославија од тој период требаше да има привилегирана прифатеност, иако постои во „списокот“ нема некоја претерано специфична тежина во однос на она што се случуваше во Италија во истиот период. Секако, не недостигаат важни примероци од Ренато Гутузо, главното лице на ова движење во Италија⁵; на Карло Леви, Џузепе Мињeko, Армандо Пицинато, Емилио Греко. Меѓутоа се чини дека правењето на „идеолошка фигурација“ не претежнува во однос на останатото.

Од друга страна, скорешните проучувања покажаа како југословенската уметност, во втората половина на педесетите години го промени курсот; од претставување на социјалистичкиот Реализам кон нов Модернизам, со посебна насоченост кон меѓународно споредување. Споредба во којашто и Италија имаше забележителна улога. Социјалистичкиот Модернизам, како што беше дефиниран, беше зачат, како што е познато, со низа меѓународни изложби на поширок план, одржани во повеќе градови низ Југославија: од онаа посветена на „Современата француска уметност“ (1952 г.), до „Избор од германското сликарство“ (1953 г.); од „Современи германски графики и цртежи“ (1955 г.), до пристигнувањето дури и на „Современата уметност на Соединетите Американски Држави“ (1956 г.), без да ја забораваме и нашата „Современа италијанска уметност“⁶.

Всушност, определени сигнали на тековни промени во југословенската уметност беа забележани и на изложбата „Современа југословенска уметност“, одржана, ни повеќе ни помалку, во Националната галерија на модерната уметност во Рим во 1956 г., а потоа во Палатата на постојана изложба во Милано во 1957 г. Иако, прелистувајќи ги сликите од Каталогот, новите истражувања, освен малку случаи (Глиха, Крегар, Муртиш) се чинеа сеуште на зачеток, многу силна беше потврдата на директорот на Националната галерија на модерната уметност, Палма Букарели. „Поради тоа

⁴ Andre Malro, *Gli "Ostaggi"*, може да се прочита и кај Енрико Крисполти; Enrico Krispolti, *L'Informale. Storia e poetica*, том IV (*Antologia di poetica*), Рим 1971 г., стр 36'37. Писателот ги претставуваше еден од првите протагонисти *OtagesodFotrie*, на француското неформално изразување.

⁵ Renato Guttuso. *L'arte rivoluzionaria nel cinquantenario del '68*, од Пјер Џовани Кастањоли, Каролин Христов'Бакарџиев, Елена Волпато, Каталог на изложбата, ГАМ-Галерија на модерната и современата уметност, Торино, Чинизело Балсамо 2018 г.

⁶ Дубравка Журиќ, Мишко Чуваковиќ *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991г.*, Технолошки институт од Масачусетс 2003 г., стр. 172.

⁷ Palma Bukareli, *Prefazione*, in *Arte jugoslava contemporanea*, Каталог на изложбата, Национална галерија на модерната уметност, Рим 1956 г., стр 7-8. и *Introduzione* од Зоран Кржишник, стр. 9-16.

со големо задоволство констатираме дека Југославија од сите земји на народната демократија, најдобро покажа дека го почитува секое уметничко изразување што може да се прифати како уметност и дека добро разбра дека најдобриот начин да биде разбрана е да зборува на заеднички јазик. Уметниците кои ги испрати како свои гласници учествуваат, имено, со секогаш легитимен индивидуален и етнички карактер, во оние форми на европската уметност како и нашите..."⁷.

Меѓу другото, враќајќи се на изгледот на италијанската колекција, се чини особено интересен фактот што во колекцијата пристигнаа и дела на едни од најважните италијански фотографии од периодот по Втората светска војна: Марио Џакомели и Франко Фонтана.

Меѓународната колекција, со не мал италијански придонес, се создаде паралелно со новиот музеј, изграден врз урнатините на градот, разурнат од земјотресот.

На оваа изложба, врз основа на она што е изградено со цел за овозможување дијалог меѓу италијанската и македонската уметност, речиси сите имиња учесници наведени во претходното излагање, се појавуваат и, се чини дека ги почитуваат сите составни делови на италијанската колекција. Бури, Кола, Капогроси и Санфилипо се ставаат во контакт со македонската средина: споредба на материјална безличност и нефигуративност. На истиот начин на којшто, како пример, се ставаат во „дискусија“ разурнувачката сила на Емилио Ведова, оптичките и минималистично геометриските интервенции, засновани врз користење и експериментирање со нови материјали и техники – еден од најинтересните аспекти на развојот на уметничките истражувања во 1960 г. – на Џетулио Алвиани и Никола Карино. Меѓутоа, не недостига ниту реализмот на Гутузо и оној на Греко, како и фотографијата на Франко Фонтана...

И ќе биде интересно воведувањето во овој обид за дијалог меѓу делата од изложбата, прво спознавање на споредбата од нација до нација, меѓу многуте што ќе може да бидат извршени од Музејот на современата уметност во Скопје, со оглед на неверојатната меѓународна колекција, собрана досега со тек на време.

⁷ Palma Bukareli, *Prefazione*, in *Arte jugoslava contemporanea*, Каталог на изложбата, Национална галерија на модерната уметност, Рим 1956 г., стр 7-8. и *Introduzione* од Зоран Кржишник, стр. 9-16.

La collezione di arte italiana del Museo di Arte Contemporanea di Skopje: una riscoperta

di Riccardo Passoni

Direttore della GAM – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondazione Torino Musei

Non so, al di là di una ristretta area di specialisti, quanto sia nota la vicenda relativa a questa collezione di arte italiana del principio degli anni Sessanta, entrata nel museo di Skopje all'indomani del terremoto che distrusse la città, nel 1963. Nel quadro di uno slancio di tipo umanitario, direi disinteressato, circa duecento artisti donarono almeno una loro opera per testimoniare la loro presenza nei confronti di quanto avvenuto.

Si trattò di uno slancio non solo italiano, come è noto, ma internazionale e, soprattutto, trasversale ai 'blocchi' in cui era separato il mondo a quell'altezza cronologica.

Da un primo censimento pubblicato – si era nel 1966 – le opere provenivano da ventotto nazioni¹. A distanza di cinquanta anni da quella scintilla di reazione culturale e artistica, nel quadro di una seconda mostra, volta a ricordare quel lontano evento, le nazioni che risultavano aver preso parte, nel tempo, a quella avventura, erano diventate addirittura sessantasei²! E questa moltiplicazione non riguardava solo il fatto che, dopo la caduta di muri ed ideologie, molte nazioni – a partire dalla Jugoslavia – si erano dissolte, a favore di una rinnovata riscoperta di libertà e radici storiche e territoriali, ma che la collezione, che è quello che qui ci interessa, era ancora cresciuta nel tempo (le date delle opere lo confermano) e nelle provenienze.

Non è mio compito cercare di ricostruire analiticamente gli sviluppi di questa vicenda, e aggiungo solo che sarebbe interessante sapere se, nel mondo museale del Novecento, si siano mai verificati casi analoghi di slanci siffatti in difesa della cultura e della conoscenza. Dal mio punto di osservazione sarà invece necessario concentrarsi, sia pure per ora statisticamente, sugli elenchi italiani. Dei duecento artisti raccolti a Skopje, allo sguardo attuale, sono poco meno di una ottantina quelli sicuramente noti; ed è importante rilevare che sono ben quaranta quelli di rilevanza nazionale o internazionale.

Il dato più eclatante riguarda la donazione di *Bianco*, del 1964, di Alberto Burri. Burri ha rappresentato una delle espressioni chiave dell'Informale italiano; appartiene al ristretto numero degli artisti che hanno ormai quotazioni milionarie, ed ha continuato a consolidare il suo peso nel rango internazionale, soprattutto dopo le grandi mostre – tra New York e Città di Castello – che hanno celebrato scientificamente la sua fama, in occasione del centenario della nascita³.

Complessivamente, gli artisti rappresentati, almeno quelli di punta, consentono di rendere riconoscibili alcuni momenti topici dell'arte italiana, al delicato tornante del 1960. Sono gli artisti che hanno partecipato principalmente alla nostra storia dell'Informale. Oltre a Burri, Afro (Afro Basaldella), Corrado Cagli, Ettore Colla, Pompilio Mandelli, Umberto Mastroianni, Achille Perilli, Giuseppe Santomaso, Toti Scialoja, Emilio Vedova, per citare i nomi più prestigiosi, hanno fatto la storia dell'informale, all'indomani della breve stagione neo-cubista del secondo dopoguerra. Tutta, o quasi, la scena italiana si era messa in condizione di collegarsi ai più vitali fermenti internazionali (Parigi, soprattutto), ed aveva preso coscienza che erano

¹ cfr. Boris Petkovski, *World's Painting, in Your Aid to Skopje*, catalogo della mostra, Skopje 1966, pp. n.n.

² cfr. *ABC of the Collection NI Museum of Contemporary Art Skopje*, a cura di Eliza Shulevska, catalogo, Skopje 2014.

³ cfr. *Alberto Burri: the trauma of painting*, a cura di Emily Braun con Megan Fontanella e Carol Stringari, catalogo della mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York 2015; *Burri: lo spazio di materia/ tra Europa e USA*, a cura di Bruno Corà, catalogo della mostra, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, Città di Castello 2016.

nati nuovi modi di narrare in pittura e scultura, in modo non immediatamente rappresentativo o teso verso una estetica formale rassicurante. L'arte moderna (del dopoguerra), d'altra parte – come aveva sintomaticamente visto un intellettuale come André Malraux – era nata "senza dubbio il giorno in cui l'idea d'arte e quella di bellezza si sono trovate disgiunte" ⁴.

Nell'ambito dell'Informale italiano era nata anche un'arte di segno, che, accanto all'esperienza della materia di Burri, ed a quella del gesto di Lucio Fontana, aveva finito per rappresentare una terza via linguistica importante nel nostro scenario. Ecco che anche questa situazione si può rintracciare nel nostro materiale a Skopje. Giuseppe Capogrossi fu in capofila, con Antonio Sanfilippo; e sugli sviluppi di queste tramature segniche ebbe un ruolo importante Piero Dorazio.

Se Enrico Baj, Mimmo Rotella, o Concetto Pozzati si collocavano sul crinale tra Neo-dada e Pop Art, che stava esplodendo in Italia proprio nei primi anni Sessanta, è assai interessante notare invece come altre opere giunte a Skopje documentassero già gli sviluppi di nuove ricerche appena in atto, di nuovo taglio linguistico, tra Optical e Concettuale. Almeno così si fissarono le ricerche di Getulio Alviani, Agostino Bonalumi, Antonio Calderara. Mentre un Gianfranco Baruchello, o un Luca patella, aprivano nuovi orizzonti di scrittura visuale.

Quello che forse potrebbe colpire di più in questa donazione è che non sembra esserci stata alcuna censura nelle proposte e nelle opere accolte. E infatti la questione del Realismo, che avrebbe dovuto avere una accoglienza privilegiata nella Jugoslavia dell'epoca, pur essendo rappresentato nella 'lista', non ha un peso specifico eccedente rispetto a quanto avveniva in Italia nel medesimo periodo. Certo, non mancano gli esempi importanti di un Renato Guttuso – la voce principale di questo movimento in Italia⁵; di un Carlo Levi, di Giuseppe Migneco, Armando Pizzinato, Emilio Greco. Ma la questione della 'figurazione ideologica' non sembra prevalere sul resto.

D'altra parte gli studi recenti hanno dimostrato come l'arte jugoslava, nella seconda metà degli anni cinquanta avesse cambiato rotta: dalla rappresentazione di un Realismo socialista verso un nuovo Modernismo, con vocazione al confronto spiccatamente internazionale. Un confronto in cui anche l'Italia aveva avuto una parte non irrilevante. Il Modernismo Socialista, come è stato definito, era stato innescato, come è noto, da una serie di esposizioni internazionali, ad ampio raggio, che toccarono più di una città della Jugoslavia: da quella dedicata alla "Contemporary French Art" (1952), a "A Selection of Dutch Painting" (1953); da "Contemporary German Graphics and Drawings" (1955), fino all'arrivo addirittura della "Contemporary Art of the United States of America" (1956), senza dimenticare la nostra "Contemporary Italian Art" ⁶.

Del resto, alcuni segnali di un cambiamento in atto nell'arte jugoslava si erano già visti anche in occasione della mostra "Arte jugoslava contemporanea", tenutasi nientemeno che alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1956, e poi al Palazzo della Permanente di Milano nel 1957. Anche se, a scorrere le immagini nel catalogo, le nuove ricerche, tranne pochi casi (Gliha, Kregar, Murtic), apparivano ancora in avvio, aveva sapore molto forte l'affermazione della Soprintendente Palma Bucarelli, per cui "Constatiamo perciò con grande piacere che la Jugoslavia, tra tutti i paesi di democrazia popolare, è quella che meglio (...) mostra di rispettare ogni espressione d'arte che sia giustificata in quanto arte e di avere bene inteso che il miglior modo di farsi capire è quello di parlare un linguaggio comune. Gli artisti che ha inviato come suoi messaggeri partecipano infatti, con caratteri individuali ed etnici sempre naturalmente legittimi, di quelle forme dell'arte europea che sono anche nostre ..." ⁷.

⁴ cfr. André Malraux, *Gli "Ostaggi"*, che si può leggere in Enrico Crispolti, *L'Informale. Storia e poetica*, vol. IV (*Antologia di poetica*), Roma 1971, pp. 36-37. Lo scrittore presentava gli *Otagesdi Fautrier*, uno dei primi protagonisti dell'Informale francese.

⁵ cfr. ora Renato Guttuso. *L'arte rivoluzionaria nel cinquantenario del '68*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Carolyn Christov-Bakargiev, Elena Volpato, catalogo della mostra, GAM-Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Cinisello Balsamo 2018.

⁶ cfr. Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Massachusetts Institute of Technology 2003, pp. 172 sgg..

⁷ cfr: Palma Bucarelli, *Prefazione*, in *Arte jugoslava contemporanea*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1956, pp. 7-8. Ma cfr. anche la *Introduzione* di, Zoran Kržičnik, pp. 9-16.

Per inciso, e per tornare all'assetto della collezione italiana, sembra assai interessante che in collezione siano arrivati anche lavori di fotografi tra i più importanti del secondo dopoguerra italiano: Mario Giacomelli e Franco Fontana.

La collezione internazionale – col contributo tutt'altro che minoritario italiano – nascerà in parallelo al nuovo museo che verrà edificato sulle macerie della città sconvolta dal terremoto.

In questo appuntamento espositivo, sulla base di quanto 'costruito' per favorire un dialogo tra situazione italiana e arte macedone, quasi tutti i nomi importanti, evocati nell'excursus sin qui condotto, compaiono, e sembrano rispettare quasi tutte le componenti della collezione italiana. Burri, Colla, Capogrossi, e Sanfilippo vengono messi a contatto col contesto macedone: informale di materia e di segno a confronto. Così come, solo per fare altri esempi, vengono messi in 'discussione' sia la veemenza di Emilio Vedova, sia gli interventi ottici e minimalisticamente geometrici, basati sull'uso e sperimentazione di nuovi materiali e tecniche – uno degli aspetti più interessanti dello sviluppo delle ricerche artistiche intorno al 1960 – di Getulio Alviani e Nicola Carrino. Ma non manca il realismo di Guttuso e quello di Greco, oltre alla fotografia di Franco Fontana...

E sarà interessante essere introdotti in questa prova di dialogo tra le opere in mostra, prima ricognizione di un confronto da nazione a nazione, tra i molti che potranno essere sviluppati dal Museo di Arte Contemporanea di Skopje, vista la incredibile collezione internazionale sin qui raccolta, nel corso del tempo.

The collection of Italian art at the Museum of Contemporary Art in Skopje: re-discovery

By Ricardo Pasoni

Director at GAM – Gallery of Modern and Contemporary Art, Museums of Turin Foundation

I do not know, except for one narrow circle of specialists, how familiar are the events related to this collection of Italian art from the beginning of the sixties, which arrived at the Skopje Museum immediately after the earthquake that destroyed the city in 1963. Within one humanitarian desire, I would say without any interest, approximately two hundred Italian artists donated at least one of their works as a testimony to their presence at the event itself.

It was a desire, as it is known, not only Italian but also at the international level, and above all, transversal in relation to the “blocks” in which the world was divided in that chronological moment.

From the first published inventory in 1966, it resulted that the works originated from twenty-eight states¹. After fifty years of this spark of cultural and artistic reaction, within the framework of a second exhibition with the aim of mentioning the remote event, it arises that the states that were at that time part of this adventure became as many as sixty-six²! This large increase is not due solely to the fact that after the fall of ideologies many countries, beginning with Yugoslavia, were decayed, in favor of a renewed and repeated discovery of freedom, and historical and territorial roots, but that the collection, which is of interest to us, will increase even more, in terms of time (the dates of the works confirm that), but also in terms of the origin.

It is not my task to try analitically to reconstruct the development of this event; however, I will add only that it would be interesting to know if, in the museum world of the nineties, someone recorded similar cases of such desires for the protection of culture and knowledge. However, from my point of view, it will be necessary to focus, although at this point only statistically, on the Italian lists. Of the two hundred artists gathered in Skopje, at the moment, a little less than eighty are definitely familiar; and it is important to point out that about forty of them are of national or international significance.

The most impressive data relates to the *Bianco* donation, from 1964, from Alberto Burri. Burri presents one of the key informal Italian expressions; belonging to a narrow circle of artists, whose works reach millions, continuing to strengthen his value on an international level, especially after the great exhibitions in New York and the Città di Castello, on the occasion of the celebration of hundred years from his birth, which scientifically confirmed his glory³.

Generally, the presented artists, at least the most important ones, enable the recognition of certain high moments of the Italian art, in the delicate turn of 1960. These are the artists who participated mainly in our history of the enformel. In addition to Corrado Cagli, Ettore Colla, Pompilio Mandelli, Umberto Mastroianni, Achille Perilli, Giuseppe Santomaso, Toti Scialoja, Emilio Vedova, citing the most prestigious names, wrote the history of the enformel, immediately after the short period of neo-cubism after the Second World War. The entire, or almost the entire Italian scene is said to be placed in a position to connect with the most important international centers (above all Paris), and realized the fact that new ways of expression in painting and sculpting occurred, in a way which is not directly recognizable or

¹ ext. Boris Petkovski, *World's Painting, and Your Aid to Skopje*, Catalog of the exhibition, Skopje 1966, p.

² ext. ABC of the Collection NI Museum of Contemporary Art Skopje, by Eliza Shulevska, catalog, Skopje 2014.

³ ext. Alberto Burri: the Trauma of painting, by Emily Brown, with Megan Fontanella e Carol Stringari, exhibition catalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York 2015; Burri: lo spazio di materia / tra Europa e USA, by Bruno Corà, catalog of the exhibition, Albicini Palace Foundation, Burri Collection, Città di Castello, Città di Castello 2016.

directed towards formal and tranquil aesthetics. On the other hand, modern art (from the period after the Second World War), as symptomatically seen by an intellectual, like André Malraux, was born "without a doubt, on the day when the idea of art and the one of beauty separated"⁴.

In the framework of the Italian *enformel*, the non-figurative art was born, which, in addition to the experience of the matter by Burri and that with the gesture of Lucio Fontana, was at last the third important linguistic path in our scenario. This condition can also be found in our material in Skopje. Giuseppe Capogrossi was the leader, along with Antonio Sanfilippo; and Piero Dorazio also played an important role in the development of these unfigurative twists.

And if Enriko Baj, Mimmo Rotella or Concetto Pozzati, could fit on the line between New Dadaism and Pop Art, which experienced its boom in Italy at the very beginning of the sixties, it is also interesting to note how the other works which arrived in Skopje witness the development of the new, just starting attempts, of a new, distinctive expression, between the Optic and Conceptual Art. In this manner, at least the attempts of Getulio Alviani, Agostino Bonalumi, Antonio Calderara were confirmed, while Gianfranco Baruchello or Luka Patella opened new horizons to the visual script.

What is probably most striking regarding this donation is the fact that there seems to be no censorship in the proposals and in the acceptance of the works. It is true, it relates to the Realism which in Yugoslavia should have a privileged acceptance from that period, although even though it exists in the "list" there is no evidently specific strenght in relation to what happened in Italy in the same period. However, important examples from Renato Guttuso, the main figure of these movements in Italy are not missing⁵; also of Carlo Levi, Giuseppe Migneco, Armando Pizzinato, Emilio Greco. However, it seems that the issue of "ideological figuration" is not prevalent in terms of the rest.

On the other hand, recent studies showed that Yugoslav art, in the second half of the fifties, changed its course: from presenting the socialist Realism to the new Modernism, with a special focus on international comparisons. A comparison in which Italy had a remarkable role, as well. The socialist Modernism, as it was defined, was initiated, as it is known, by a series of international exhibitions within a wider range, held in several cities of Yugoslavia: from that dedicated to "Contemporary French Art" (1952), to "The Selection of German Painting" (1953); from "Contemporary German Graphic Works and Drawings" (1955), until the arrival of the "Contemporary Art of the United States of America" (1956), without forgetting our "Contemporary Italian Art"⁶.

Indeed, certain signals of the ongoing changes in Yugoslav art were also recorded at the exhibition "Contemporary Yugoslav Art", even held at the National Gallery of Modern Art in Rome in 1956, and then in the Palace of the permanent exhibition in Milan in 1957. Although, by looking at the images of the catalog, the new surveys, in exceptional cases (Gliha, Kregar, Murtic), seemed to be at their beginning, there was a very strong confirmation of the Director of the National Gallery of Modern Art Palma Bucarelli "It is with great pleasure that we conclude that Yugoslavia, from all the countries of peoples' democracy, demonstrated in the best manner that it respects every artistic expression that can be accepted as art and that it understood well that the best way for it to be understood is to speak in a common language. The artists it sent as messengers participate, always, with a legitimate individual and ethnic character, in those forms of European art as well as ours..."⁷.

⁴ ext. André Malraux, *Gli "Ostaggi"*, can also be read in Enrico Crispolti, *L'Informale. Storia e poetica*, Volume IV (Antologia di poetica), Rome 1971, p. 36-37. The writer represented the Otages of Frotie, one of the first protagonists of the French informal expression.

