TANJA BALAC

30years
ArtWORKS

Tanja Balac

30years
ArtWORKS

"Art leads and helps me to be a witness of certain stimuli, it teaches me to feel the power of silence, to recognize the gesture and color, the playfulness of tiny details, and the flow of time; actually, all of these are important elements which inspire me and move my thought."

BALAĆ

Tanja Balac

30years ArtWORKS

Painting

Following One's Own Path

Concerning Tanja Balac's art

In the course of the twentieth century, the innovation and the concept of an art piece, regardless of the technique or the medium in which it was made, became synonymous with its quality. From that moment on, for the contemporary art critics, the theme of the art work became not only more attractive, but often more important than the quality of the form or of the artistic language of the artist that made it; key structural elements of an art work which were previously preferred and championed by art history.

Precisely due to this major, but in essence purely theoretical change concerning which aspect of an art work critics and art historical researchers should focus on, the movement of her brush, the texture of the medium, the compositions or the subtle or contrasting painted sections on the canvas are usually neglected or receive very little attention in most critical texts dedicated to Tanja Balac's works.

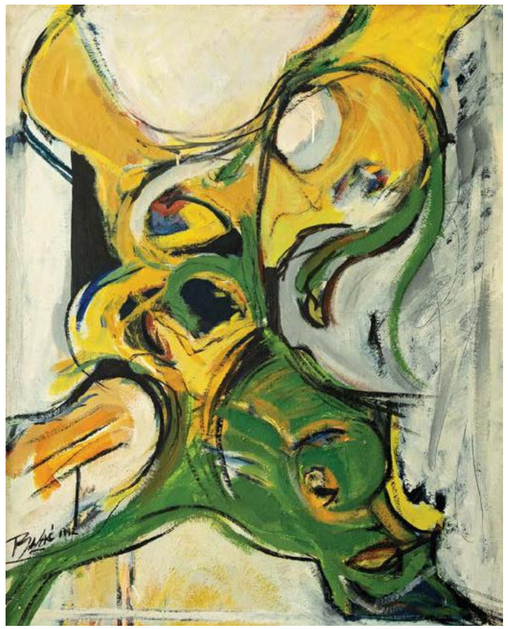
In 1992, Ljupčo Malenkov, in a catalogue text dedicated to one of her first solo exhibitions,[1] writes: "Tanja Balac's orientation can be characterized as a variant of Abstract Expressionism, a movement based on the dynamism of the momentary inner impulses of the artist. There is a constant restlessness in her paintings. This restlessness is demonstrated by the movement of the brush, by the lines and by the light. This brings us to the realization that her paintings have been painted suddenly, with deep introspection and intuitively".[2]

This is an interesting observation and it would seem that Malenkov, talking about the restlessness, that is to say about the vigour of the painted surface that appears on her canvases, even in those early days managed to mark the core of Tanja Balac's art. However, it must be pointed out that the paintings she exhibited at the Culture-Information centre in Skopje can only be causally characterizes as belonging to that art movement.

The large piece *Kiss* (fig. 1), reproduced on the cover of the catalogue, much like *Bacchanal*,[3] may have something that

1 *Tanja Balac*, cat. exh. Culture-information centre Skopje, 1992. This is Tanja Balac's third solo exhibition, after the exhibitions at the Salon of the CO SDSM in Skopje and the one at the Home of Culture in Tetovo. All three exhibitions were held in the same year, 1992.
2 МАЛЕНКОВ 1992, p. 5.
3 *Bacchanal*, 1992, oil on board, 100 x 130.

1. **Kiss, 1992,** oil on hardboard, 140 x 110 cm



2

can be connected to Abstract Expressionism.[4] Both of these paintings have large, seemingly monochromatically painted sections, but they are far from one of the two branches of Abstract Expressionism – *colour field painting*,[5] where the appearance of such simple fields of colour can be tied to the optical effects the artist wants to create in the eye of the viewer. Those paintings, and similarly *Green Passage* (fig. 2) or *Anger* (fig. 3), have some of the gestural movements that define the other branch of Abstract Expressionism – *gesture/action painting* or *drip painting* as in the works by De Kooning[6] or Pollock.[7] But unlike De Kooning's large nudes from his series of portraits/nudes *Woman*,[8] the distortion of the human form that appears in Balac's painting, I am referring to *Anger*, is not aggressive. Nor is the artist distorting the human form to underline, to enhance the feeling of fear or frustration. Painted in the spirit of Expressionism, the head and the body of the man only capture the inner conflict of the presented figure.