⁵ ext. *Renato Guttuso. L'arte rivoluzionaria nel cinquantenario del '68*, by Pier Giovanni Castagnoli, Carolyn Christov-Bakargiev, Elena Volpato, exhibition catalog, GAM-Gallery of Modern and Contemporary Art, Turin, Cinisello Balsamo 2018

⁶ ext Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Technology Institute of Massachusetts 2003, p. 172.

⁷ ext. Palma Bucarelli, *Prefazione*, in *Arte jugoslava contemporanea*, exhibition catalog, National Gallery of Modern Art, Rome 1956, p. 7-8. And ext. *Introduzione* by Zoran Kržišnik, p. 9-16.

Among other things, returning to the appearance of the Italian collection, the fact that in the collection works of the most important Italian photographers: Mario Giacomelli and Franco Fontana, from the period after the Second World War also arrived is particularly interesting.

The international collection, with a significant Italian contribution, was created in parallel with the new museum, built on the ruins of the city, destroyed by the earthquake.

On this exhibition, on the basis of what was "built" in order to facilitate the dialogue between the Italian and Macedonian art, almost all the names of the participants mentioned in the previous statement appear and, it seems that they respect all the composing parts of the Italian collection. Burri, Colla, Capogrossi and Sanfilippo are in contact with the Macedonian environment: a comparison of material impersonality and non-figurative representation. In the same manner, in which as an example, the destruction force of Emilio Vedova, the optical and minimalistic geometric interventions, based on the use and experimentation with new materials and techniques, are brought into a 'discussion' – one of the most interesting aspects of the development of artistic researches in 1960 – by Getulio Alviani e Nicola Carrino. But there is no lack of the realism of Guttuso and that of Greco, as well as the photography of Franco Fontana...

And it will be interesting to be introduced in this attempt for dialogue between the works of the exhibition, a first recognition of the nation-to-nation comparison, among many which can be performed by the Museum of Contemporary Art in Skopje, in view of the unbelievable international collection, collected so far during the course of time.



КОНЕКЦИИ ВО КОЛЕКЦИИТЕ – италијанско-македонски паралели

Бојана Јанева – Шемова

кустос

Врската меѓу Музејот на современата уметност-Скопје и италијанските уметници-дарители се себепотврдува од самото негово постоење до денес. Започнува уште далечната 1963 г., по скопскиот земјотрес кога Секретарот на AIAP (Меѓународна асоцијација на уметниците) г. Марио Пенелопе, упатува повик до сите членови-уметници во светот да подарат свое дело за градот Скопје. Овој благороден и солидарен гест претставува основа за создавање на колекцијата во Музејот на современата уметност што денес брои над 5.200 дела од значајни светски и македонски автори. Потоа првата државна секција од Здружението AIAP била токму италијанската, која со уметникот Енрико Паулучи ја спровела истата акција и на територијата на Италија. Благодарение на големиот одзив на активни и актуелни во тоа време италијански уметници, денес во колекцијата на МСУ-Скопје италијанската колекција претставува една од најбогатите национални донации. Во неа се застапени 201 уметник со 343 дела и, освен бројноста, оваа колекција ја одликуваат и врвни имиња кои донирале дело од фазите со кои се влезени и препознаени во светските уметнички движења. Освен овие поврзаности на МСУ-Скопје со италијанските уметници, вреди да се спомене и првата изложба на „Италијанската современа уметност“, реализирана во Уметничкиот павилјон во Скопје, 1956 г. Оваа изложба претставува едно од клучните претставувања приредени во 50-те и извршила огромно влијание врз македонските уметници во време на динамичните процеси за осовременување на македонската ликовна сцена и создавање претпоставки за ново разбирање на функцијата на модерното ликовно творештво во Македонија.

Овие моменти се одразиле врз развојот на македонското сликарство и творештвото на уметниците од сите генерации понатаму. Интересен податок од освртот во „Разгледи“ на уметникот Лазар Личеноски кон оваа значајна изложба на италијански тогашно актуелни автори е дека во Скопје: „истовремено трае и годишната традиционална изложба на македонските современи уметници отворена по повод (...), па ќе биде интересно да се споредат силите на нашите уметници со зрелите дела на опробаните мајстори, со голема ликовна култура и занаетско искуство“¹

Оттука, италијанската колекција во МСУ-Скопје, овојпат во корелација со дела од македонски автори застапени во колекцијата, претставува предизвик уште еднаш да биде претставена пред заинтересираната јавност денес, по изложбите на италијанските автори во Музејот на современата уметност во 1988 г. организирана од кустос Захаринка-Алексоска Бачева и во 2004 г., спроведена од кустос Марика Бочварова-Плавеvsка.

Изложбата „Конекции во колекциите – италијанско-македонски паралели“ се обидува да прикаже можни ликовни врски меѓу делата од италијански и македонски автори застапени во колекцијата во Музејот на современата уметност-Скопје. Повеќето од овие дела во себе носат поинакви социјални, економски, културни предзнаци и историски белег од времето кога се создадени, но една од универзалните карактеристики на модернизмот е силниот ентузијазам со кој уметниците пристапуваат кон раскинување на врските со дотогашните ликовни предлошки, кај првите поради застојот и определена поврзаност со појавата на фашизмот, а кај вторите поради делумно задоцнетите реакции на предвоениот и повоениот модернизам.

¹ Лазар Личеноски, *Современата италијанска уметност*, Разгледи, бр. 25-26, Скопје, 1956, 8

Оваа трансисториски конципирана изложба, заснована врз индивидуален кураторски избор, прави и извесни исчекори од модернизмот, следејќи ги подоцнежните дела од италијанската колекција според определени ликовни аналогии и контекстуализации. Во нив делата на места резонираат себеобјаснувачки и врската меѓу нив е брза и отворена, но за некои од нив е потребно попроникливо читање на тематската или стилската поврзаност. Поставени во корелација едни со други, напати во синхронизиран сооднос, а напати јукстапозиционирани се поставува прашањето дали делата вака поизразено откриваат некоја своја особина. Дали постојат можеби некои особености што во денешно време повторно доаѓаат до израз.

Иако, повеќето дела застапени на изложбата го носат модернистичкиот предзнак, а во основа делата со ваков печат се со тенденција на напуштање/раскинување со националните и етничките обележја, сепак, италијанската и македонската колекција во МСУ-Скопје сведочат за еден период на богата повоена ликовна сцена што активно се вклучува во тогашните нови ликовни истражувања и придонесува кон развојот на уметничките правци во XX век. На пример, авторите кои биле дел и од првата постојана поставка на МСУ-Скопје во 1970 г. како Ренато Гутузо, Алберто Бури, Енрико Бај, Емилио Ведова, Џанфранко Барукело, Афро Базалдела, Франко Џентилини, Никола Карино, Корадо Каљи, Џетулио Алвиани, Франческо Сомани и др. се видни претставници и придвижувачи на актуелни уметнички правци во Италија и во Европа во повоениот период.

Од друга страна, според Б. Петковски процесот кај македонскиот уметник кај кој неминовно „пробивот на новите појави суштествено ја менува психологијата“ бил предизвикан со новите културолошки промени што ги носи урбаниот амбиент и неговите современи начини на живеење. Истовремено, темите што ги окупираат овие тогаш млади уметници се сродни, но обработени според пластичната логика на даден правец или тенденција и притоа, во овој период од 60-те години во македонската уметност „се јавува и друга општа карактеристика на македонската ликовна уметност: нефигуративните и фигуративните тенденции почнуваат да се развиваат во органска врска“.² Уметниците од овој период како Ристо Лозаноски, Димитар Кондовски, Петар Мазев, Петар Хаџи Бошков, Ордан Петлевски, Иван Велков, Родољуб Анастасов, Александар Јанкуловски, Васил Василев, Симон Шемов развивале сопствени јазици, честопати конструирајќи ја сликовноста/формата за да ја деконструираат одново, со тоа носејќи го во себе духот на новото за тоа време. Иако повеќето италијански дела и во колекцијата и на изложбата се од 60-те од минатиот век, италијанската колекција ја карактеризира нетипична разнородност, особено што нејзиното збогатување продолжило (иако со намален интензитет) и понатаму, по оваа декада. Па, од 70-те и 80-те години неминовно беше да се вклучат во „Конекции во колекциите“ и автори како Пјеро Дорацио, Франко Фонтана, Марија Тереза де Сорзи, Мимо Ротела, Анџело Титонел, Марио Телери, Бруно Талпо и најистакнатите претставници на поштенската уметност – Виторе Барони и Гуљелмо Акиле Кавелини.

Затоа, со делата од македонската колекција изложбата трансгресира нагоре-надолу по временскиот вектор, па во изложбата се вклучени дела создадени од педесеттите години до денес. Причината за ова меѓуисториско поврзување на различни начини на читања – модернистички и постмодернистички, се наоѓа во следењето на стилските, тематските и контекстуализирачките особености, како и ликовните елементи и принципи на италијанските дела во изложбата.

² Борис Петковски, *Современо македонско сликарство*, Скопје, 1981, 50-51

Во асамблаж на сликарство, графика, скулптура и колаж од стилови, правци и тенденции, обидот за кохерентноста на оваа изложба лежи во толкувањето на Џепароски на Вингештајновото објаснување за јазични игри и семејна сродност на делата, според кое „многу поими се семејно сродни поими, што значи дека членовите на класите одбрани според такви поими не делат никакви заеднички дефинирани својства, тие се членови на класата само врз основа на нивните преклопувачки сродности/сличности меѓу нивните членови. Па оттука, Џепароски заклучува дека „може да се разбере зошто толку голем број автори и дела се подведуваат под категоријата „модернизам“, иако тие меѓу себе имаат толку малку заеднички белези, но, сепак, меѓу нив постои определена сличност, а токму таа сличност што тие заемно ја делат ги прави сите нив дел од низата наречена, во овој случај модернизам.“³

На изложбата ќе бидат претставени во содејство следниве автори: Алберто Бури – Петар Мазев; Енрико Бај – Симон Шемов; Корадо Каљи – Танас Луловски; Ренато Гутузо – Кирил Гегоски; Џузепе Капогроси – Божин Барутовски; Франко Фонтана – Исмет Рамичевиќ; Бруно Талпо – Иво Велјанов; Афро Базалдела – Драгутин Аврамовски-Гуте; Пјеро Дорацио – Антони Мазнески; Мирко Базалдела – Васил Василев; Џетулио Алвиани – Душан Перчинков; Никола Карино – Благоја Маневски; Еторе Кола – Богоја Ангелковски; Алфио Кастели – Петар Хаџи Бошков; Емилио Греко – Петар Мазев; Марија Тереза де Сорси – Родољуб Анастасов; Џузепе Сантомазо – Александар Јанкулоски-Цане; Франческо Соманини – Петар Хаџи Бошков; Акиле Перили – Нове Франговски; Луиџи Монтанарини – Ристо Лозаноски; Емилио Ведова – Ордан Петлевски; Енрико Пауличичи – Иван Велков; Франко Џентилини – Димитар Кондовски; Виторе Барони, Гуљелмо Акиле Кавелини – Борис Шемов; Мимо Ротела – Ирена Паскали; Анџело Титонел – Александар Ивановски-Карадаре; Марио Телери – Ордан Петлевски; Антонио Санфилипо – Веле Ташовски и Лука Патела – Петре Николоски.

³ Иван Џепароски, Пр. Небојша Вилиќ, Валентино Димитровски, Лазо Плавевиќ, *Прашања за македонскиот модернизам*, Скопје, 2000, 13-14

CONNESSIONI TRA COLLEZIONI – parallelismi italo-macedoni

Bojana Janeva – Shemova
Curatora

Il legame tra il Museo d'arte contemporanea di Skopje e la pratica delle donazioni di opere da parte di artisti italiani – prende avvio a partire dalla nascita dello stesso museo e continua ancora oggi. Esso risale al lontano 1963, all'indomani del terremoto di Skopje, quando il Segretario dell'AIAP (Associazione italiana degli artisti), il sig. Mario Penelope, rivolse un appello a tutti gli artisti membri di fama mondiale, affinché donassero una loro opera alla città di Skopje. Quest'atto così nobile e solidale rappresenta la base su cui si fonda la collezione custodita nel Museo d'Arte Contemporanea e che ad oggi annovera più di 5200 opere di rinomati artisti macedoni e internazionali.

La prima sezione pubblica dell'Associazione AIAP fu proprio quella italiana, che insieme all'artista Enrico Paolucci intraprese la stessa iniziativa sul territorio italiano. Fu grazie al grande richiamo suscitato da artisti italiani attivi e contemporanei di quell'epoca, che oggi la collezione italiana costituisce una delle donazioni nazionali fra le più ricche della collezione nel Museo d'arte contemporanea di Skopje. La collezione, che annovera 343 opere di 201 artisti, oltre alla quantità, si caratterizza per i nomi risonanti degli artisti che hanno donato opere appartenenti a dati periodi e che, grazie alle quali, entrarono a far parte di famosissimi vimenti artistici internazionali.

Accanto ai legami tra il Museo d'arte contemporanea e gli artisti italiani, degna di menzione è anche la prima mostra di "L'arte contemporanea italiana", realizzata nel padiglione artistico di Skopje nel 1956. La mostra in questione, uno degli allestimenti più significativi curati negli anni '50, ebbe un enorme impatto sugli artisti macedoni, in tempi di processi dinamici volti a modernizzare la scena artistica macedone e a creare le premesse di una nuova comprensione di cosa fosse la funzione dell'arte figurativa in Macedonia. Questi momenti hanno influito sullo sviluppo della pittura macedone e sulle opere degli artisti delle generazioni successive. Un dato curioso su questa importante mostra di artisti italiani dell'epoca, emerge in "Razgledi", dove l'artista Lazar Lichenoski osserva che a Skopje: "si tiene al contempo anche la tradizionale mostra annuale di artisti macedoni contemporanei inaugurata in occasione di(...), e sarà interessante confrontare le forze dei nostri artisti con le opere mature di maestri affermati, dotati di grande educazione artistica ed esperienza artigiana".¹

Ne consegue che presentare la collezione italiana al Museo d'arte contemporanea, di fronte all'interesse del pubblico odierno, e per l'occasione, in correlazione con le opere di autori macedoni presenti nella collezione, dopo le mostre degli autori italiani presso il Museo d'arte contemporanea nel 1988 curata da Zaharinka Aleksoska-Bacheva e nel 2004 curata da Marika Bochvarova-Plavevska, rappresenta una vera e propria sfida.

¹ Лазар Личеноски, *Современата италијанска уметност*, Разгледи, бр. 25-26, Скопје, 1956, 8

La mostra intitolata "Le connessioni tra le collezioni – parallelismi italo-macedoni" mira a rappresentare i possibili legami artistici tra le opere di autori italiani e macedoni presenti nella collezione di Skopje. La maggior parte di queste opere sono portatrici di diversi segni sociali, economici e culturali, costituendo un tratto storico dell'epoca in cui furono realizzate, come anche una delle caratteristiche universali del modernismo, il forte entusiasmo con cui gli artisti affrontano lo scioglimento dei legami con i modelli artistici preesistenti, i primi a causa della recessione conseguente all'avvento del fascismo ed i secondi a causa delle reazioni ritardate del modernismo pre e postbellico.

Questa mostra concepita in una dimensione trans-storica, basata sulla scelta del curatore, compie qualche passo in avanti rispetto al modernismo, seguendo le opere successive ospitate dalla collezione italiana, sulla base di determinate analogie e contestualizzazioni artistiche. In esse a volte le opere si spiegano da sole e il loro legame è chiaro e veloce, ma altre volte per alcune occorre una lettura più approfondita in termini di relazione tematica e stilistica. Messa in correlazione le une con le altre, a volte in un rapporto sincronizzato, altre volte in giustapposizione, ci si chiede se le opere in questione così poste possano rivelarci una qualche loro caratteristica. Nonostante tra le opere presenti alla mostra prevalgano quelle contrassegnate da una sfida modernista che in generale tendono all'abbandono dei simboli nazionali ed etici, le collezioni italiana e macedone presso il Museo d'Arte Contemporanea sono testimoni di un periodo di ricca produzione della scena artistica post-bellica che partecipò attivamente alle nuove ricerche artistiche e contribuì allo sviluppo degli orientamenti artistici del XX secolo. Ad esempio, gli artisti che presero parte alla prima mostra permanente presso il Museo d'arte contemporanea di Skopje, nel 1970, come Renato Guttuso, Alberto Burri, Enrico Baj, Emilio Vedova, Gianfranco Baruchello, Afro Basaldella, Franco Gentilini, Nicola Carino, Corrado Cagli, Getulio Alviani, Francesco Somaini e altri, sono significativi rappresentanti e promotori degli orientamenti attuali del lavoro artistico in Italia e in Europa nel periodo post-bellico.

D'altra parte, secondo B. Petkovski "la penetrazione dei nuovi fenomeni cambia sostanzialmente la psicologia" nell'artista macedone, un processo inevitabile, causato dai nuovi cambiamenti culturali che portano con sé l'ambiente urbano e i suoi modi di vivere moderni. Nello stesso tempo, i temi d'interesse per i giovani artisti di allora erano simili, nonostante fossero elaborati in base alla logica applicata ad un dato orientamento o tendenza e tra l'altro, nel periodo degli anni '60 nell'arte figurativa macedone "emerge un'altra caratteristica generale delle belle arti macedoni: le tendenze figurative e non figurative iniziano a svilupparsi seguendo un legame organico."² Gli artisti di questo periodo come Risto Lozanoski, Dimitar Kondovski, Petar Mazev, Petar Hadzi Boshkov, Ordan Petlevski, Ivan Velkov, Rodoljub Atanasov, Aleksandar Jankulovski-Cane, Vasil Vasilev, Simon Shemov svilupparono propri linguaggi, spesso costruendo la forma per poi decostruirla, portando con sé il momento di novità di quei tempi. Nonostante la maggior parte delle opere italiane presenti sia nella collezione che nella mostra, risalgano agli anni '60 del secolo scorso, l'eterogeneità è ciò che contraddistingue la collezione italiana, proprio perché ha continuato ad arricchirsi (anche se con minore intensità), anche dopo la suddetta decade. Così, a partire dagli anni '70 e '80 è stato inevitabile inserire nelle "Connessioni tra le collezioni" autori come Piero Dorazio, Franco Fontana, Maria Teresa De Zorzi, Mimmo Rotella, Angelo Titone, Mario Teleri, Bruno Talpo, come anche i più famosi rappresentanti della mail-art – Vittore Baroni e Guglielmo Achille Cavellini.

È per questa ragione, che grazie alle opere della collezione macedone, la mostra si muove su e giù sul vettore temporale, e ospita opere create nel periodo che va dagli anni '50 in poi. Il motivo di questo legame trans-storico sulla base di diverse chiavi di lettura- modernista e postmodernista, si deve attribuire alle caratteristiche relative allo stile, alle tematiche e alla contestualizzazione, così come agli elementi e ai principi artistici delle opere italiane presenti nella mostra.

Quest'assemblaggio di pittura, grafica, scultura e collage di stili, orientamenti e tendenze, tentativo di coerenza della mostra in questione, richiama l'interpretazione di Djeparoski sulla osservazione di Wittgenstein sui giochi linguistici e le affinità delle opere secondo cui: "molti concetti sono concetti affini, il che significa che i membri delle classi prescelte in base a questi concetti non condividono nessuna caratteristica definita comune, essi appartengono alla classe solo in base alle affinità che i membri hanno in comune. Prendendo in considerazione tutto ciò, Djeparoski conclude "possiamo capire il motivo per cui un numero così elevato di autori e opere rientrano nella categoria del "modernismo" sebbene non abbiano molti tratti in comune, nonostante tra essi esista una certa affinità, ed è proprio l'affinità che li accomuna a renderli appartenenti al filone denominato, nel caso specifico, con il termine "modernismo".³

Alla mostra verranno esposte le opere dei seguenti autori (in correlazione): Alberto Burri – Petar Mazev; Enrico Baj – Simon Shemov; Corrado Cagli – Tanas Lulovski; Renato Guttuso – Kiril Gegoski; Giuseppe Capogrossi – Bozhin Barutovski; Franco Fontana – Ismet Ramikjevikj; Bruno Talpo – Ivo Veljanov; Afro Basaldella – Dragutin Avramovski-Gute; Piero Dorazio – Antoni Maznevski; Mirko Basaldella – Vasil Vasilev; Gettullio Alviani – Dushan Perchinkov; Nicola Carrino – Blagoja Manevski; Ettore Cola – Bogoja Angjelkoski; Alfio Castelli – Petar Hadzi Boshkov; Emilio Greco – Petar Mazev; Maria Teresa De Zorzi – Rodoljub Anastasov; Giuseppe Santomaso – Aleksandar Jankulovski; Francesco Somaini – Petar Hadzi Boshkov; Achille Perilli – Nove Frangovski; Luigi Montanarini – Risto Lozanoski; Emilio Vedova – Ordan Petlevski; Enrico Paolucci – Ivan Velkov; Franco Gentilini – Dimitar Kondovski; Vittore Baroni, Guglielmo Achille Cavellini – Boris Shemov; Mimmo Rotella – Irena Paskali; Angelo Titonel – Aleksandar Ivanovski-Karadare; Mario Teleri – Ordan Petlevski; Antonio Sanfilippo – Vele Tashovski e Luca Patella – Petre Nikoloski.

³ Иван Џепароски, Пр. Небојша Вилиќ, Валентино Димитровски, Лазо Плавеvски, *Прашања за македонскиот модернизам*, Скопје, 2000, 13-14

CONNECTION IN THE COLLECTION – Italian-Macedonian Parallels

Bojana Janeva – Shemova
Curator

The connection between the Museum of Contemporary Art-Skopje and the Italian donor artists is self-confirmed from its very existence to date. It began as early as in the distant 1963, after the Skopje earthquake, when the AIAP Secretary (International Association of Artists), Mr. Mario Penelope, invited all artist – members in the world to donate their work to the City of Skopje. This noble and solidary gesture created the basis for forming a collection in the Museum of Contemporary Art-Skopje, which today has more than 5,200 works by prominent world and Macedonian authors. Then the first state section of the AIAP Association was precisely the Italian one, which with the artist Enrico Paolucci carried out the same action on the territory of Italy, as well. Thanks to the great response of active and current at that time Italian artists, today in the collection of Museum of Contemporary Art-Skopje, the Italian collection is one of the richest national donations. It includes 201 artists with 343 works, and besides the number, this collection is also featured by world-known artists who have donated the work from the time when they have been recognized in the world art movements. Apart from these connections of Museum of Contemporary Art-Skopje with the Italian artists, what is worth mentioning is the first exhibition of the "Italian Contemporary Art", realized at the Art Pavilion in Skopje, in 1956. This exhibition is one of the key presentations in the 50's, which made a great impact on Macedonian artists, during the dynamic processes of modernization of the Macedonian art scene and creation of assumptions for a new understanding of the function of modern art in Macedonia.

These moments reflected the development of the Macedonian painting and the work of artists from all generations further. Interesting data from the review by Lazar Licenoski in "Razgledi" to this important exhibition of Italian then current authors is that in Skopje: "at the same time, there is an annual traditional exhibition of Macedonian contemporary artists opened on the occasion of (...), so it will be interesting to compare the forces of our artists with the mature works of the skilled masters, with great art culture and craft experience."¹

Hence, the Italian collection in Museum of Art-Skopje, this time in correlation with works by Macedonian authors represented in the collection presents a challenge once again to be presented to the interested public today, following the exhibitions of Italian authors at the Museum of Contemporary Art-Skopje in 1988 organized by the curator Zaharinka Aleksoska-Baceva and in 2004, conducted by the curator Marika Bocvarova-Plavevska.

The exhibition "Connections in Collections – Italian-Macedonian Parallels" tries to show possible artistic connections between the works of Italian and Macedonian authors represented in the collection at the Museum of Contemporary Art-Skopje. Most of these works carry different social, economic, cultural and historical features from the time they were created, but one of the universal characteristics of modernism is the strong enthusiasm by which artists approach the break of ties with the previous artistic propositions, the first because of the stagnancy and a certain connection with the emergence of fascism, and the second because of the partially delayed reactions of pre-war and postwar modernism.

This trans-historically conceived exhibition, based on an individual curatorial choice, also makes some step forward out of modernism, following the subsequent works of the Italian collection according to certain art analogies and contextualizations. In them, the works at some point resonate in a self-explanatory manner, and the connection between them is fast and open, but for some of them a more prudent reading of the thematic or stylistic connection is needed. Set in correlation with each other, at certain points in synchronicity, and at certain points juxtaposed, the question arises as to whether the works thus reveal some of their traits in a more pronounced manner.

Although most of the works represented in the exhibition bear the modernist sign, and in essence the works with such a mark tend to leave/ break with the national and ethnic features, however, the Italian and Macedonian collections in Museum of Contemporary Art-Skopje testify for a period of rich postwar art scene which is actively involved in the new artistic researches at that time and contributes to the development of art directions of the last century. For example, the authors who were part of the first permanent exhibition of Museum of Art-Skopje in 1970, such as Renato Guttuso, Alberto Burri, Enrico Baj, Emilio Vedova, Gianfranco Baruchello, Afro Basaldella, Franco Gentilini, Nicola Carino, Corrado Cagli, Getullio Alviani, Francesco Somaini and others are prominent representatives and motivators of the current artistic trends in Italy and Europe in the postwar period.

On the other hand, according to B. Petkovski, the process in the Macedonian artist, by who inevitably "the breakthrough of the new phenomena essentially changes the psychology." was caused by the new cultural changes brought by the urban setting and its modern ways of living. At the same time, the themes that occupy these then young artists are related, but processed according to the plastic logic of a given direction or tendency, and thereby in this period of the 60s in the Macedonian art "there is another general feature of Macedonian fine art: non-figurative and figurative tendencies begin to develop in an organic relationship"² The artists of this period, such as Risto Lozanoski, Dimitar Kondovski, Petar Mazev, Petar Hadzi Boskov, Ordan Petlevski, Ivan Velkov, Rodoljub Anastasov, Aleksandar Jankulovski, Vasil Vasilev, Simon Shemov, developed their own languages, often constructing the image/form to deconstruct it all over again, thereby bringing in the moment of novelty for that time. Although most Italian works in both the collection and the exhibition are from the 1960s, the Italian collection is characterized by atypical heterogeneity, especially since its enrichment continued (though with reduced intensity), after this decade. So, from the '70s and' 80s it was inevitable to include in "Connections in collections" authors like Piero Dorazio, Franco Fontana, Maria Teresa De Zorzi, Mimmo Rotella, Angelo Titone, Mario Telari, Bruno Talpo and the most prominent representatives at the mail art – Vittore Baroni and Guglielmo Achille Cavellini.

Therefore, with the works of the Macedonian collection, the exhibition transgresses up and down according to the time vector, so the exhibition includes works created from the fifties to the present. The reason for this inter-historical connection in different modes of reading – modernist and postmodernist, is in the following of the stylistic, thematic and contextualizing features, as well as the artistic elements and principles of Italian works in the exhibition.

² Борис Петковски, *Современо македонско сликарство*, Скопје, 1981, 50-51

In the assemblage of painting, graphics, sculpture and collage of styles, directions and tendencies, the attempt to coherence in this exhibition lies in the interpretation of Dzeperoski to the explanation of language games and familial similarity of the works by Vinggestain, according to which "many notions are family related terms, which means that members of the classes selected under such terms do not share any commonly defined properties, they are members of the class only on the basis of their overlapping resemblances/similarities between their members. Hence, Dzeperoski concludes that "one can understand why so many authors and works are subjected to the category of "modernism", although they have so few common features among them, but there is a certain similarity between them, and it is precisely that similarity that they are sharing that makes them all part of a series called, in this case modernism."³

The following authors will be presented in a parallel at the exhibition: Alberto Burri – Petar Mazev; Enrico Baj – Simon Shemov; Corrado Cagli – Tanas Lulovski; Renato Guttuso – Kiril Gegoski; Giuseppe Capogrossi – Bozhin Barutovski; Franco Fontana – Ismet Ramikjevikj; Bruno Talpo – Ivo Veljanov; Afro Basaldella – Dragutin Avramovski-Gute; Piero Dorazio – Antoni Maznevski; Mirko Basaldella – Vasil Vasilev; Gettulo Alviani – Dushan Perchinkov; Nicola Carino – Blagoja Manevski; Ettore Cola – Bogoja Angjelkoski; Alfio Castelli – Petar Hadzi Boshkov; Emilio Greco – Petar Mazev; Maria Teresa De Zorzi – Rodoljub Anastasov; Giuseppe Santomaso – Aleksandar Jankulovski-Cane; Francesco Somaini – Petar Hadzi Boshkov; Achille Perilli – Nove Frangovski; Luigi Montanarini – Risto Lozanoski; Emilio Vedova – Ordan Petlevski; Enrico Paolucci – Ivan Velkov; Franco Gentilini – Dimitar Kondovski; Vittore Baroni, Guglielmo Achille Cavellini – Boris Shemov; Mimmo Rotella – Irena Paskali; Angelo Titonel – Aleksandar Ivanovski-Karadare; Mario Teleri – Ordan Petlevski; Antonio Sanfilippo – Vele Tashoski and Luca Patella – Petre Nikoloski.

³ Иван Цепароски, Пр. Небојша Вилиќ, Валентино Димитровски, Лазо Плавеvски, *Прашања за македонскиот модернизам*, Скопје, 2000, 13-14



КОНЕКЦИИ ВО КОЛЕКЦИИТЕ
италијанско-македонски паралели

CONNESSIONI TRA COLLEZIONI
Parallelismi Italo-Macedoni

CONNECTIONS IN THE COLLECTIONS
Italian-Macedonian Parallels



АЛБЕРТО БУРИ | ALBERTO BURRI (1915 – 1995)

Bianco S-64, 1964, комбинирана техника на лесонит, 38x92

Bianco S-64, 1964, tecnica combinata su compensato, 38x92

White S-64, 1964, mixed media on masonite, 38x92

АЛБЕРТО БУРИ – ПЕТАР МАЗЕВ

Алберто Бури започнува да се занимава со уметност во својата 30-та година од животот без никакво претходно формално образование, но неговата уметност во многу краток период добива препознатлив карактер, со силно, истражувачко понирање во апстрактната уметност. Пред сè, неговите дела се одликуваат со експериментирања во процесот на создавање и во употреба на „неортодоксни“ материјали, како катран, песок, цинк, шуплив камен, алуминиум и др., што, според Бури, имаат значење на ниво на маслениите бои. Делото „Bianco S-64“ (1964 г.) во колекцијата на МСУ-Скопје припаѓа на т.н. Bianchi (бели) дела, означувајќи ја доминацијата на белата монохромност, што заедно со Nero (црни) и црвени ги работи од самите почетоци низ целата негова кариера. Според анегдота пренесена од уметникот Симон Шемов, по изложбата на „Современата италијанска уметност“ во Уметничкиот павилјон, Скопје во 1956 г. Петар Мазев бил видно воодушевен од силниот израз на Бури, дотолку што во периодот што следувал, започнува неговото апстрактно (енформелно) истражување попознато како „бела фаза“. Во делата од овој период, Мазев соединува фрагменти од манастирски порти, сидови, тавани, гнили дрва и др., структурирајќи ги во определена композиција, додека белата боја е таа што, според искажаните зборови на Мазев: „ми помогна да ја создадам светлината и да применам сосема поинаков третман“.

ALBERTO BURRI – PETAR MAZEV

Alberto Burri iniziò a occuparsi d'arte all'età di 30 anni senza alcuna precedente istruzione formale; eppure, in breve tempo, la sua arte venne riconosciuta per la sua intensa esplorazione dell'arte astratta. Le sue opere si caratterizzano, in primo luogo, per la sperimentazione nel processo della loro creazione e per l'utilizzo di materiali inconsueti come catrame, sabbia, zinco, pietre forate, alluminio ecc, che per Burri valgono quanto i colori ad olio. La sua opera " Bianco S-64"(1964), della Collezione presso il Museo d'arte contemporanea, fa



ПЕТАР МАЗЕВ | PETAR MAZEV (1927 – 1993)

Манастирски пејзаж, 1965, комбинирана техника на даска, 108x123

Paesaggio di un monastero, 1965, tecnica combinata su compensato, 108x123

Monastery Landscape, 1965, mixed media on board, 108x123

parte del gruppo di opere intitolato "Bianchi" che mette in risalto la dominazione della monocromia bianca alla quale, insieme al gruppo Nero e a quello Rosso, si dedica dagli esordi della sua carriera. Secondo un aneddoto trasmessoci dall'artista Simon Shemov, dopo la mostra "L'arte contemporanea italiana" nel Padiglione artistico di Skopje nel 1956, Petar Mazev rimase talmente affascinato dalla fortissima espressività di Burri che nel periodo successivo iniziò la sua ricerca astratta (informale), meglio nota come "periodo bianco". Nelle opere che risalgono a questo periodo Mazev unisce frammenti di cancelli di monasteri, muri, soffitti, legni marci ecc., ottenendo in questo modo una determinata composizione e, secondo le affermazioni di Mazev, fu proprio il colore bianco che: "mi aiutò a creare le luce e ad adottare un trattamento completamente diverso."

ALBERTO BURRI – PETAR MAZEV

Alberto Burri begins to deal with art in his 30th year of life without any prior formal education, but his art in a very short period gets a recognizable character, with a strong, exploratory inspiration in abstract art. Above all, his works are characterized by experimentation in the process of creating and using "unorthodox" materials, such as tar, sand, zinc, hollow stone, aluminum, etc., which according to Burri have importance on the level of oil paint. The work "Bianco S-64" (1964) in the collection of MoCa-Skopje belongs to the so-called Bianchi (white) works, signifying the dominance of white monochrome character, which, together with Nero (black) and red works, have been created from the very beginnings throughout his career.

According to an anecdote conveyed by the artist Simon Shemov, after the exhibition of the "Contemporary Italian Art" at the Art Pavilion, Skopje in 1956, Petar Mazev was visibly thrilled with the strong expression of Burri, so that in the following period his abstract (informal) research begins as a "white phase". In the works of this period, Mazev unites fragments of monastery gates, walls, ceilings, rotting trees, etc. structuring them in a certain composition, while the white colour is the one that, according to Mazev's words, "helped him create the light and apply a completely different treatment".



КОРАДО КАЉИ | CORRADO CAGLI (1910 – 1976)

Планината Конеро, 1958, комбинирана техника на платно, 75x100

La montagna Conero, 1958, tecnica combinata su tela, 75x100

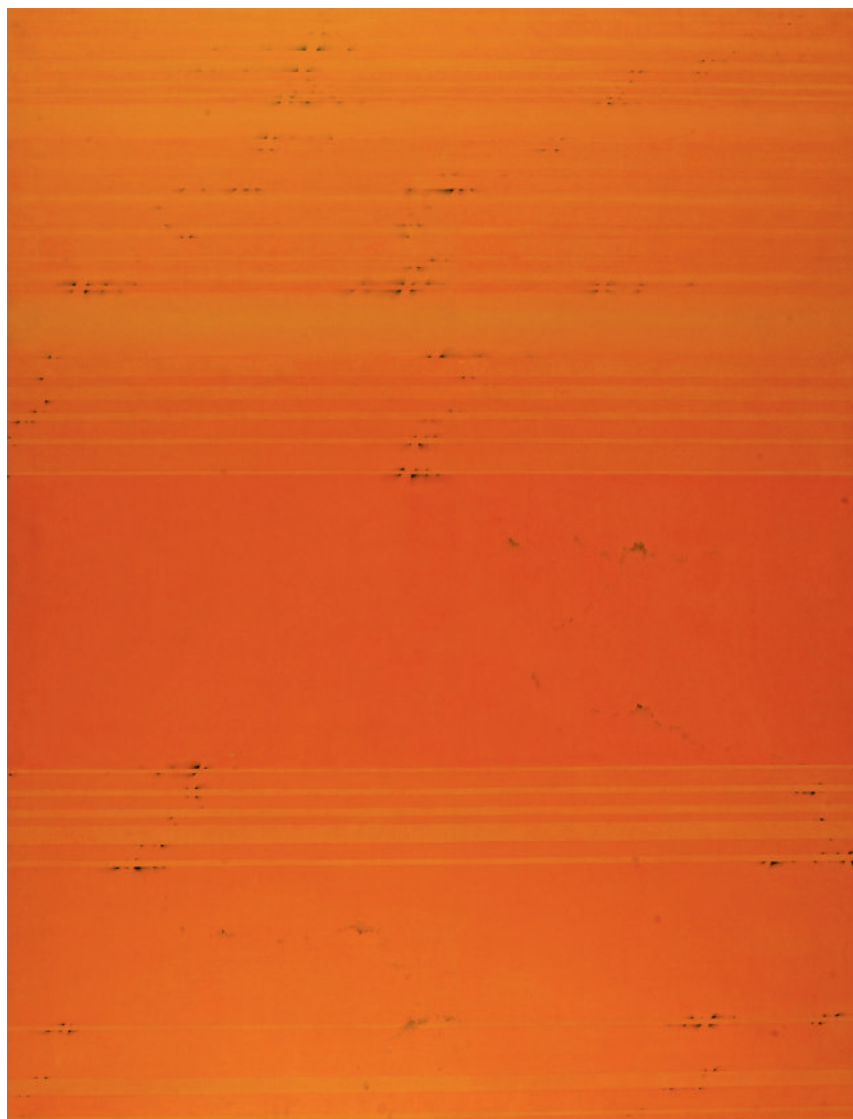
Conero Mountain, 1958, mixed media on canvas, 75x100

КОРАДО КАЉИ – ТАНАС ЛУЛОВСКИ

Повоените дела на Каљи, од кој период потекнува и „Планината Конеро“ (1958 г.) многу повеќе се потпираат врз апстрактното и во себе содржат евокативни асоцијации под влијание на неговото изучување на психоанализата, во потрага по архетипското и духовната димензија на битисувањето. Лирската апстракција на Луловски во „Летно треперење“ (1973 г.) преку колорното третирање на површината на платното, е во служба на внесување содржини што имаат универзален карактер. Затоа делата на овие двајца автори резонираат заеднички во нивниот приод, нудејќи исклучителна потрага по духовното, пренесени во играта меѓу бојата и текстурата на платното.

CORRADO CAGLI – TANAS LULOVSKI

Le opere di Cagli del periodo postbellico, tra cui anche “La montagna Conero” (1958), si basano sull'astratto e contengono associazioni evocative influenzate dallo studio della psicoanalisi, in cerca dell' archetipo e della dimensione spirituale dell' esistenza. L'astrazione lirica di Lulovski in “Tremolio estivo” (1973), attraverso il trattamento coloristico, serve a introdurre contenuti di carattere universale. Ciò che accomuna queste due opere è il loro approccio, la loro ricerca dello spirituale attraverso il gioco dei colori e della trama della tela.



ТАНАС ЛУЛОВСКИ | TANAS LULOVSKI (1940 – 2006)

Летно треперење, 1973, акрилик на платно, 198x153

Tremolio estivo, 1973, acrilico su tela, 198x153

Summer Glittering, 1973, acrylic on canvas, 198x153

CORRADO CAGLI – TANAS LULOVSKI

Cagli's postwar works, from the period the "Conero Mountain" (1958) also originates, rely heavily on the abstract and contain evocative associations under the influence of his study of psychoanalysis, in search of the archetypal and spiritual dimension of being.

Lulovski's lyric abstraction in "Summer Tremble" (1973) through the colorful treatment of the canvas surface is in the service of entering contents that have a universal character. Therefore, the works of these two authors resonate jointly in their approach by offering an exceptional search for the spiritual, transferred in the game between the colour and texture of the canvas.



ЕНРИКО БАЈ | ENRICO BAJ (1924 – 2003)

Toj беше веќе таму во планината, 1965, масло на платно, 114x146

Lui era già lì in montagna, 1965, olio su tela, 114x146

He was already there in the mountain, 1965, oil on canvas, 114x146

ЕНРИКО БАЈ – СИМОН ШЕМОВ

Сликата „Тој беше веќе таму во планината“ (1965 г.) на Бај поседува особености на надреалистичкото, асоцијативното, наивното, истовремено пренесено со акцентирана иронија, што произлегува од неговото приклучување кон анархистичкото движење од минатиот век.

Од друга страна, детското и разиграната карикатуралност во „Мрсулаво дете“ (1971 г.) кај Симон Шемов, потекнуваат од сосема поинаква мисла што во 60-те години ја донесе хипи бранот во Македонија.

ENRICO BAJ – SIMON SHEMOV

Nel quadro "Lui era già lì in montagna" (1965) emergono delle caratteristiche del surrealismo, dell'associativo, dello stile naif, contemporaneamente trasmesse con accentuata ironia, dovuta all'adesione dell'autore al movimento anarchico del secolo scorso. D'altra parte, l'immagine caricaturale, infantile e giocosa nell'opera di Simon Shemov "Il bambino moccioso" (1971) è frutto di un pensiero assai diverso, portato negli anni '60 dall'ondata hippy in Macedonia.



СИМОН ШЕМОВ | SIMON SHEMOV (1941)

Мрсулаво дете, 1971, масло на платно, 100x100

Il bambino con il naso caccoloso, 1971, olio su tela, 100x100

Snottily Child, 1971, oil on canvas, 100x100

ENRICO BAJ – SIMON SHEMOV

The picture "He was already there in the mountain" (1965) of Baj possesses the characteristics of the surrealist, associative, naive, simultaneously conveyed by accentuated irony, stemming from his accession to the anarchist movement of the last century.

On the other hand, the childish and playful caricaturalism in "The Snotty Kid" (1971) of Simon Shemov originates from a completely different idea that in the 1960s was brought by the hippie wave to Macedonia.



РЕНАТО ГУТУЗО | RENATO GUTTUSO (1912 – 1987)

Пејзаж, 1962, масло на платно, 50x60

Paesaggio, 1962, olio su tela, 50x60

Landscape, 1962, oil on canvas, 50x60

РЕНАТО ГУТУЗО – КИРИЛ ГЕГОСКИ

Временската разлика од 29 години меѓу делото на Ренато Гутузо „Пејзаж“ (1962 г.) и на Кирил Гегоски „Пејзаж 7“ (1991 г.) не влијае врз брзото откривање на ликовната врска меѓу нив. Освен нивното тематско поистоветување, овие два автора ги обединува и нивната беспрекорна употреба на линијата, што е носител на дејството во двете дела.

RENATO GUTTUSO – KIRIL GEGOSKI

La differenza temporale di 29 anni tra la creazione dell'opera "Paesaggio" (1962) di Renato Guttuso e l'omonima opera "Paesaggio 7" (1991) di Kiril Gegovski non impedisce la rivelazione dei loro legami artistici. Oltre al tema, questi due autori hanno in comune anche l'utilizzo perfetto della linea, portatrice dell'azione in entrambe le opere.