The same can be said about the large sections of white, yellow or black in *Kiss* and *Bacchanals*. Only from afar do they look monochrome. In the black, blue appears, in the white - yellow, while in the yellow - green. Those subtle variations of the painted surfaces indicate, that despite the fact the paintings look like they have been made in one breath, in one session in front of the easel, "... the expressive means of the colour and of the rhythm of the movements of [Balac's] wide brush"[9] are a result of a conscious process which in the end, results with a densely painted surface. This only confirms the first impression one gets when standing in front of Tanja Balac's works; they are the works of a painter, in the true, classical sense of the word.

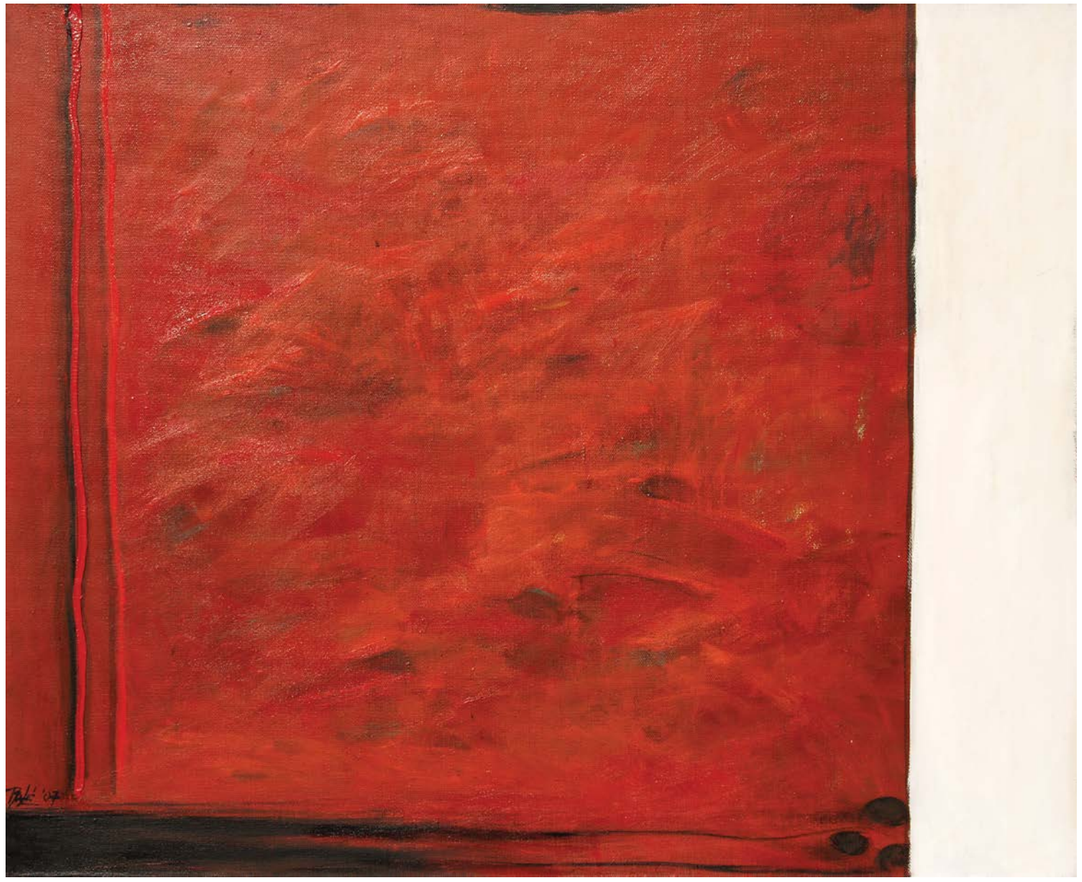
When talking about Abstract Expressionism, Balac is closest to that movement in a series of works which were exhibited at the National Gallery of Macedonia in 2008.[10]

Speak Freely (fig. 4) and *The Perfect Etude* (fig. 5), both from 2007, are part of that cycle of works. Both canvases are exceptionally close in their conception and composition. On both, we see a large surface of fiery red, with the exception of the right hand side of the paintings, close to the edge of the canvas, which is white. The works differ in the two vertical red lines close to the left edge that only appear in *Speak Freely*. These, break the smoothness of the canvas and give it the illusion of tri-dimensional space. The other difference is in the black section that makes a strong contrasting border with the

4 For more on Abstract Expressionism see ANFAM 2019 and LANDAU 2005.
5 The main artists that are connected to this type of Abstract Expressionism are Mark Rothko (1903-1970) and Barnette Newman (1905-1970). For more on both artists, as well as for *colour field painting*, see previous reference.
6 Willem de Kooning, 1904-1997. For more on De Kooning see KRAUSS 2016.
7 Jackson Pollock, 1912-1956. For more on Pollock see LANDAU 2010.
8 This is a series of six large scare works which De Kooning begun in the 1950's. For more see CLARCK 2020.
9 МАЛЕНКОВ 1992, p. 5.
10 This was an exhibition which showcased Balac's works from her postgraduate studies at the Fine Arts Academy in Skopje. The same exhibition, was later showed at the Culture0information centre of the Republic of Macedonia in Sofia, Bulgaria. See *Tanja Balac*, cat. exh. National Gallery of Macedonia, Skopje, 2008.