КИРИЛ ГЕГОСКИ | KIRIL GEGOSKI (1944)

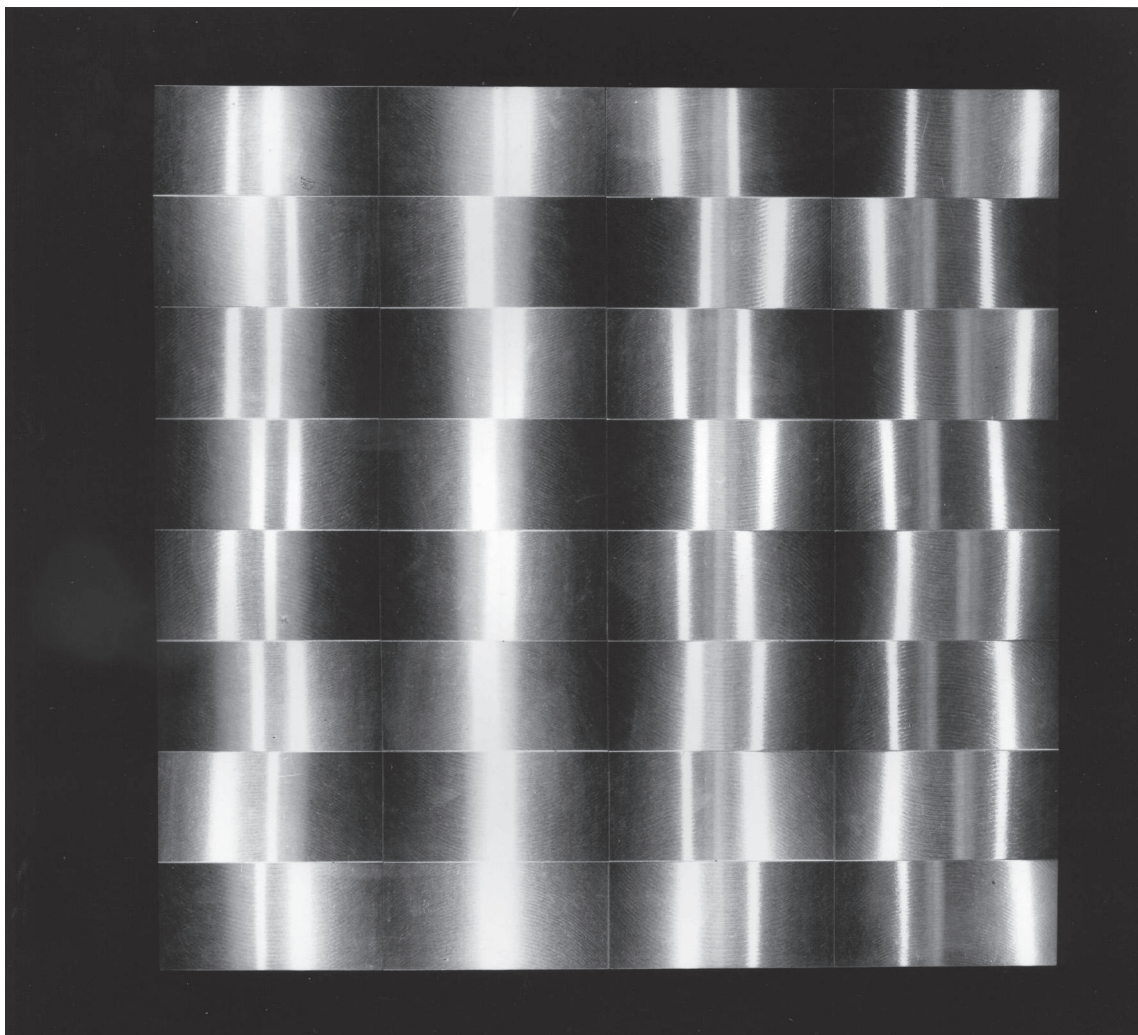
Пејзаж 7, 1991, акварел на хартија, 43,1x61

Paesaggio 7, 1991, acquerello su carta, 43,1x61

Landscape 7, 1991, watercolor on paper, 43,1x61

RENATO GUTTUSO – KIRIL GEGOSKI

The 29-year time difference between the work of Guttuso "Landscape" (1962) and Kiril Gegoski "Landscape 7" (1991) does not affect the rapid detection of the artistic connection between them. Apart from their thematic identification, these two authors are united by their impeccable use of the line, which is the carrier of the action in both works.



ЏЕТУЛИО АЛВИАНИ | GETTULIO ALVIANI (1939 – 2018)

Површина со вибрационен слој, 1966, алуминиум (објект), 56x56

Superficie con strato vibratorio, 1966, alluminio (oggetto), 56x56

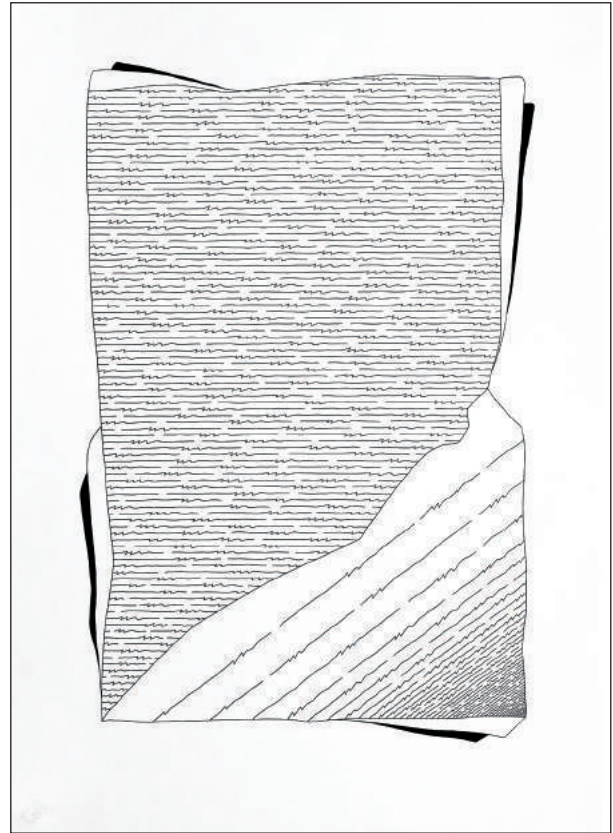
Surface with vibrational layer, 1966, aluminum, 56x56

ЏЕТУЛИО АЛВИАНИ – ДУШАН ПЕРЧИНКОВ

Во „Површина со вибрационен слој“ (1966 г.) Алвиани со помош на светло-темно контрастот постигнува извесна пластичност кај делото. Перчинков, од друга страна, во своите графики „Предел на тревата V“ (1982 г.) и „Лист X-3“ (1988 г.) индиректно го употребува овој контраст во еден повторувачки ритам на прецизна линеарност.

GETTULIO ALVIANI – DUSHAN PERCHINKOV

In “Superficie a testura vibratile” (1966) Alviani raggiunge una certa plasticità nell’opera attraverso il contrasto luce-buio. Perchinkov, d’altra parte, nei suoi grafici “Paesaggio d’erba V” (1982) e “Foglio X-3” (1988) utilizza indirettamente questo contrasto in un ritmo ripetitivo di precisa linearità.



ДУШАН ПЕРЧИНКОВ | DUSHAN PERCHINKOV (1939)

Предел на тревата V, 1982, сито-печат во боја на хартија, 70x50

Лист X-3, 1988, туш на хартија, 70x50

Paesaggio d'erba V, 1982, sigillo setaccio a colori su carta, 70x50

Foglio X-3, 1988, inchiostro su carta, 70x50

Landscape with Grass V, 1982

Leaf X-3, 1988, drawing, 70x50

GETTULIO ALVIANI – DUSHAN PERCHINKOV

In the "Surface with a Vibrating Layer" (1966), Alviani achieves a certain plasticity with the work by the light-dark contrast. Perchinkov, on the other hand, indirectly uses this contrast in a repetitive rhythm of precise linearity in his graphic works "Grasslands V" (1982) and "Leaf X-3" (1988).



ЏУЗЕПЕ КАПОГРОСИ | GIUSEPPE CAPOGROSSI (1900 – 1972)

Површина, 1965, литографија во боја, 66x47

Superficie, 1965, litografia a colori, 66x47

Surface, 1965, colour lithograph, 66x47

ЏУЗЕПЕ КАПОГРОСИ – БОЖИН БАРУТОВСКИ

Џузепе Капогроси во „Површина“ (1965 г.) употребува повторувања на знак за да додаде поетска илузија на својата апстракција. Неговите симболи се мултиплицираат преку целата белина на листот, некогаш со гигантска големина, некогаш мали, наместа густо набиени, наместа широко распространети, со вчудовидувачка интензивност во едноставноста на неговата композициска структура.

Со голема сличност и Барутовски во своите графики, како и во „Тешкото 13“ (1978 г.) употребува еден мотив што се јавува репетитивно во разни големини и бои. Разликата што треба да се нагласи е во застапениот horror vacui, односно целосно исполнетата површина со ситни детали.

GIUSEPPE CAPOGROSSI – BOZHIN BARUTOVSKI

Nell'opera "Superficie" (1965), Giuseppe Capogrossi adotta la ripetizione del segno per dare un'illusione poetica del suo astratto. I suoi simboli si moltiplicano sulla bianchezza del foglio, assumendo talvolta dimensioni gigantesche, talvolta ridotte, in alcuni punti molto densi, in altri largamente diffusi, di un'intensità stupefacente nella semplicità della sua struttura compositiva. Barutovski nelle sue grafiche, ma anche nella sua opera "La danza popolare Teshkoto 13" (1978), adopera un motivo che emerge in maniera ripetitiva in diverse dimensioni e colori, presente anche in Capogrossi. Bisogna tuttavia sottolineare la differenza nella presenza di un horror vacui, dal momento che la superficie è completamente ricoperta di minuti dettagli.



БОЖИН БАРУТОВСКИ | BOZHIN BARUTOVSKI (1931 – 1997)

Тешкото 13, 1978, сито-печат во боја на хартија, 78x63

Teshkoto 13, 1978, sigillo setaccio a colori su carta, 78x63

Teshkoto 13, 1978, colour silkscreen, a.p., 78x63

GIUSEPPE CAPOGROSSI – BOZHIN BARUTOVSKI

In the "Surface" (1965), Giuseppe Capogrossi uses a repetition of a sign to add a poetic illusion to his abstraction. His symbols are multiplied throughout the entire whiteness of the sheet, sometimes with gigantic size, sometimes small, in places thickly packed, in places widespread, with astonishing intensity in the simplicity of its composition structure.

With great resemblance, Barutovski in his graphic works, as well as in Teshkoto 13 (1978) uses a motif that appears repetitively in various sizes and colours. The difference that should be emphasized is in the represented horror vacui, i.e. the fully-filled surface with fine details.



МИРКО БАЗАЛДЕЛА | MIRKO BASALDELLA (1910 – 1969)

Маска на монах будист, 1966, лим, 25x25x8

Maschera di Monaco Buddista, 1966, placa di ferro, 25x25x8

Monoco Buddhist, 1966, tin, 25x25x8

МИРКО БАЗАЛДЕЛА – ВАСИЛ ВАСИЛЕВ

Светот на италијанскиот автор Мирко Базалдела, по 50-те години од минатиот век, изобилува со мистерија, магија и митска иконологија, навраќајќи се на далечните источни, асирски, месопотамски и преколумбиски цивилизации. Неговата уметност е заснована врз неисцрпна културна основа затоа што остроумно ги спојува старите времиња со сегашноста. Овој квалитет на древно и тотемско е присутно во скулптурите на македонскиот уметник Васил Василев низ целото негово творештво, кој своите скулптури ги изработува најчесто од дрво. Оттука, во ликовите со замижени очи во делата „Маска на монах будист“ (1966 г.) и „Асоцијативен портрет“ (1969 г.) како да се преточени вековните човечки аспирации за внатрешни потраги.

MIRKO BASALDELLA – VASIL VASILEV

Il mondo dell'autore italiano Mirko Basaldella, dopo gli anni '50 del secolo scorso, è pieno di misteri, magie e iconologia mitica grazie al suo sguardo rivolto alle civiltà orientali, assire, mesopotamiche e precolombiane. La sua arte si basa sui fondamenti di una cultura inesauribile proprio perché mette in correlazione tempi remoti con il presente. La qualità dell'antico e del totemico è presente in tutta l'opera dell'artista macedone Vasil Vasilev. Il legno è il materiale maggiormente sfruttato per la creazione delle sue sculture. I personaggi con occhi chiusi delle opere "Maschera Monaco buddista" (1966) e "Il ritratto associativo" (1969) sembrano raffigurare le eterne aspirazioni umane per la ricercadell' interiorità.



ВАСИЛ ВАСИЛЕВ | VASIL VASILEV (1938)

Асоцијативен портрет, 1969, дрво, 50x28x38

Ritratto associato, 1969, legno, 50x28x38

Associative Portrait, 1969, wood, 50x28x38

MIRKO BASALDELLA – VASIL VASILEV

The world of the Italian author Mirko Basaldella, after the 50's of the last century, abounds with mystery, magic and mythology iconography, referring to distant Eastern, Assyrian, Mesopotamian and pre-Columbian civilizations. His art is based on an inexhaustible cultural base because he wisely merges old times with the present. This quality of ancient and totemic is present in the sculptures of the Macedonian artist Vasil Vasilev throughout his work, who makes his sculptures mostly from wood. Hence, in the characters with the closed eyes of the "Monoco Buddista" (1966) and the "Associative Portrait" (1969), the eternal human aspirations for internal quests seem to have been transformed.



ФРАНКО ФОНТАНА | FRANCO FONTANA (1933)

Италијански пејзаж, 3, 1975, фотографија 24x36

Paesaggio italiano 3, 1975, fotografia, 24x36

Italian landscape 3, 1975, photograph, 24x36

ФРАНКО ФОНТАНА – ИСМЕТ РАМИКЈЕВИЌ

Франко Фонтана на свој начин се насочил кон уривање на „традиционалната слика“. Неговите „Италијански пејзажи 2 и 3“ (1975 г.) се фотографии во кои авторскиот „линеарен концепт“ претставува игра на линиите на хоризонтот и пределите до непрепознатливост. Така, деловите од пејзажот стануваат ликовни елементи, губејќи ја пејзажната просторност и препознатливост. Ритмичкото повторување и тотално редизајнирање на текстуалното ткиво од весниците со кои Рамичевиќ го гради своето дело „Инфоткаенина“ (1999 г.), иако е од сосема поинаква визуелна провениенција, се поврзува со работата на Фонтана преку контролирано редување на паралелни линеарни компоненти што се разликуваат од првичната, почетна содржина.

FRANCO FONTANA – ISMET RAMIKJEVIKJ

Franco Fontana, a suo modo, mira a scomporre "l'immagine tradizionale". I suoi "Paesaggi italiani 2 e 3" (1975) sono fotografie di paesaggi, in cui il "concetto personale" dell'autore è un gioco di linee dell'orizzonte e del paesaggio tale da renderli irriconoscibili. Così, le parti del paesaggio nelle opere di Fontana diventano elementi pittorici. Il collegamento ritmico e la nuova progettazione del testo de igiornalicon cui Ramikjevikj costruisce la sua opera "Infotela" (1999), nonostante provenga da un concetto visivo diverso, viene associata con l'opera di Fontana attraverso l'affastellarsi controllato dei componenti lineari paralleli che si allontanano dallacomponente originale, iniziale.

FRANCO FONTANA – ISMET RAMIKJEVIKJ

Franco Fontana, in his own manner, aimed at breaking down the "traditional image". His "Italian Landscapes 2 and 3" (1975) are photographs in which the author's "linear concept" represents a play on the lines of the horizon and landscapes to unrecognizable extent. Thus, the parts of the landscape become artistic elements, losing the landscape space and recognizability. The rhythmic repetition and total redesign of the textual tissue of the newspapers with which Ramikjevikj is building his work "Info-fabric" (1999), although of a completely different visual provenance, is associated with the work of Fontana by means of a controlled arrangement of parallel linear components that deviate from the initial, starting component.

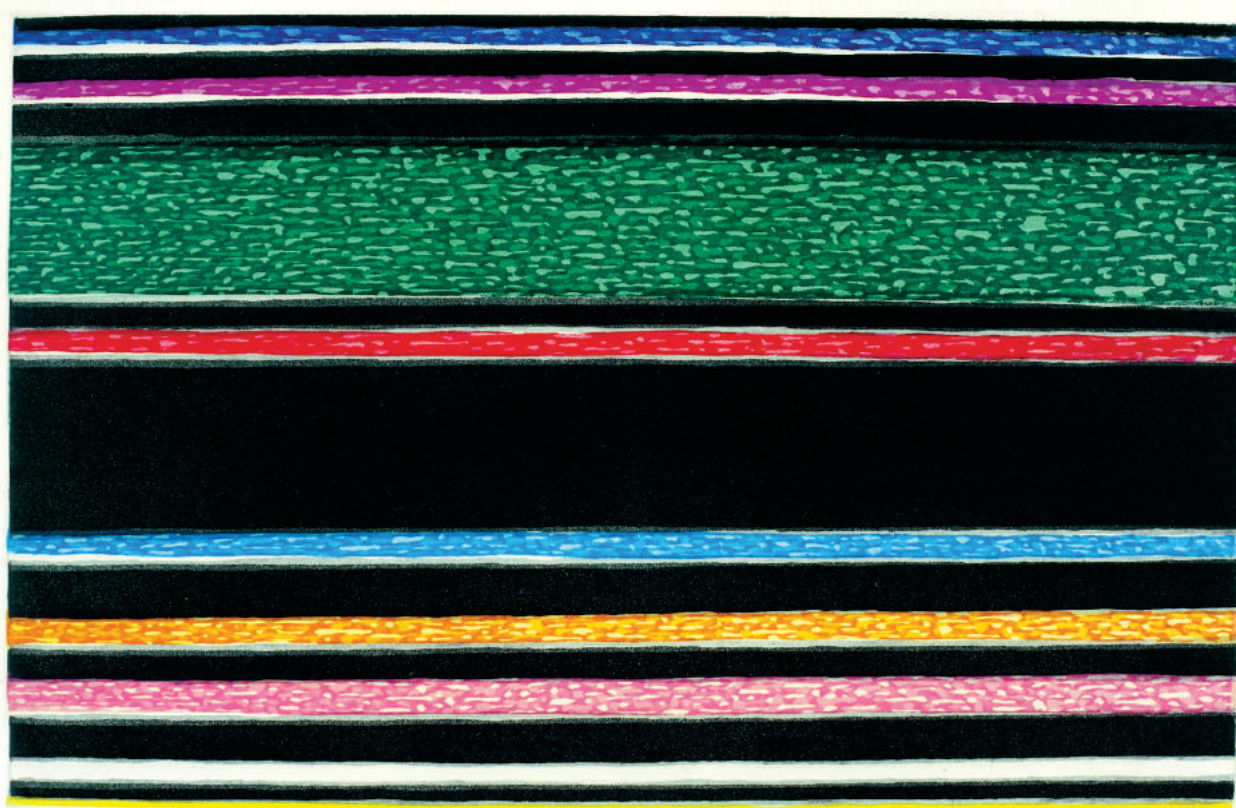


ИСМЕТ РАМИЌЕВИЌ | ISMET RAMIKJEVIKJ (1960)

Инфоткаенина, 1999, објект, 300x116

Infotela, 1999, oggetto, 300x116

Infotextile, 1999, object, 300x116



ПЈЕРО ДОРАЦИО | PIERO DORAZIO (1927 – 2005)

Без наслов 1, 1976, сериграфија во боја, 51x70

Senza titolo 1, 1976, serigrafia a colori, 51x70

Untitled 1, 1976, colour silkscreen, 51x70

ПЈЕРО ДОРАЦИО – АНТОНИ МАЗНЕВСКИ

Уметноста на Дорацио во целост има за цел да истражува само една содржина: односот на „светлина-боја-простор“, ослободена од секакви социјални контексти, нарации, претставувања и значења. Во графиката „Без наслов 1“ (1976 г.) нараснувањето на обоените ленти го определуваат просторот и светлината во неговите слики. Антони Мазневски пак со инсталацијата „ТВ пејзаж“ (1994 г.) е претставник на уметноста на 90-те кога таа се соочува со нејзината неостварена желба да се зачува сеќавањето на себе си. Оттука, повторно е редуцирана до минимална точка, до непрепознатливост. Во ова дело Мазневски ги заменува екраните на телевизорските кутии со сликарско платно, боени во спектрална палета. Тие на набљудувачот не му нудат никаква друга содржина, освен односот на светлината-бојата-просторот.

PIERO DORAZIO – ANTONI MAZNEVSKI

L'arte di Dorazio ha lo scopo di esplorare un solo contenuto: la relazione tra "luce-colore-spazio", libera da qualsiasi contestosociale, da narrazioni, rappresentazioni e significati. Nella grafica "Senza titolo 1" (1976), l'aumento delle strisce colorate determina lo spazio e la luce. Antoni Maznevski con l'installazione "Paesaggio TV (1994) è un rappresentante dell'arte degli anni '90 quando affronta il desiderio insoddisfatto di salvaguardare la sua memoria. Quindi, l'opera è di nuovo ridotta a un punto minimo, all'irriconoscibile. In questa opera Maznevski sostituisce gli schermi tv con tele colorate nella gamma di tutto lo spettro. Esse non offrono al fruitore altri contenuti se non la relazione spazio-colore-luce.



АНТОНИ МАЗНЕВСКИ | ANTONI MAZNEVSKI (1963)

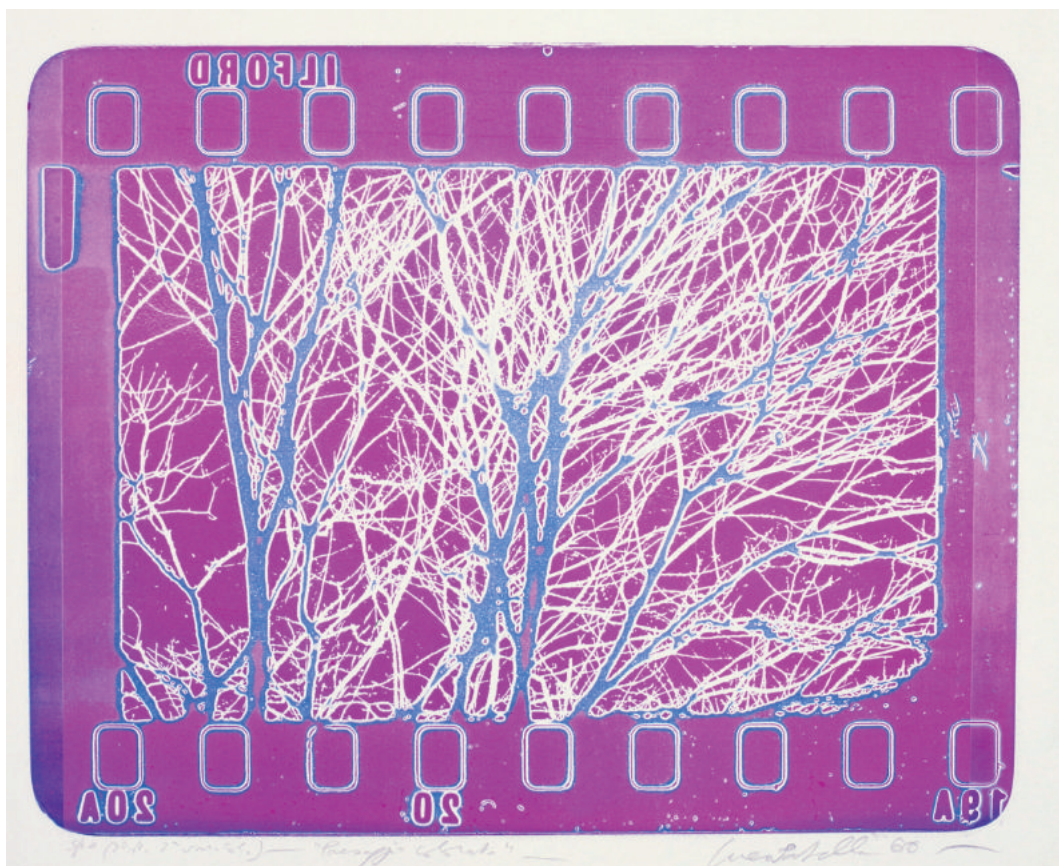
ТВ пејзаж, 1994, објект, 150x500x50

Paesaggio Tv, 1994, oggetto, 150x500x50

TV Landscape, 1994, object, 150x500x50

PIERO DORAZIO – ANTONI MAZNEVSKI

The art of Dorazio is totally aimed at exploring only one content: the relation of "light-colour-space", free of all social contexts, narrations, representations and meanings. In the "Untitled 1" (1976) graphic, the rise of coloured stripes determines the space and light in his images. Antoni Maznevski, on the other hand, with the "TV Landscape" installation (1994) is a representative of the art of the 90's when it faces its unfulfilled desire to preserve the memory of itself. Hence, it is again reduced to a minimum point, to being unrecognizable. In this work Mazneski replaces the screens on television sets with painting canvas, painted in the spectral range. They do not offer the observer any other content other than the light-colour-space relationship.



ЛУКА ПАТЕЛА | LUCA PATELLA (1934)

Пејзаж во колор 1, 1966, комбинирана техника, 49x70

Paesaggio a colori 1, 1966, tecnica combinata, 49x70

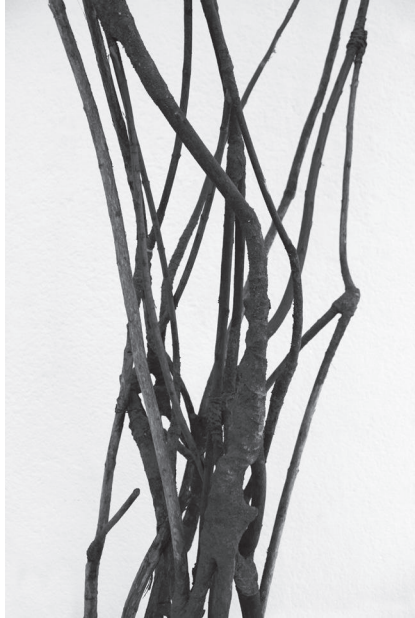
Landscape in colour 1, 1966, colour photo etching, 49x70

ЛУКА ПАТЕЛА – ПЕТРЕ НИКОЛОСКИ

Уметноста на Лука Патела и Петре Николоски е потврда како сроден мотив што може да биде поттик за поинаква истражувачка авантура. Кај Патела во „Пејзаж во колор 1“ (1966 г.) ефектот на сенките е избегнат, додека кај Николоски во „Простор 7“ (1985 г.) сенките се битни во освојување на просторот околу делото. На таков начин тродимензионалниот облик се трансформира во дводимензионален „цртеж“ формиран од сопствената сенка.

LUCA PATELLA – PETRE NIKOLOSKI

L'arte di Luca Patella e Petre Nikoloski è la conferma del fatto che un motivo comune possa essere un incentivo per una diversa avventura di ricerca. In "Paesaggio a colori 1" (1966) di Patella si evita l'effetto delle ombre, mentre in "Space 7" (1985) di Nikoloski, le ombre sono importanti per conquistare lo spazio attorno all'opera. In questo modo la forma tridimensionale si trasforma in un "disegno" bidimensionale formato dall'ombra stessa.



ПЕТРЕ НИКОЛОСКИ | PETRE NIKOLOSKI (1959)

Простор 7, 1985, комбинирана техника, 200x50x40

Spazio 7, 1985, tecnica mista, , 200x50x40

Space 7, 1985, mixed media, 200x50x40

LUCA PATELLA – PETRE NIKOLOSKI

The art of Luca Patella and Petre Nikoloski is a confirmation that a related motif can be an incentive for a different research adventure. In Patella's "Landscape in colour 1" (1966) the effect of the shadows is avoided, while in Nikoloski's "Space 7" (1985) shadows are important in conquering the space around the work. In this manner the three-dimensional shape is transformed into a two-dimensional "drawing" formed by its own shadow.



АФРО БАЗАЛДЕЛА | AFRO BASALDELLA (1912 – 1976)

Композиција 1, околу 1964, литографија во боја, 52x67,5

Composizione 1, intorno al 1964, litographia a colori, 52x67,5

Composition 1, about 1964, colour lithograph, 52x67,5

АФРО БАЗАЛДЕЛА – ДРАГУТИН АВРАМОВСКИ-ГУТЕ

Афро Базалдела со „Композиција 1“ (околу 1964 г.) и Драгутин Аврамовски-Гуте со „Мојот свет“ (1966 г.) ги градат своите дела со личен сликарски пристап што изобилува со вкрстени геометриски планови и експресивни спротивставувања на бојата и светлината.

AFRO BASALDELLA – DRAGUTIN AVRAMOVSKI-GUTE

Afro Basaldella in “Composizione 1” (1964) e Dragutin Avramovski – Gute in “Il mio mondo” (1966) nella creazione delle loro opere adottano un approccio pittorico personale che abbonda di piani geometrici incrociati e di contrapposizioni del colore e della luce.



ДРАГУТИН АВРАМОВСКИ-ГУТЕ | DRAGUTIN AVRAMOVSKI – GUTE (1931 – 1986)

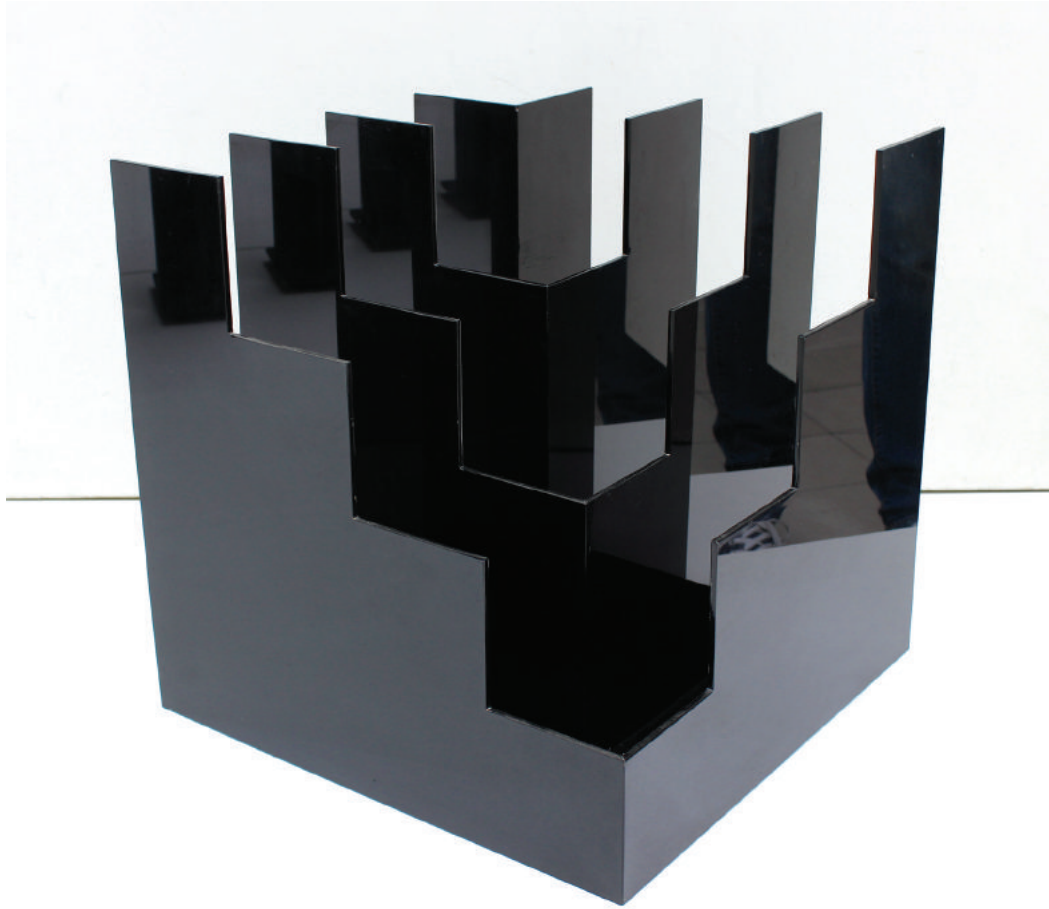
Мојот свет, 1966, темпера, масло на платно, 130x100

Il mio mondo, 1966, tempera, olio su tela, 130x100

My world, 1966, tempera and oil on canvas, 130x100

AFRO BASALDELLA – DRAGUTIN AVRAMOVSKI-GUTE

Afro Basaldella with "Composition 1" (around 1964) and Dragutin Avramovski – Gute with "My World" (1966) are building their works with a personal painting approach that abounds with cross geometric plans and expressive contrasts of colour and light.



НИКОЛА КАРИНО | NICOLA CARRINO (1932)

Куб, 1969, црн перспекс, 40x38x38

Cubo, 1969, Perspex (nerro), 40x38x38

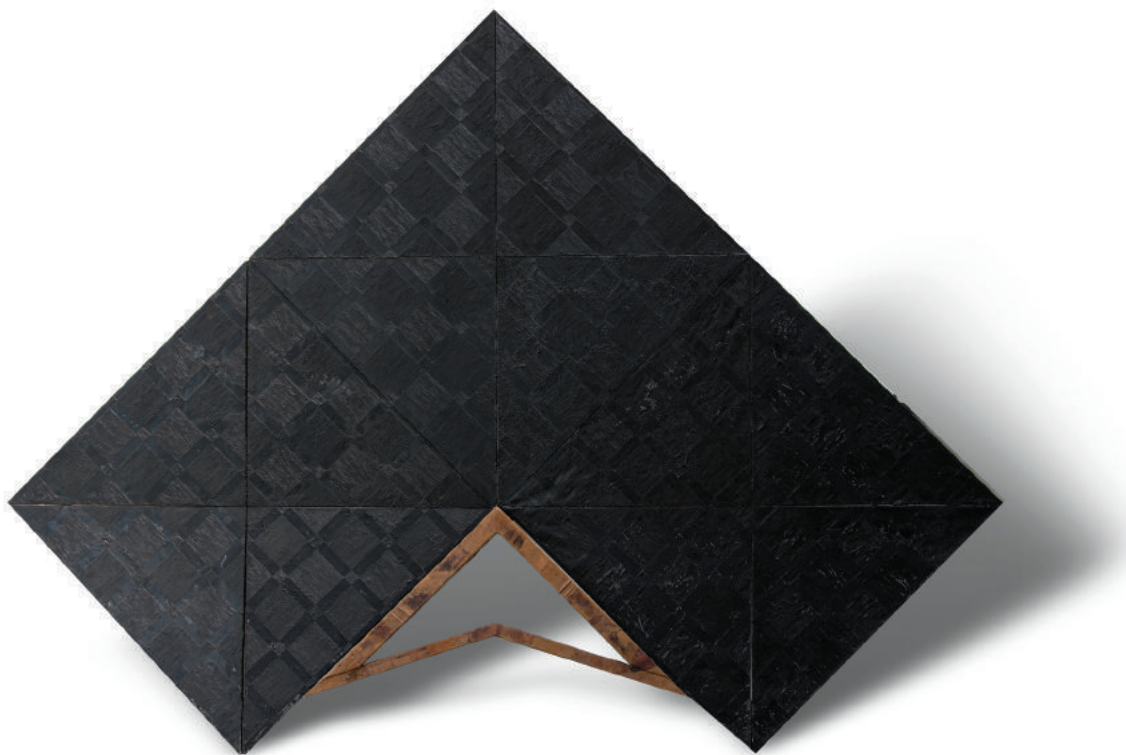
Cube, 1966, plastic (black), 40x38x38

НИКОЛА КАРИНО – БЛАГОЈА МАНЕВСКИ

Геометриски расчленетата скулптура „Куб“ (1969 г.) на Никола Карино дозволува, во зависност од каде е набљудувана, да оддава впечаток на дводимензионално решено дело. Додека, Благоја Маневски со сликата „Sponsus и Sponsa“ (1990 г.) влегува во полето на тридимензионалното поради металниот дел во долните партии од делото и може да биде восприемено како слика-објект.

NICOLA CARRINO – BLAGOJA MANEVSKI

La scultura geometricamente dissezionata “Cubo” (1969) di Nicola Carrino fornisce, a seconda della prospettiva, l'impressione di un'opera bidimensionale. Mentre Blagoja Manevski con l'opera “Sponsus e Sponsa” (1990), entra nel campo della tridimensionalità grazie agli elementi metallici nelle parti inferiori dell'opera che può essere percepita come una quadro-oggetto.



БЛАГОЈА МАНЕВСКИ | BLAGOJA MANEVSKI (1957)

Sponsus и sponsa, 1990, комбинирана техника, 213x284x10

Sponsus и sponsa, 1990, tecnica mista, 213x284x10

Sponsus and sponsa, 1990, mixed media, 213x284x10

NICOLA CARRINO – BLAGOJA MANEVSKI

The geometrically dissected sculpture "Cub" (1969) by Nicola Carrino allows, depending on where it is observed, to give the impression of a two-dimensional work. While Blagoja Manevski with the image "Sponsus and Sponsa" (1990) enters the field of the three-dimensional, due to the metal part in the lower parts of the work and it can be perceived as a painting-object.



ЕТОРЕ КОЛА | ETTORE COLA (1896 – 1968)

Композиција, 1962, железо, 84x63x16

Composizione, 1962, ferro, 84x63x16

Composition, 1962, iron, 84x63,16

ЕТОРЕ КОЛА – БОГОЈА АНЃЕЛКОСКИ

Еторе Кола бил од оние повоени уметници кои се залагал за одново почнување од почеток во скулптурата како во изборот на темите така и во употребата на нови скулпторски техники. Неговото дело „Композиција“ (1962 г.) со остварувањето на Анѓелкоски „Пловидба низ сонот, кругот или...“ (1993 г.) дели слично геометриски обликувани елементи, со акцент на кругот кај двајцата автори.

ETTORE COLLA – BOGOJA ANGJELKOSKI

Ettore Colla è uno di quegli artisti del dopoguerra che sosteneva il bisogno di un nuovo inizio nel campo della scultura, sia nella scelta degli argomenti, sia nell'uso di nuove tecniche. Il suo lavoro "Composizione" (1962) con la realizzazione di Angelkoski " Navigazione nel sonno, nel cerchio o..." (1993) condivide elementi di forma geometrica simile, con un'enfasi sul cerchio presente in entrambi gli autori.



БОГОЈА АНЃЕЛКОСКИ | BOGOJA ANGJELKOSKI (1963)

Пловидба низ сонот, кругот или..., 1993, дрво, метал, 345x93x230

Navigazione nel sonno, nel cerchio o..., 1993, legno, metallo, 345x93x230

Sailing through the dream, through the circle or..., 1993, wood/metal, 345x93x230

ETTORE COLA – BOGOJA ANGJELKOSKI

Ettore Cola was from those post-war artists who advocated a new start in sculpture, both in the choice of topics and in the use of new sculptural techniques. His work "Composition" (1962) with the accomplishment of Angjelkoski "Dreaming through the dream, the circle or ..." (1993) shares similar geometrically shaped elements, with an emphasis on the circle of the two authors.



МАРИО ТЕЛЕРИ | MARIO TELERI (1940)

Македонија, 1976, масло на платно, 140x100

Makedonia, 1976, olio su tela, 140x100

Macedonia, 1976, oil on canvas, 140x100

МАРИО ТЕЛЕРИ – ОРДАН ПЕТЛЕВСКИ

Марио Телери во своето остварување „Македонија“ (1976 г.) ја разбива тегобноста на доминантната црна површина со едно спонтано топло колоритно созвучје, навестувајќи го своето лично доживување на оваа почва. Топлата колористичка гама е присутна и во делото „Македонско село“ (1957 г.) на Ордан Петлевски каде што расчленетоста на композицијата на делото дополнително ја засилува пластењето на сликарски форми.



ОРДАН ПЕТЛЕВСКИ | ORDAN PETLEVSKI (1930-1997)

Македонско село, 1957, масло на платно, 89x116

Villaggio macedone, 1957, olio su tela, 89x116

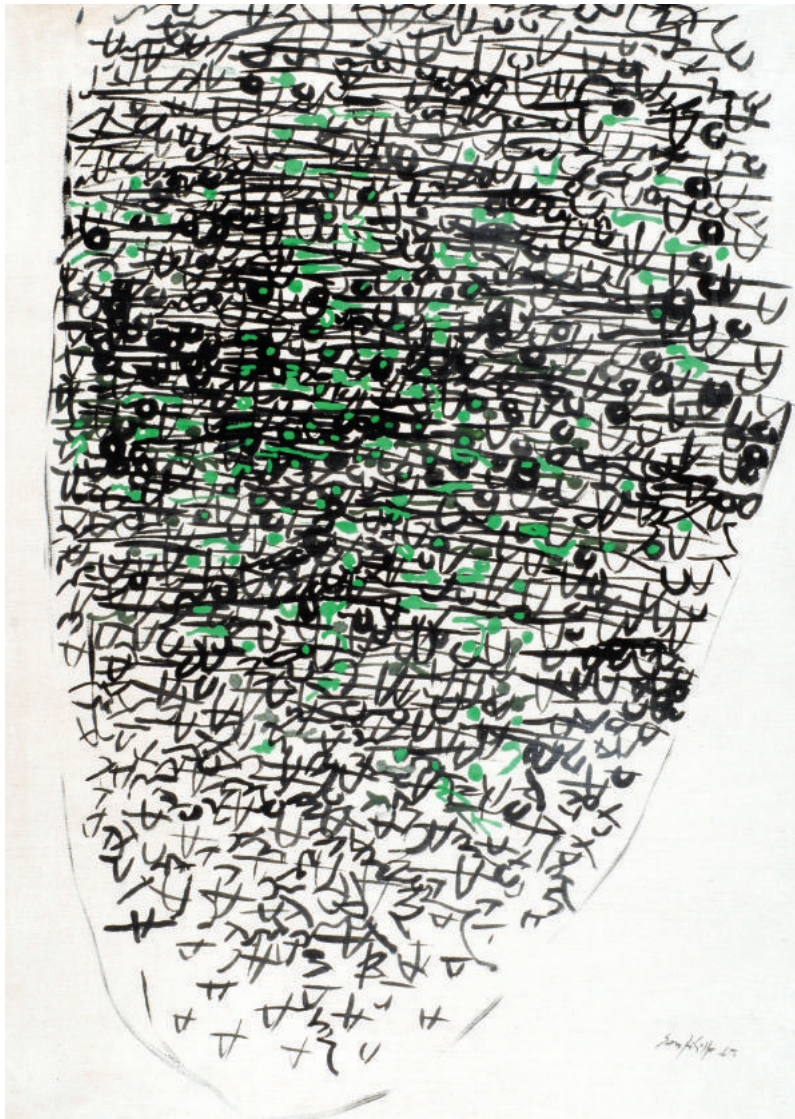
Macedonian village, 1957, oil on canvas, 89x116

MARIO TELERI – ORDAN PETLEVSKI

Con la realizzazione dell'opera "Macedonia" (1976), Mario Teleri spezza la tristezza della dominante superficie nera con una calda e spontanea polifonia coloristica, annunciando le proprie esperienze legate a questo territorio. La stessa calda gamma coloristica si riscontra nell'opera "Villaggio macedone" (1957) di Ordan Petlevski in cui l'articolazione della composizione rafforza ulteriormente la stratificazione e la sedimentazione delle forme pittoriche.

MARIO TELERI – ORDAN PETLEVSKI

In his work "Macedonia" (1976), Mario Teleri breaks the inconvenience of the dominant black surface with a spontaneously warm colourful symmetry, indicating his personal experience on this ground. The warm colourful gamma is also present in the work "Macedonian Village" (1957) by Ordan Petlevski, where the fragmentation of the composition of the work additionally enhances the plastering and deposition of painting forms.



АНТОНИО САНФИЛИПО | ANTONIO SANFILIPPO (1923 – 1980)

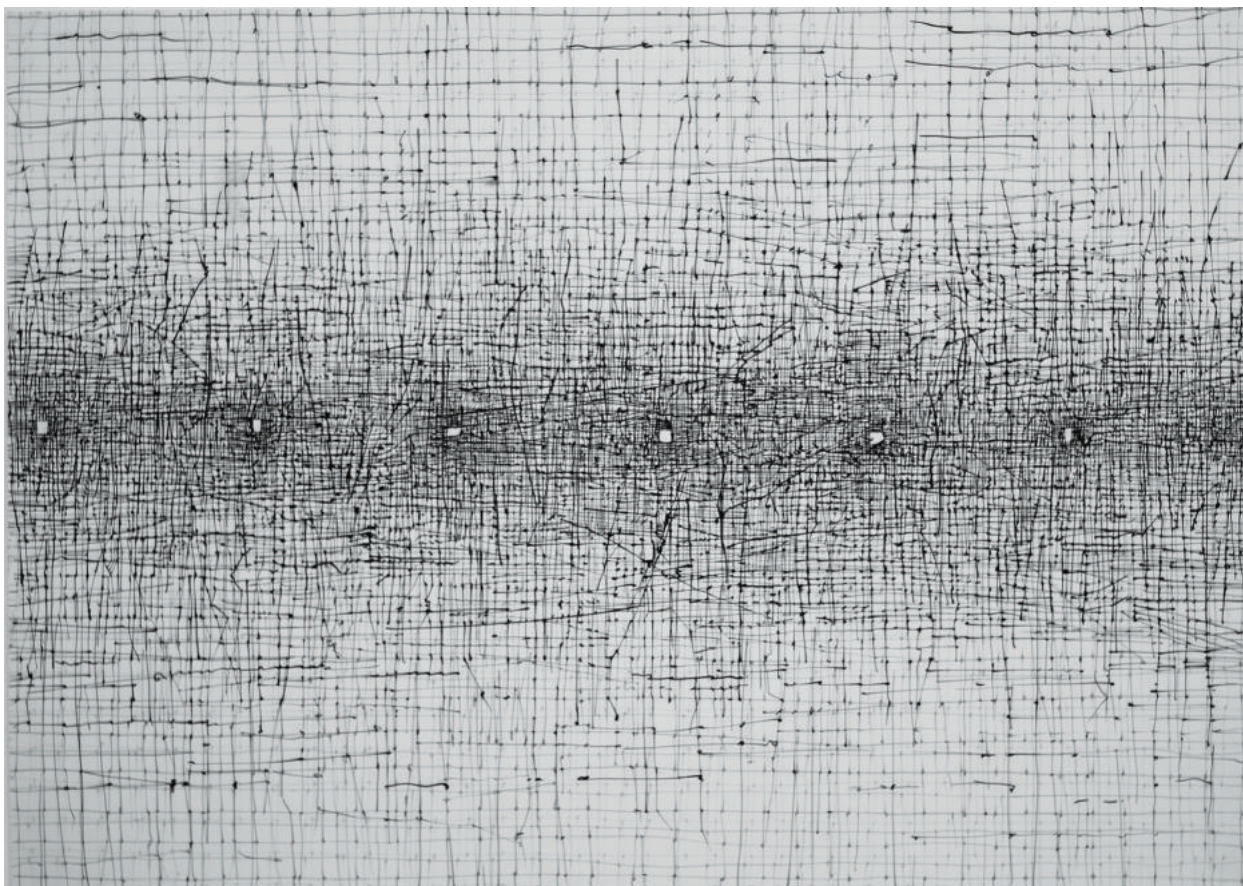
Ширење, 1963, масло на платно, 105x73

Estensione, 1963, olio su tela, 105x73

Expansion, oil on canvas, 105x73

АНТОНИО САНФИЛИПО – ВЕЛЕ ТАШОВСКИ

Делата „Мрежа 33“ (1981 г.) на Веле Ташовски и „Ширење“ (1963 г.) на Антонио Санфилипо ги поврзува линеарноста со што се градат црно-бели ефекти, што во делото на Санфилипо се надополнети со трета боја – зелената.



ВЕЛЕ ТАШОВСКИ | VELE TASHOVSKI (1949 – 2009)

Мрежа 33, 1981, туш на хартија, 70x50

Rete 33, 1981, inchiostro su carta, 70x50

Net 33, 1981, drawing, 70x50

ANTONIO SANFILIPPO – VELE TASHOVSKI

Le opere "Rete 33" (1981) di Vele Tashovski e "Diffusione" (1963) di Antonio Sanfilippo possono essere associate per la linearità con cui vengono costruiti effetti in bianco e nero, che nel lavoro di Sanfilippo vengono completati da un terzo colore, il verde.

ANTONIO SANFILIPPO – VELE TASHOVSKI

The works "Network 33" (1981) by Vele Tashovski and "Spreading" (1963) by Antonio Sanfilippo are associated by the linearity that builds black and white effects, which in the work of Sanfilippo are complemented by a third colour – the green.



АЛФИО КАСТЕЛИ | ALFIO CASTELLI (1917 – 1992)

Акт, 1962, бронза, 35x4x4

Nudo, 1962, bronzo, 35x4x4

Nude, 1962, bronze, 35x4x4

АЛФИО КАСТЕЛИ – ПЕТАР ХАЏИ БОШКОВ

„Скулптура“ (1980 г.) на Петар Хаџи Бошков со маса пластично обликувана во извлечена вертикала и расчленети облици и површини се доближува до органското, антропоморфното, во еден асоцијативен миг, со делото „Акт“ (1962 г.) на повоениот италијански уметник Алфио Кастели.

ALFIO CASTELLI – PETAR HADZI BOSHKOV

L'opera intitolata "Scultura" (1980) di Petar Hadzi Boshkov si avvicina all'organico, all'antropomorfo dell'opera "Nudo" (1962) dell'artista postbellico Alfio Castelli, grazie proprio all'utilizzo di una massa plasticamente modellata e tirata in verticale con forme e superfici articolate.



ПЕТАР ХАЦИ БОШКОВ | PETAR HADZI BOSHKOV (1928 – 2015)

Скулптура, 1980, бронза, 77x7x5

Sculptura, 1980, bronzo, 77x7x5

Sculpture, 1980, bronze, 77x7x5

ALFIO CASTELLI – PETAR HADZI BOSHKOV

“Sculpture” (1980) by Petar Hadzi Boskov with a mass plastically formed in a drawn vertical and dissected shapes and surfaces approaches the organic, anthropomorphic, at an associative moment, with the work “Act” (1962) by the postwar Italian artist, Alfio Castelli.



ЕМИЛИО ГРЕКО | EMILIO GRECO (1913 – 1995)

Женска фигура, 1964, бакропис, 69,5x50

Figura Femminile, 1964, incisione, 69,5x50

Woman figure, 1964, etching, 69,5x50

ЕМИЛИО ГРЕКО – ПЕТАР МАЗЕВ

Фигуративната претстава во делата „Женска фигура“ (1964 г.) на Емилио Греко и „Портрет“ (1985 г.) на Петар Мазев е изградена од судирот на различни експресивно водени линии.

EMILIO GRECO – PETAR MAZEV

La performance figurativa nelle opere “Figura femminile” (1964) di Emilio Greco e “Ritratto” (1985) di Petar Mazev è stata costruita da una diversa collisione di varie linee espressive.



ПЕТАР МАЗЕВ | PETAR MAZEV (1927 – 1993)

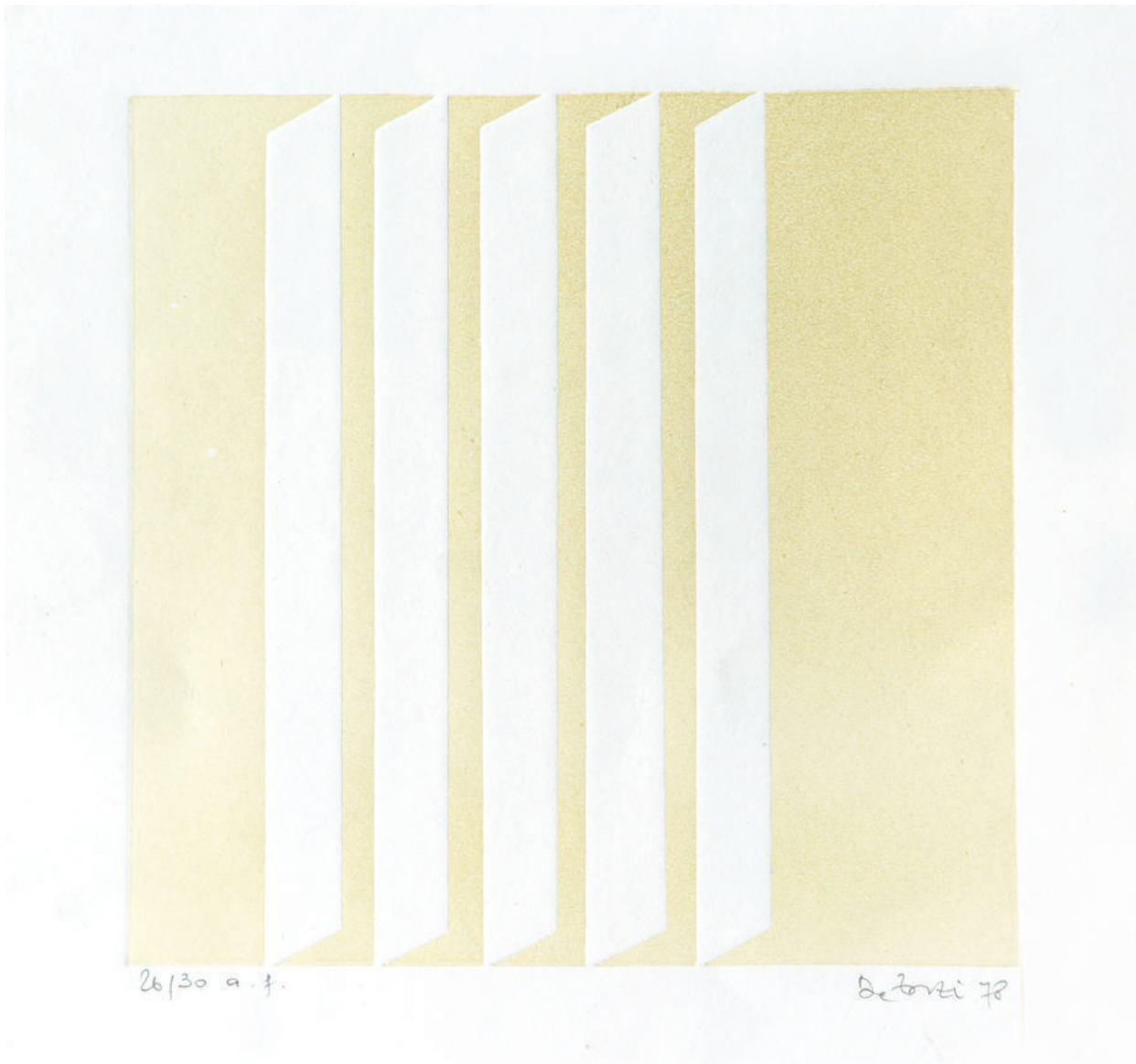
Портрет, акварел на хартија, 100x70

Ritratto, acquerello su carta, 100x70

Portrait, watercolor on paper, 100x70

EMILIO GRECO – PETAR MAZEV

The figurative performance in the work of Emilio Greco's "Female figure" (1964) and "Portrait" (1985) by Peter Mazev was built from the collision of various expressively guided lines.



MАРИА ТЕРЕЗА ДЕ SOPSИ | MARIA TEREZA DE ZORZI (1929)

Без наслов 2, 1978, акватинта на хартија, 50x35

Senza titolo 2, 1978, acquatinta, 50x35

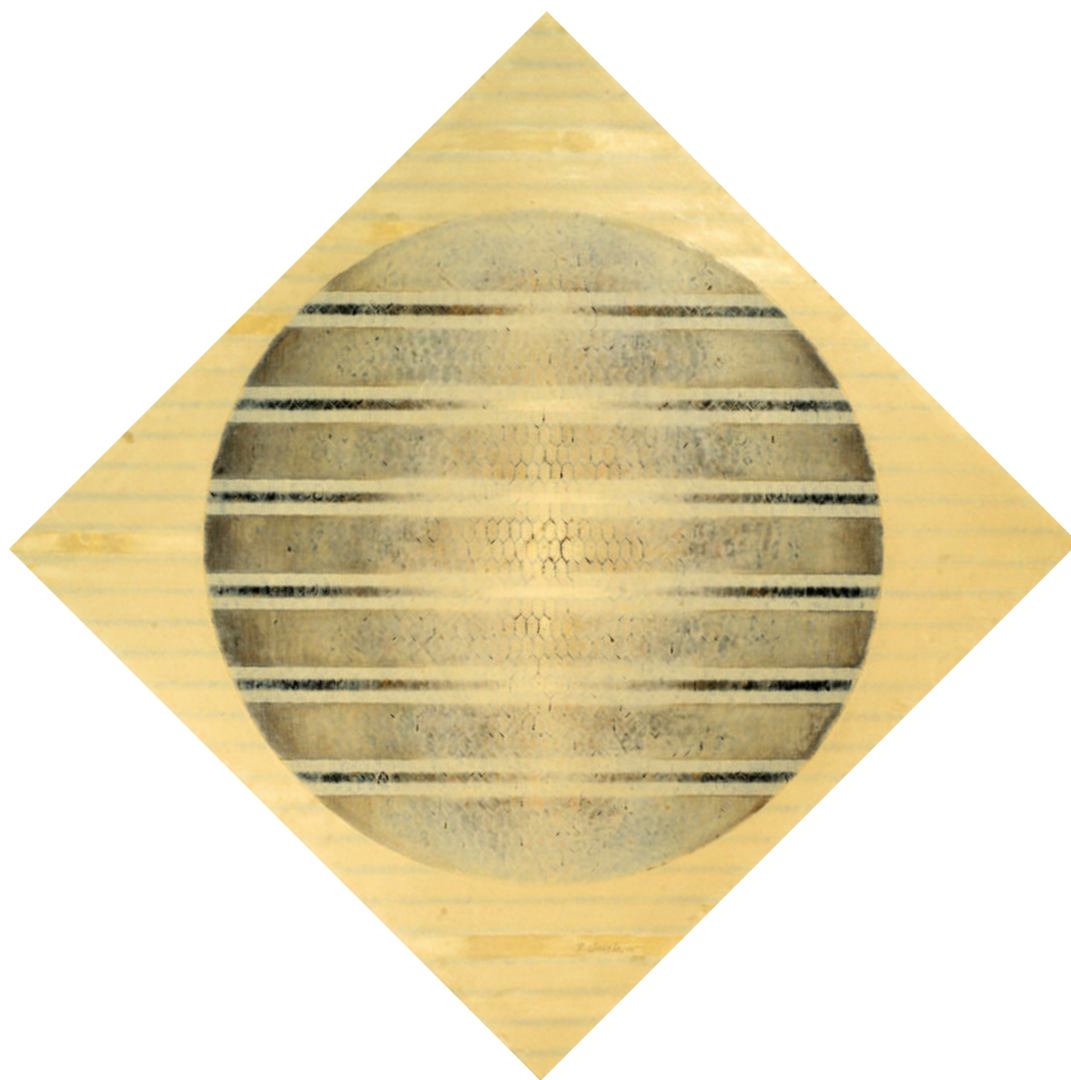
Untitled 2, 1978, aquatint, 50x35

MАРИА ТЕРЕЗА ДЕ SOPSИ – РОДОЉУБ АНАСТАСОВ

Една од темите на која Родољуб Анастасов одново се навраќа во сите свои фази од творештвото е просторот и неговото специфично доживување на просторноста доловено во делото „Светлосен спектар 2“ (1974 г.). Тоа во себе ги содржи елементите на играта на светлосни ефекти и контрасти. И во графиката на Марија Тереза Де Сопси „Без наслов 2“ (1978 г.) се согледуваат односот на реалното и нереалното со поглед кон неопределен, недефиниран простор близок на оној што го обликува Анастасов.

MARIA TERESA DE ZORZI – RODOLJUB ANASTASOV

Uno degli argomenti trattati da Rodoljub Anastasov in tutte le sue fasi creative è lo spazio e il suo modo di concepire lo spazio, rappresentato nell'opera "Spettro luminoso 2" (1974) che contiene gli elementi di un gioco di luci e contrasti. Nella grafica di Maria Teresa De Zorzi "Senza titolo 2" (1978), viene colto il rapporto tra il reale e il surreale rivolto ad uno spazio indefinito, vicino a quello modellato da Anastasov.



РОДОЉУБ АНАСТАСОВ | RODOLJUB ANASTASOV (1935)

Светлосен спектар 2, 1974, масло на платно, 100x100

Spettro luminoso 2, 1974, olio su tela, 100x100

Light Spectrum 2, 1974, oil on canvas, 100x100

MARIA TERESA DE ZORZI – RODOLJUB ANASTASOV

One of the topics that Rodoljub Anastasov goes back to in all of his stages of creation is the space and his specific experience of the space occupied in the work "Light spectrum 2" (1974). It contains in itself the elements of the game of light effects and contrasts. Also in De Zorzi's graphic work "Untitled 2" (1978), the relationship of the real and the unreal with the view of an indefinable, undefined space close to the one that Anastasov shapes is perceived.



ЏУЗЕПЕ САНТОМАЗО | GIUSEPPE SANTOMAZO (1907 – 1990)

Композиција 2, 1963, линорез во боја на хартија, 64x50

Composizione 2, 1963, litografia a colori, 64x50

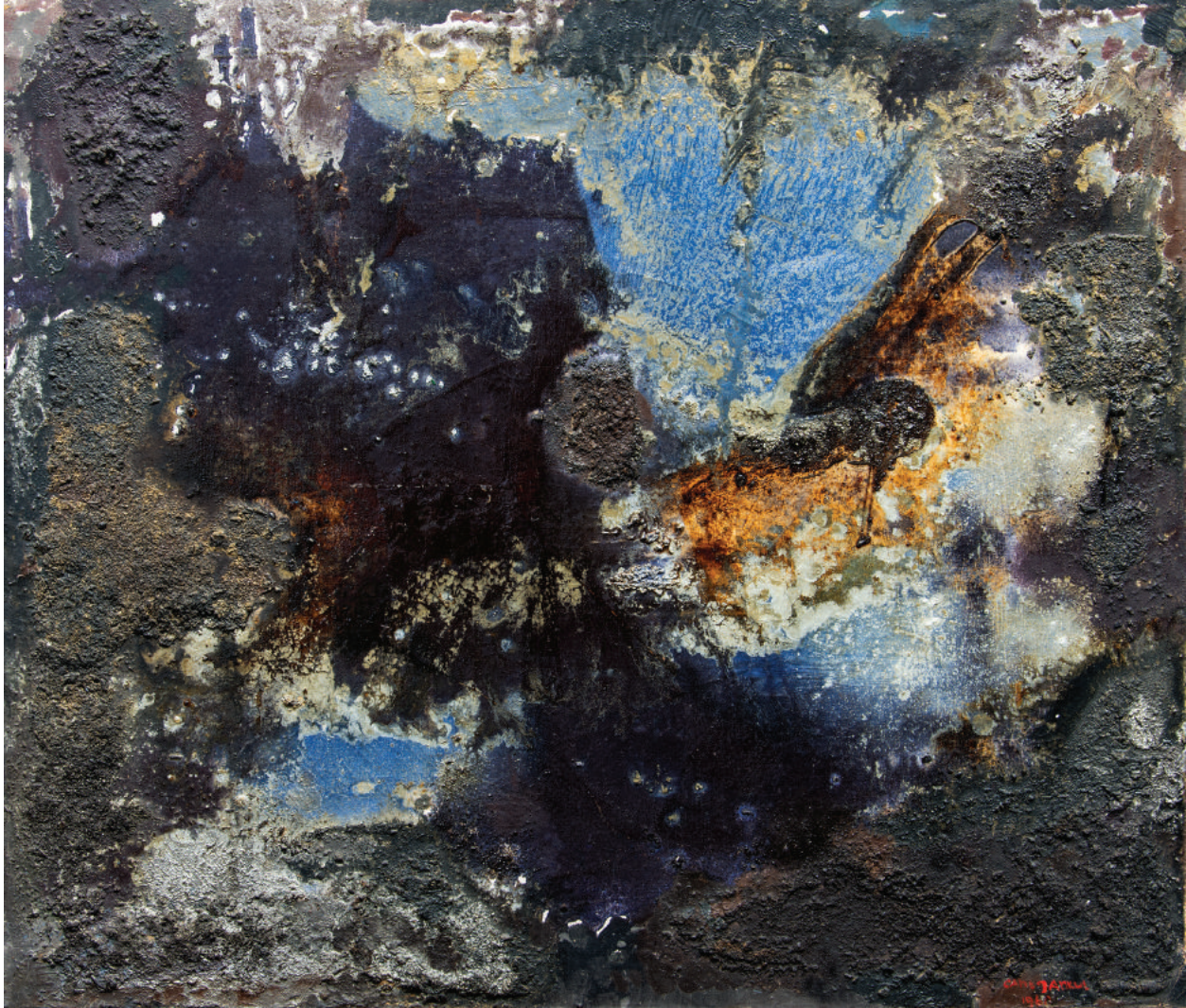
Composition 2, 1963, colour linocut, 64x50

ЏУЗЕПЕ САНТОМАЗО – АЛЕКСАНДАР ЈАНКУЛОВСКИ

Џузепе Сантомазо во „Композиција 2“ (1963 г.) во својата прецизно осмислена поетика е доследен на јазикот на формата изразен низ знак, флека. Александар Јанкуловски во „Без наслов“ (1961 г.) преку својата изразност, што во себе во целост го содржи енформелниот знак влече асоцијации од природниот амбиент.

GIUSEPPE SANTOMASO – ALEKSANDAR JANKULOVSKI

Giuseppe Santomaso in "Composizione 2" (1963) con la sua poetica ben definita è coerente con il linguaggio della forma espressa attraverso un segno, una macchia. Aleksandar Jankulovski in "Senza titolo" (1961) attraverso la sua espressione, che in sé contiene integralmente il segno informale, propone associazioni tratte dall'ambiente naturale.



АЛЕКСАНДАР ЈАНКУЛОСКИ | ALEKSANDAR JANKULOVSKI (1936)

Без наслов, 1961, масло на платно, 100x80

Senza titolo, 1961, olio su tela, 100x80

Untitled, 1961, oil on canvas, 100x80

GIUSEPPE SANTOMASO – ALEKSANDAR JANKULOVSKI

Giuseppe Santomaso in "Composition 2" (1963) in his precisely conceived poetics is consistent with the language of the form expressed through a sign, a spot. Aleksandar Jankulovski in "Untitled" (1961) through his expression, which in its entirety contains the informal sign gets associations from the natural ambience.



ФРАНЧЕСКО СОМАИНИ | FRANCESCO SOMAINI (1926 – 2005)

Композиција 80, 1961, бронза, 57x43x30

Composizione 80, 1961, bronzo, 57x43x30

Composition 80, 1961, bronze, 57x43x30

ФРАНЧЕСКО СОМАИНИ – ПЕТАР ХАЏИ БОШКОВ

Соманиевата скулптура „Композиција 80“ (1961 г.) има тенденција да го открива, придвижува и да го драматизира просторот со разиграни крилја на статична вертикална структура. Во графиките на скулпторот Петар Хаџи Бошков „Игра на рамнотежа“ (1966 г.); „Симбол во простор и време“ (1967 г.) и „Визија за минатото“ (1966 г.) може да се забележи истата желба на скулпторот преку разбранетата линија да ја исполни формата, да ѝ даде волумен и да ја отвори кон надворешноста со напластените форми нанадвор.

FRANCESCO SOMAINI – PETAR HADZI BOSHKOV

La scultura di Somaini intitolata "Composizione 80" (1961) tende a scoprire, spostare e drammatizzare lo spazio per mezzo di ali danzanti di una struttura statica e verticale. Nelle grafiche dello scultore Petar Hadzi Boshkov "Il gioco dell'equilibrio" (1966), "Il simbolo nello spazio e nel tempo" (1967) e "La visione del passato" (1966) si nota lo stesso desiderio dello scultore, con l'utilizzo di una linea mossa, di riempire la forma, di darle volume e di aprirla verso l'esterno con le superfici stratificate sporgenti.



ПЕТАР ХАЏИ БОШКОВ | PETAR HADZI BOSHKOV (1928 – 2015)

Игра на рамнотежа, 1966, линорез во боја на хартија, 35x25

Gioco di equilibrio, 1966, incisione su linoleum e stampa a colori su carta, 35x25

Play of Balance, 1966, colour linocut, 35x25

FRANCESCO SOMAINI – PETAR HADZI BOSHKOV

Somaini's sculpture "Composition 80" (1961) tends to discover, move and dramatize the space with playful wings on a static vertical structure. In the graphic works of the sculptor Petar Hadzi Boskov "The Balance Game" (1966); "Symbol in Space and Time" (1967) and "Vision of the Past" (1966), one can observe the same sculptural desire through the wavy line to fill the form, to give it a volume and open it to the outside with the bevelled outward forms.



АКИЛЕ ПЕРИЛИ | ACHILLE PERILLI (1927)

Композиција 1, 1964, литографија во боја, 52x50

Composizione 1, 1964, litografia a colori, 52x50

Composition 1, 1964, colour lithograph, 52x50

АКИЛЕ ПЕРИЛИ – НОВЕ ФРАНГОВСКИ

Акиле Перили во „Композиција 1“ (1964 г.) преку своевиден сатиричен манир ја коментира монотонијата на современото живеење и безидејноста за постоењето како резултат на развојот на индустриската цивилизација. Македонскиот уметник, пак Нове Франговски дава суптилна забелешка преку својот циклус „Луѓе“ (1983 г.) кога ги предочува и ги навестува војните во поранешна Југославија само со гестикулативноста на ликовите и сиво-црниот тоналитет.

ACHILLE PERILLI – NOVE FRANOVSKI

Achille Perilli in “Composition 1” (1964), through his own satirical manner, commented on the monotony of modern living and the hopelessness of the existence as a result of the development of the industrial civilization. The Macedonian artist, Nove Frangovski, on the other hand, gives a subtle comment through his cycle “People” (1983) when he points out and foretells the wars in the former Yugoslavia only with the gestures of the characters and the gray-black tonality.



НОВЕ ФРАНГОВСКИ | NOVE FRANGOVSKI (1939 – 2017)

Луѓе 24, 1983, масло на платно, 94x100

Uomini 24, 1983, olio su tela, 94x100

People 24, 1983, oil on canvas, 94x100

ACHILLE PERILLI – NOVE FRANGOVSKI

Achille Perilli in "Composizione 1" (1964) commenta in chiave satirica la monotonia della vita moderna così come la mancanza di idee riguardo all'esistenza, risultato dello sviluppo della civilizzazione industriale. L'artista macedone, Nove Frangovski nel il suo ciclo "La gente" (1983), fa un'osservazione molto sottile, preannunciando le guerre nell'ex-Jugoslavia, attraverso le espressioni dei volti e la tonalità grigio-nera.



ЛУИЦИ МОНТАРИНИ | LUIGI MONTANARINI (1906 – 1998)

Композиција 2, 1962, масло на платно, 97x130

Composizione 2, 1962, oil on canvas, 97x130

Composition 2, 1962, oil on canvas, 97x130

ЛУИЦИ МОНТАНАРИНИ – РИСТО ЛОЗАНОСКИ

Делата „Нишки“ (1962 г.) на Ристо Лозаноски и „Композиција 2“ (1962 г.) на Луици Монтанарини припаѓаат на иста визуелна провиниенција. Двајцата автори ја третираат текстурата на енформелен начин со богати, пастуозни слоеви и цврста композиција што сведочи за нивниот сооднос со импулсите од времето, во кое тие се потврдуваат како сликари со созреани искуства и автентичен јазик. Палетата на Лозаноски останува во рамките на земјените бои, додека темната земјена гама на Монтанарини е разбиена со црвениот централен и доминирачки тон.

LUIGI MONTANARINI – RISTO LOZANOSKI

Le opere "Fili" (1962) di RistoLozanoski e "Composizione 2" (1962) di Luigi Montanarini hanno lo stesso antecedente stilistico. I due autori trattano la trama della tela in modo informale con strati di colore ricchi e morbidi e una solida composizione che testimonia il loro rapporto con il tempo, in cui essi si confermano pittori portatori di un linguaggio autentico. La tavolozza di Lozanoski si mantiene nei limiti dei colori della terra, mentre la gamma scura di Montanarini è divisa da un tono centrale e una dominante di rosso.



РИСТО ЛОЗАНОСКИ | RISTO LOZANOSKI (1923 – 1965)

Нишки, 1962, масло на платно, 90x130

FILI, 1962, olio su tela, 90x130

Strings of tobacco, 1962, oil on canvas, 90x130

LUIGI MONTANARINI – RISTO LAZANOSKI

The works "Strings of tobacco" (1962) by Risto Lozanoski and "Composition 2" (1962) by Luigi Montanarini belong to the same visual provenance. The two authors treat the texture in an informal manner with rich, pasty layers and a solid composition that testify to their proportion to the impulses of time, in which they confirm themselves as painters with matured experiences and authentic language. Lozanoski's palette stays within the earthen colors, while the dark earthen range of Montanarini is broken with a red central and dominant tone.



ЕМИЛИО ВЕДОВА | EMILIO VEDOVA (1919 – 2006)

„Протести“, 1959, литографија, 43x59,5

“Proteste”, 1959, litografia, 43x59,5

Protest, 1959, lithograph, 43x59,5

ЕМИЛИО ВЕДОВА – ОРДАН ПЕТЛЕВСКИ

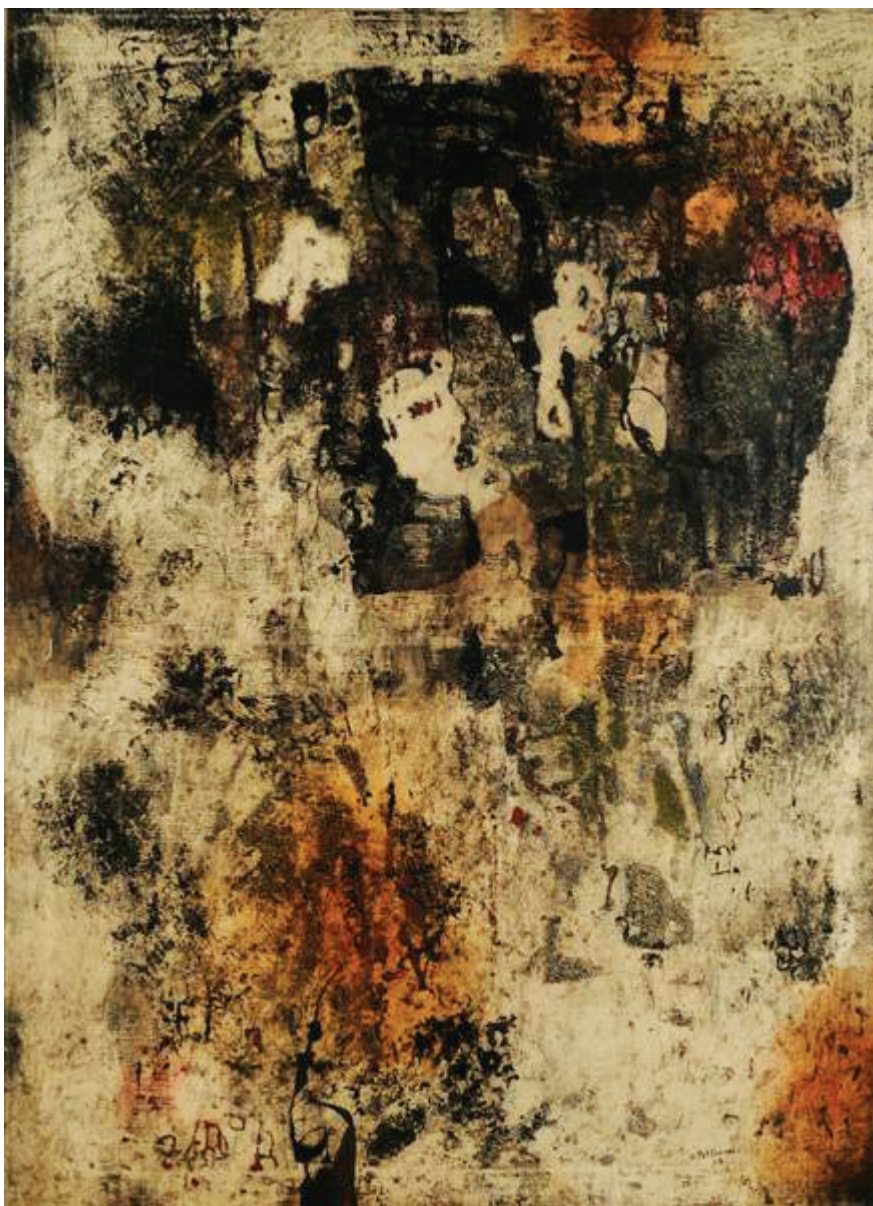
Петлевски е еден од првите кој го воведува енформелот во нашата средина, но овојпат во „Морбидни облици“ (1959 г.) и повеќе е наклонет кон лирската апстракција.

Потпирајќи се врз слични ликовни искуства и Емилио Ведова во графичкиот отпечаток од циклусот „Протести“ (1959 г.) го одразува доживувањето на едно внатрешно чувство преку апстрактно-асоцијативна композиција.

EMILIO VEDOVA – ORDAN PETLEVSKI

Petlevski è uno dei primi a introdurre l'informale nel nostro ambiente, ma questa volta in “Forme morbose” (1959) è più incline all'astrazione lirica.

Basandosi su simili esperienze artistiche, anche Emilio Vedova nella stampa grafica del ciclo “Proteste” (1959) riflette l'esperienza di un sentimento interiore attraverso una composizione associativa-astratta.



ОРДАН ПЕТЛЕВСКИ | ORDAN PETLEVSKI (1930-1997)

Морбидни облици, 1959, масло на платно, 135x100

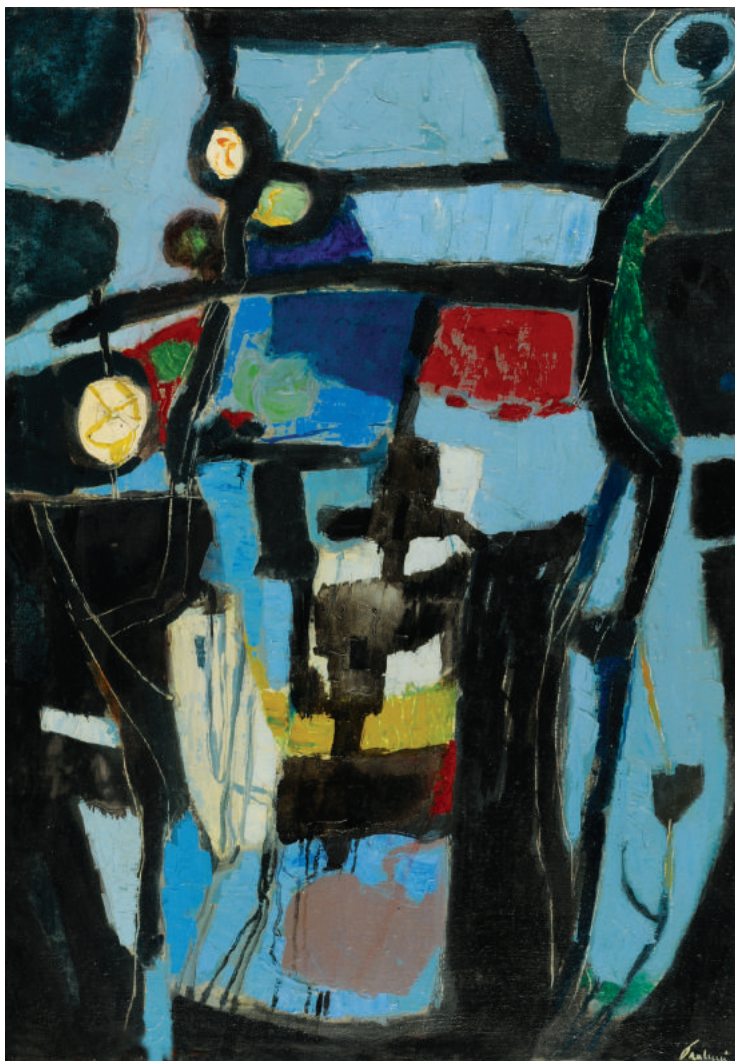
Forme morbose, 1959, olio su tela, 135x100

Morbid forms, 1959, oil on canvas, 135x100

EMILIO VEDOVA – ORDAN PETLEVSKI

Petlevski is one of the first to introduce the informal on our territory, but this time in "Morbid Shapes" (1959) he is more inclined to lyric abstraction.

Relying on similar artistic experiences Emilio Vedova in the graphic print of the cycle "Protest" (1959) also reflects the experience of an inner feeling through an abstract-associative composition.



ЕНРИКО ПАУЛУЧИ | ENRICO PAOLUCCI (1901 – 1999)

Пејзаж, 1964, масло на платно, 90x65

Paesaggio, 1964, olio su tela, 90x65

Landscape, 1964, oil on canvas, 90x65

ЕНРИКО ПАУЛУЧИ – ИВАН ВЕЛКОВ

Енрико Паулучи е уметник чиј афинитет лежи во фигуративниот начин на претставување, но во повоениот период создава апстрактни дела како „Пејзаж“ (1964 г.) што и во нивната најсмела варијанта задржуваат елементи (боја или форми) од светот на неговите реалистички остварувања. Вакво следење на пробивање на автентичниот интерес на уметникот се забележува и кај сликарот Иван Велков во делото „Триптих“ (1967 г.) чиј примарен стремеж – знакот е поставен како амблем на неутрална, монохромна подлога, асоцирајќи на човечка фигура.

ENRICO PAOLUCCI – IVAN VELKOV

L'affinità dell'artista Enrico Paolucci con l'autore macedone sta nelle rappresentazioni figurative; ciononostante, nel periodo postbellico, crea opere come "Paesaggio"(1964) le quali mantengono elementi (colore e forme) del mondo delle sue realizzazioni realistiche anche nelle versioni più audaci. Un simile percorso e autentico interesse artistico si nota anche nell'opera "Trittico" (1967) di Ivan Velkov la cui aspirazione primaria – il segno diventa l'emblema di uno sfondo neutro, monocromatico, che ricorda una figura umana.



ИВАН ВЕЛКОВ | IVAN VELKOV (1930 – 2008)

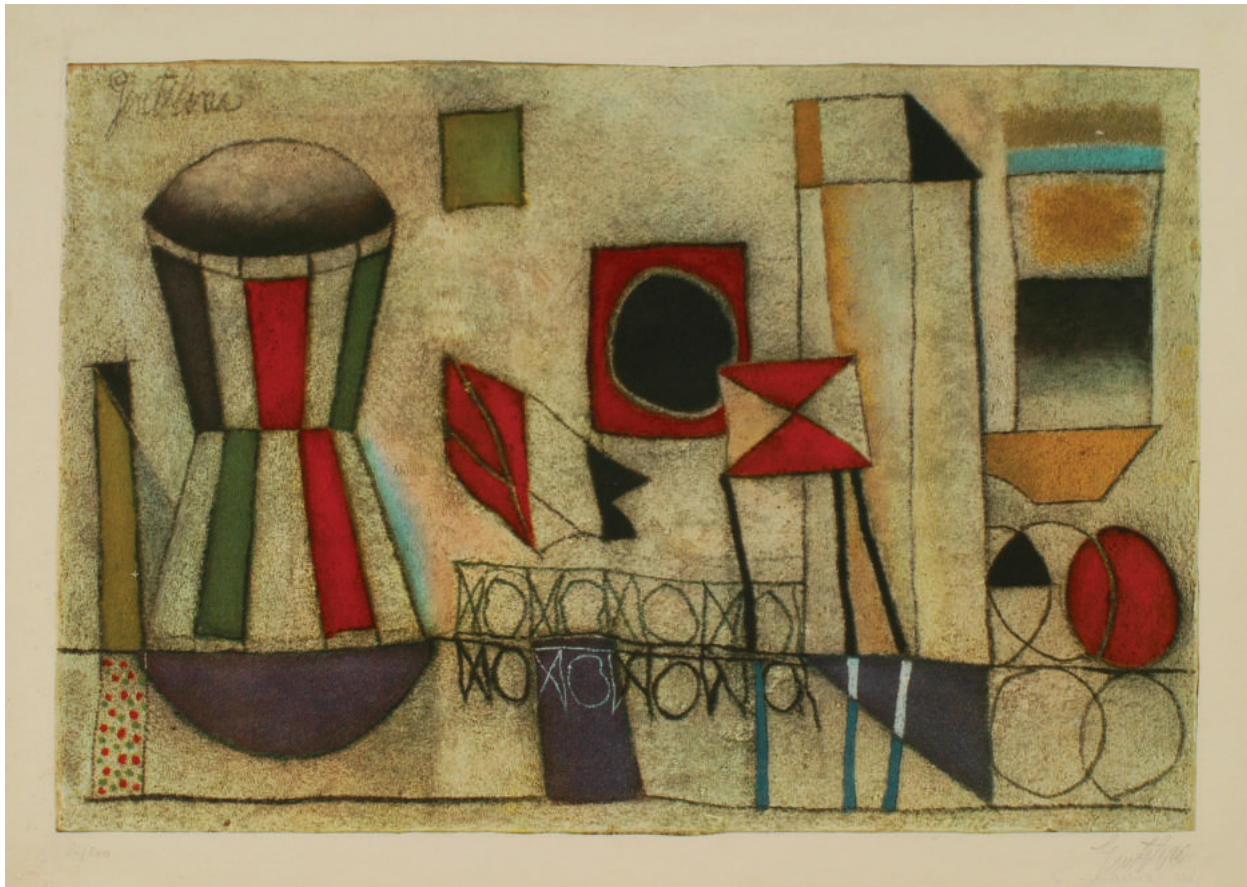
Триптих, 1967, масло на платно 140x160

Trittico, 1967, olio su tela, 140x160

Triptych, 1967, oil on canvas, 140x160

ENRICO PAOLUCCI – IVAN VELKOV

Enrico Paolucci is an artist whose affinity lies in the figurative manner of representation, but in the postwar period he creates abstract works such as "Landscape" (1964) which in their daring variant retain elements (colour or shapes) from the world of his realistic achievements. This observation of the penetration of the artist's authentic interest can also be seen in the painter Ivan Velkov in the work Triptych (1967) whose primary aspiration – the sign is emblazoned on a neutral, monochrome background, associating a human figure.



ФРАНКО ЦЕНТИЛИНИ | FRANCO GENTILINI (1909 – 1981)

Вртелешка, 1962/63, литографија во боја, 54x76

Giostra, 1962/63, litografia a colori, 54x76

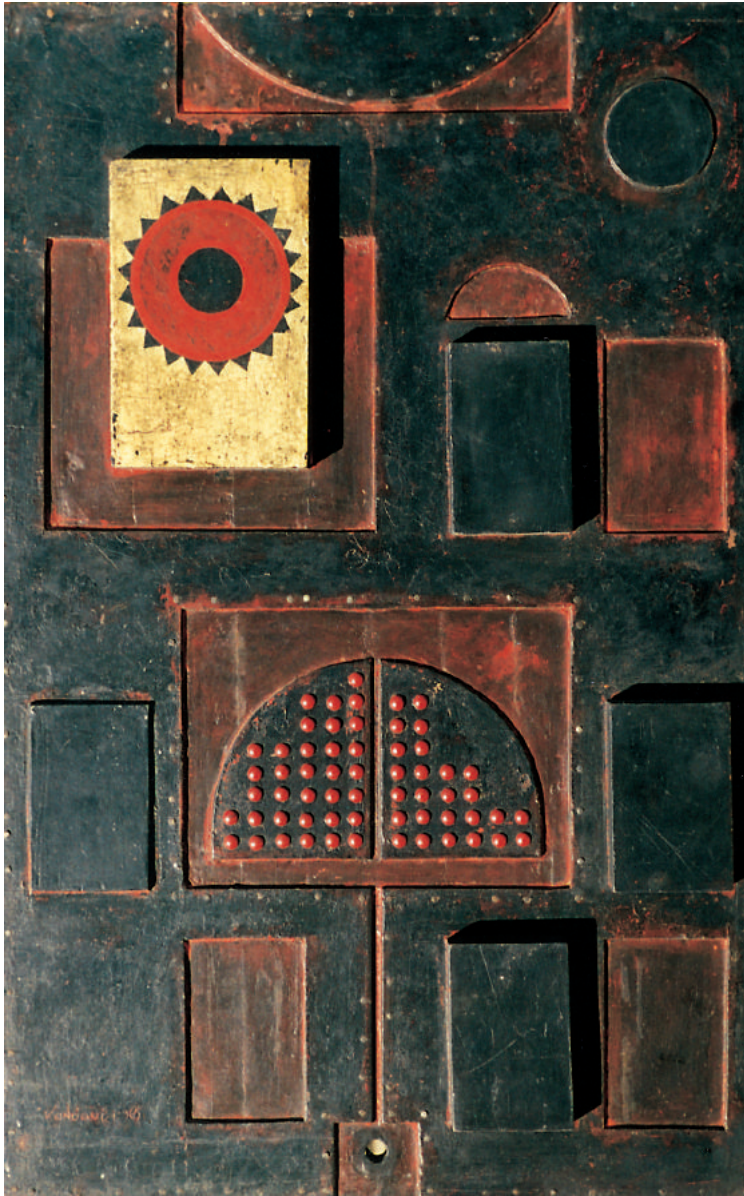
Merry-Goes-Round, 1962/63, colour lithograph, 54x76

ФРАНКО ЦЕНТИЛИНИ – ДИМИТАР КОНДОВСКИ

Франко Џентилини со „Вртелешка“ (1962/63 г.) и Димитар Кондовски со „Заборавен свет“ (1965 г.) навидум се дијаметрално различни во своите лични искази, но нишката што ги поврзува е употребата на цитати од реалноста сместени во специфичен амбиент.

FRANCO GENTILINI – DIMITAR KONDOVSKI

Franco Gentilini con “Giostra” (1962/63) e Dimitar Kondovski con “Il mondo dimenticato” (1965) – in apparenza diametralmente opposti nelle loro dichiarazioni personali, trovano un elemento comune nell'uso di citazioni tratte dalla realtà e collocate in un contesto specifico.



ДИМИТАР КОНДОВСКИ | DIMITAR KONDOVSKI (1927 – 1993)

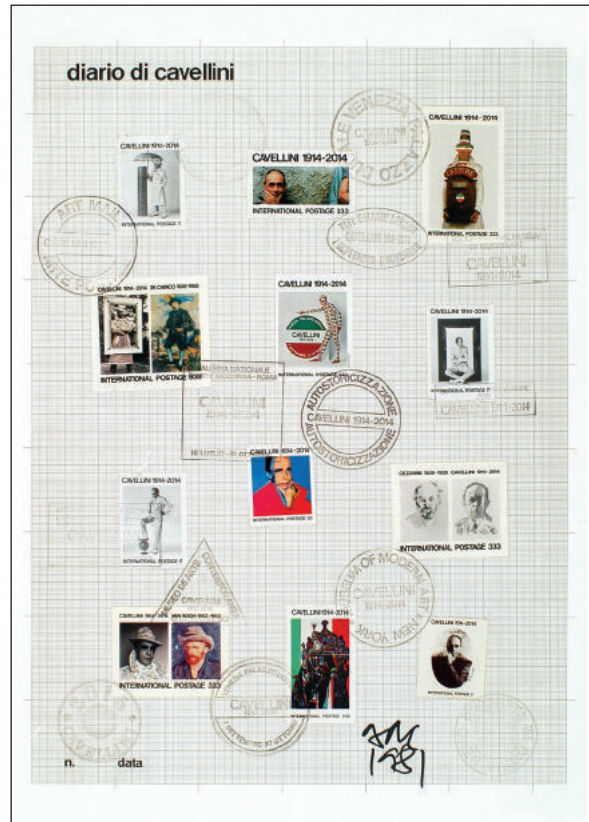
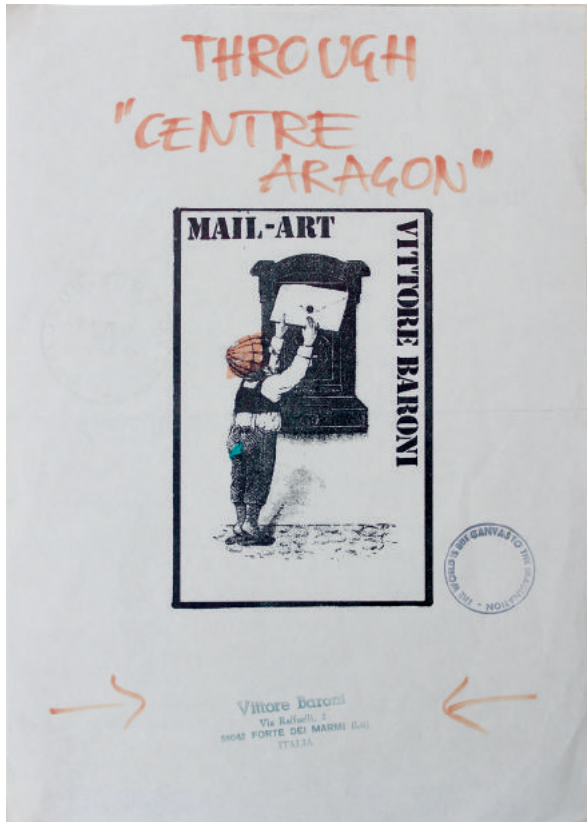
Заборавен свет, 1965, темпера на панел, 80x51

Mondo dimenticato, 1965, tempera su pannello, 80x51

Forgotten World, 1965, mixed media on panel, 80x51

FRANCO GENTILLINI – DIMITAR KONDOVSKI

Gentillini with "Merry-go-round" (1962/63) and Kondovski with "Forgotten World" (1965) seemingly diametrically different in their personal statements, but the thread that connects them is the use of quotations from reality placed in a specific setting.



ВИТОРЕ БАРОНИ | VITTORE BARONI (1956)

Без наслов 1, 1980, поштенска уметност, ксерокс, 29,6x21

Senza titolo 1, 1980 mail art, xerox, 29,6x21

Untitled 1, 1980, mail art, xerox, 29,6x21

ГУЉЕЛМО АКИЛЕ КАВЕЛИНИ | GUGLIELMO ACHILLE CAVELLINI (1914 – 1990)

Дневникот на Кавелини 2, 1981, поштенска уметност, комбинирана техника, 44x32

Diario di Cavellini 2, 1981, mail art, tecnica mista su carta, 44x32

Diary of Cavellini 2, 1981, mail art, mixed media, 44x32

ВИТОРЕ БАРОНИ, ГУЉЕЛМО АКИЛЕ КАВЕЛИНИ – БОРИС ШЕМОВ

Брзиот технолошки развој од минатиот век доведе и до брз развој на медиумите за комуникација. Виторе Барони и Гуљелмо Акиле Кавелини се најистакнатите претставници на поштенската уметност (mail art) во Колекцијата на МСУ-Скопје со дела од 80-те години. Од друга страна, Уметникот Шемов, го создава циклусот „Share.extension“ (2010 г.) преку колажирање на директно преземени визуелни решенија од неговата скуре комуникација.



БОРИС ШЕМОВ | BORIS SHEMOV | BORIS SHEMOV

Share.Extension, 2010, дигитален отпечаток на сатен, 66x200

Share. Extension, 2010, stampa digitale su seta, 66x200

Share.Extension, 2010, digital print on silk, 66x200

VITTORE BARONI, GUGLIELMO ACHILLE CAVELLINI – BORIS SHEMOV

Il rapido sviluppo della tecnologia del secolo scorso ha portato anche al rapido sviluppo dei mezzi di comunicazione. Vittore Baroni e Guglielmo Achille Cavellini sono i rappresentanti più importanti della post art (mail art) nella Collezione del MAC-Skopje con opere degli anni '80. Sul fronte macedone l'artista Shemov crea il ciclo "Share. extension" (2010) raccogliendo soluzioni visive scaricate direttamente dalla sua comunicazione skype.

VITTORE BARONI, GUGLIELMO ACHILLE CAVELLINI – BORIS SHEMOV

The rapid technological development of the last century has led to the rapid development of communication media. Vitore Baroni and Gugelmo Aquile Cavellini are the most prominent representatives of the mail art in the Collection of MoCa-Skopje with works of the 80s. On the other hand, the artist Shemov creates the "Share extension" cycle (2010) by collage of directly downloaded visual solutions from his skype communication.



МИМО РОТЕЛА | MIMMO ROTELLA (1918 – 2006)

Големите љубовници, 1972, литографија на хартија, 48x66

I grandi amanti, 1972, litografia, 48x66

The great lovers, 1972, colour lithograph, 48x66

МИМО РОТЕЛА – ИРЕНА ПАСКАЛИ

Ротела е уметник кој создавал визуелни аранжмани преку кинење плакати и нивно повторно лепење во поинаква поставеност. На тој начин тој во своето дело „Големите љубовници“ (1972 г.) креира нова иконографија, разградувајќи ја претходната визуелна порака. Ова поигрување со начинот на гледање на уметноста и нејзините априорно прифатени значења, складирани во колективното човеково поимање на уметноста и историјата на уметноста е тема на интерес и на уметницата Ирена Паскали во „Просторно-временска автентичност“ (2002 г.). Таа на сликите од историјата на уметноста на сликарството им дава нов контекст и значење, сместувајќи ги во стварноста во чиј центар е нејзиното тело.

MIMMO ROTELLA – IRENA PASKALI

Rotella è un artista che ha creato opere originali strappando manifesti e rincollandoli in modi diversi. Così egli, nella sua opera "I grandi amanti" (1972), crea una nuova iconografia scomponendo il precedente messaggio visivo. Questo giocare con il modo di guardare l'arte e le sue accezioni accettate a priori, nell'immaginario collettivo dell'arte e nella storia dell'arte, è un argomento di interesse anche per l'artista Irena Paskali in "Spazio temporale autentico" (2002). L'artista fornisce un nuovo contesto e significato ai dipinti della storia dell'arte, ponendo al centro dell'attenzione il suo corpo.



ИРЕНА ПАСКАЛИ | IRENA PASKALI (1969)

Просторно временска автентичност, 2002, плотер на платно, 128x189,5

Spazio temporale autentico, 2002, plotter su tela, 128x189,5

Space Timely authentic, 2002, plotter on canvas, 128x189,5

MIMMO ROTELLA-IRENA PASKALI

Rotella is an artist who created visual arrangements by tearing posters and re-gluing them in a different setting. In this manner, he in his work "The Great Lovers" (1972) creates a new iconography, breaking down the previous visual message. This playing with the way of seeing art and its a priori accepted meanings, stored in the collective human understanding of art and art history, is a theme of interest of the artist Irena Paskali in "Spatial-temporal authenticity" (2002). She gives a new context and meaning to the paintings of the art history of painting by placing them in the reality in which the centre is her body.



АНЏЕЛО ТИТОНЕЛ | ANGELO TITONEL (1938)

Нуркач, 1973, акрилик на платно, 200x200

Tuffatore, 1973, acrilico su tela, 200x200

Diver, 1973, acrylic on canvas, 200x200

АНЏЕЛО ТИТОНЕЛ – АЛЕКСАНДАР ИВАНОВСКИ КАРАДАРЕ

Хипер-реалистичкиот пристап на Титонел во „Нуркач“ (1973 г.) е присутен преку „предимензираниот“ детаљ, насликан со фотографска прецизност со што го иницира лесното навлегување во читањето на делото.

Блиската идеја за доловување на еден „секојдневен момент“ кај Александар Ивановски Карадаре во делото на „На шалтер“ (1978 г.) е со еден поинаков реалистички третман на фигурите, чија иронизација на ситуацијата е токму во знакот на приближување кон поп-артистичкиот манир.



АЛЕКСАНДАР ИВАНОВСКИ КАРАДАРЕ | ALEKSANDAR IVANOVSKI KARADARE (1943)

На шалтер, 1978 полиестер во боја, 73x70x38

Allo sportello, 1978, poliestere a colori, 73x70x38

In front of the shop-window, 1978, polyester in color, 73x70x38

ANGELO TITONEL – ALEKSANDAR IVANOVSKI KARADARE

L'approccio iperrealista di Angelo Titonel in "Sommozzatore" (1973) è presente attraverso il dettaglio "sovradimensionato", ritratto con precisione fotografica. Un'idea simile – quella di catturare un "momento quotidiano" – si ritrova nell' "Allo sportello" (1978) di Aleksandar Ivanovski-Karadare, anche se con un diverso trattamento realistico delle figure, la cui ironia tende proprio ad avvicinarlo allo stile pop-artistico.

ANGELO TITONEL – ALEKSANDAR IVANOVSKI KARADARE

The hyperrealistic approach of Angelo Titonel in "Diver" (1973) is present through the "over-dimensional" detail, portrayed with photographic precision, which initiates easy entrance into the reading of the work. The close idea of capturing a "casual moment" of Aleksandar Ivanovski Karadare in the "At the Counter" (1978) is with a different realistic treatment of the figures, the irony of the situation being precisely in the sign of approaching the pop artistic manner.



БРУНО ТАЛПО | BRUNO TALPO | BRUNO TALPO (1940)

Азил во Фрибург Германија, 1983, 31x46

Млада жена од Анжер Франција, 1983, бакропис, 44x62

Asilo a Friburgo Germania, 1983, incisione, 31x46,

Giovane donna an Angers, Francia, 1983, incisione, 44x62

Asylum in Freiburg, Germany, 1983, etching, 31x46

Young woman from Angers, France, 1983, etching, 44x62

БРУНО ТАЛПО – ИВО ВЕЛЈАНОВ

Во фотографиите на Бруно Талпо и Иво Велјанов заедничката тема е радоста на патувањето и откривањето на нови амбиенти. Единствената разлика меѓу опусите на овие двајца уметници е што фотографијата на Велјанов е класична, додека Талпо интервенира во неа во графичка техника.



ИВО ВЕЛЈАНОВ | IVO VELJANOV (1954)

Бродот за Ѓенова, 1978, фотографија, 40x27,5

La nave per Genova, 1978, fotografia, 40x27,5

A ship Sailing to Genoa, 1978, photography, 40x27,5

BRUNO TALPO – IVO VELJANOV

Nelle fotografie di Bruno Talpo e Ivo Veljanov, il tema comune è la gioia di viaggiare e scoprire ambienti nuovi. L'unica differenza tra le opere dei due artisti è che la fotografia di Veljanov è classica, mentre in quella di Talpo interviene la tecnica grafica.

BRUNO TALPO – IVO VELJANOV

In the photographs of Bruno Talpo and Ivo Veljanov, the common theme is the joy of traveling and discovering new ambiances. The only difference between the works of these two artists is that Veljanov's photography is classical, while Talpo intervenes in it in graphic technique.

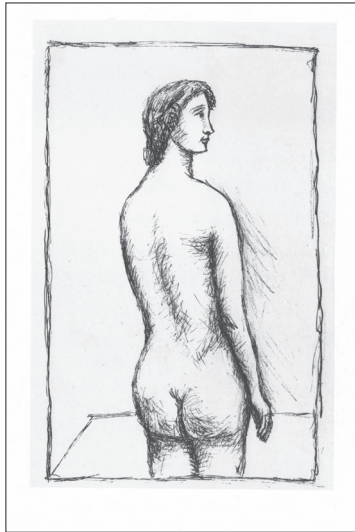
ИТАЛИЈАНСКАТА КОЛЕКЦИЈА ВО МСУ-СКОПЈЕ

CARLOS ALONSO
GETULLIO ALVIANI
ENRICO BAJ
ORAZIO BANI
VITTORE BARONI
LINO BIANCHI BARRIVIERA
GIANFRANCO BARUCHELLO
AFRO BASADELLA
MIRKO BASADELLA
VASCO BENDINI
MARIO BENEDETTI
GABRIELA BENEDINI
AGOSTINO BONALUMI
ALESSANDRA BONELLI
ALDO BORGONZONI
BUSTO BOTTIGELLI
SILVANO BOZZOLINI
STEFANIA GUIDI BRAGAGLIA
GIOVANNI BRANCACCIO
GASTONE BREDO
ENZO BRUNORI
ALBERTO BURRI
CORRADO CAGLI
ANTONIO CALDERARA
ALDO CALO
FRANCO CANNILLA
DOMENICO CANTATORE
GIUSEPPE CAPOGROSSI
CARLO CAPORALE
EUGENIO CARMÌ
CARLO CARRA
NICOLA CARRINO
ROBERT CARROLL
PINO CASARINI
CESARE CASTAGNOLI
PINO CASTANELLA
ALFIO CASTELLI
VALERIO CATTOLI
GIORGIO CAVALLO
ACHILE GUGLIELMO CAVELINI
GIOVANNI CENNA
SANDRO CHERCHI
LI YUEN CHIA
VALERIANO CIAI
GIOVANNI CINGATTINI
VINCENZO CIARDO
GUIDO CODAGNONE
ETTORE COLLA

GIOVANNI CONSOLAZIONE
ANTONIO CORPORA
ANDREA CORSINI
GLAUCO CREMASCHI
NINO CROCIANI
PIERRO CUNIBERTO
AUGUST CERNOGOJ
ANDREA DE BENEDETTI
ARMANDO DE STEFANO
LUCIANO DE VITA
MARIA TERESA DE ZORZI
GIANCARLO DEFENDI
ANTONIO DEL DOMINO
LUCIANO DI BERNARDI
PIERO DORAZIO
LUIGI DRAGONI
FLAVIO ERMINI
AGEMORE FABRI
VINCENZO FANTI
FERNANDA FEDI
ORIA FELLINI
RAFAELO FIENGA
LINO FIOCCHI
EMANUELLE FLORIDIA
FRANCO FONTANA
PRIMO FORMENTI
NICOLA FRANGIONE
CARLO GAIANI
GIORGIO GALLINGANI
LUCIANO GASPARI
FRANCO GENTELINI
MARIO GIACOMELLI
GINO GINI
GIORGIO GOMIRATO
LORIS GRANDI
EMILIO GRECO
CALISTO GRITTI
GIUSEPPE GUERESCHI
LORENZO GUERRINI
GIULIANNI GIULIANO
RENATO GUTTUSO
NONA HERSHEY
LON HSIA
 TSAI LING HSIA
YAN HSIA
CHIN HSIAO
GIOVANNI KOROMPAJ
GIUSEPPE LANDINI

LUCIANO LATANZI
CARLO LEVI
GUGLIELMO LUSIGNOLI
JOSE MACIA
POMPILIO MANDELLI
ATILIO MANGINI
RENZO MARGONARI
ENZO MARINELLI
PIERO MARTINA
SILVANO MARTINI
NORMA MASCELLANI
MARCELLO MARCHERINI
TITINA MASELI
UMBERTO MASTROIANNI
GIANLUIGI MATIA
MIRELLA MATTAROZZI
LUIGI MATTEI
MARINO MAZZACURATI
GIUSEPPE MAZZULIO
FRANCESKO MENZIO
AMEDEO MEZZOLI
GIUSEPPE MIGNECO
LUIGI MONTANARINI
GIUSEPPE MORROCHI
VENINO NALDI
MARIO NANNI
ORAZIO ORAZI
NEMESIO ORSATTI
WEN YUEN OYAN
GIOVANNI PAGLIARELLO
MARIO PALLI
LEONE PANCALDI
BERNARDO PASOTTI
PAOLO PASOTTIO
LUCA PATELLA
ENRICO PAOLUCCI
AUGUSTO PEREZ
MICHELE PERFETTI
ACHILLE PERILLI
LUCIA PESCADOR
MARIO PETRI
PIZZO PIA
ERICOLE PIGNATELLI
ARMANDO PIZZINATO
EBE POLI
F. POLL
CONCETTO POZZATI
SEVERO POZZATI – SEPO
MARIO RACITI
RIMONDI RIAMONDO

BRUNO RASPANTI
AMEDEO RATTA
PINO REGGIANI
RAFFAELE REPOSSI
GIORGIO ROCCA
LEONARDO ROSA
LUIGI ROSA
ILARIO ROSSI
LUBA ROSSI
MIMMO ROTELLA
CORRADO RUSSO
NORMA SACCHI
BRUNO SAETTI
ANTONIO SALIOLA
ANTONIO SANFILIPPO
CARLO SANTACHIARA
GIUSEPPE SANTOMASO
SERGIO SARONI
RENZO SCHIROLI
TOTTI SCIALOJA
ANTONIO SCORDIA
FILIPPO SCROPPO
GIANNI SECOMANDI
LUIGI SERVOLINI
FRANCESCO SOMANI
DOMENICO SPINOSA
RAFFAELE SPIZZICO
LUCIA STERLOCCHI
ANTONIO STORELLI
NADA SEGOTA
FRANCESCO TABUSSO
BRUNO TALPI
ORFEO TAMBURI
VITTORIO TAVENARI
MARIO TELERI
ROBERTO TIRELLI
ANGELO TITONEL
GIOVANNI TIZZANO
AL TORELLA
FRANCO VALERIANOVASSETTI TRUBBIANI
EMILIO VENDOVA
GIUSEPPE VICINELLI
TULIO VETRI
ANDREA VOLO
HAO WU
GIANFRANCO ZAPPETTINI
GIUSEPPE ZGANIA
ALBERTO ZIVERI
CARMELO ZOTTI
GIUSEPPE ZUNICA



CARLO CARRA



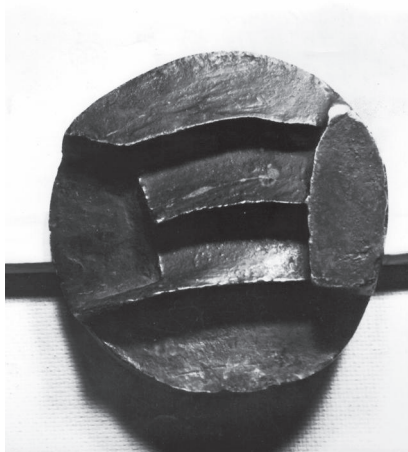
ANTONIO CORPORA



ALDO CALO



GIANFRANCO BARUCHELLO



LORENZO GUERRINI



GIUSEPPE ZGANIA

Издавач: НУ Музеј на современата уметност-Скопје, 2018

За издавачот: Мира Гаќина, директор

Организација и каталог: Бојана Јанева-Шемова

Текстови: Карло Ромеро, Амбасадор на Италија во Р. Македонија

Рикардо Пасони, Бојана Јанева-Шемова

Фотографија: од документацијата на НУ МСУ-Скопје

Превод на италијански: Марко Пешетели, Бранка Гривчевска, Аријана Ајдар и Никола Јанков,

Превод на англиски: Момент мал, ДООЕЛ – Скопје

Лектура на македонски: Марика Толовска

Графичко обликување: Илиана Петрушевска

Печат: ФЕНИКС ПРИНТ ДООЕЛ, Кочани

Тираж: 500

Publisher: NI Museum of Contemporary Art – Skopje, 2018

Editor in chief: Mira Gakjina, Director

Organization and catalogue: Bojana Janeva-Shemova

Texts: Karlo Romero, Ambassador of Italy to Macedonia

Riccardo Passoni, Bojana Janeva-Shemova

Photographs: from the documentation of NI MoCa-Skopje

Translation in to Italian: Marco Pescetelli, Branka Grivchevska, Arijana Ajdar and Nikola Jankov

Translation in to English: MOMENT MAL DOOEL, Skopje

Proofreading in Macedonian: Marika Tolovska

Graphic design: Iliana Petrushevska

Printed by: FENIKS PRINT DOOEL, Kocani

500 copies

Проектот е реализиран со финансиска помош на Министерството за култура на Р. Македонија

The project is realised with the financial support by the Ministry of Culture of R. Macedonia

Голема благодарност за поддршката од Амбасада на Република Италија во Р. Македонија

Our appreciation to the Embassy of Italy in Republic of Macedonia for their support



CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

7.036/038(45+497.7)(069)(06.064)

ISBN 978-9989-199-91-2

1. Насп. ств. насл. 2. Пасони, Рикардо [автор] 3. Јанева-Шемова, Бојана
[автор]

а) Современа уметност - Колекции - Италија - Македонија - Изложби

COBISS.MK-ID 108318474



MUSEUMOCCO
NTEPPOPAPY
APYKOPPEM
YAE JHACOBM
EMEHATYME
THOCTKOTIIE