2. **Green Passage, 1992**
oil on hardboard, 100 x 80 cm
3. **Anger, 1992**
tempera on paper, 100 x 70 cm

3



4

4. **Speak Freely, 2007**
oil on canvas, 110 x 80 cm

5. **The Perfect Etude, 2007**
oil on canvas, 110 x 80 cm

white, and then, enters the red in *The Perfect Etude* reminiscent of piano keys. Additionally, in that painting, a text in black appears in the lower right corner. The whole text cannot be read, it is indecipherable, but one can sense the words, in English, *Body* and *Portion*.

When we look at these two works, the desire of their author becomes clear. It is the colour in the painting, in this case the fiery red, that is the engine, the animator of the whole composition. Indeed, due to the passionate way in which they are painted, the red sections become more than just paint-space. They are not monochrome, nor are they still. They are painted with tempestuous movements of the brush, with multiple layers of red (in different tones), while the light accents are placed not only in the top, foremost layer of the colour on the canvas. Under all of that red fire, one can sense other, black, dark planes.

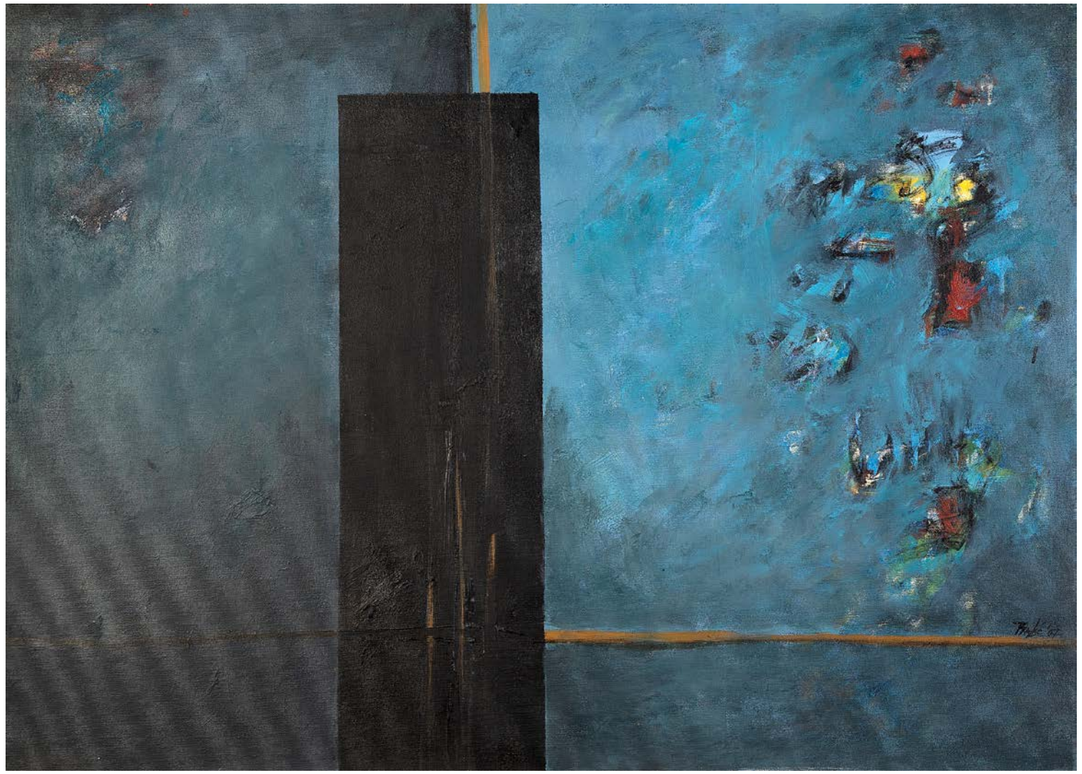
Such paint handling creates a surface where one can feel the depth of the space on the canvas and the red becomes not only living tissue, but also a tangible, true material space. In essence, in the paintings from this exhibition, the application of colour and the alternating play of the sections painted with: "...thick, paste layers of blue-greens, brown-ochres or red tones which Balac contrasts with the light lazure and see-through whitish tones, creates a game in which the colour is formed, and the presence of the absent or the absence of the presence is developed and announced".[11]

This play of the *Presence of the Absent*, as is the name of this cycle, when it comes to abstractly solved, lively painted sections on the canvas, can also be seen in the other works from the exhibition, such as *Impossible Passage* (fig. 6) and *Three Colours Blue* (fig. 7).

Three Colours Blue is perhaps one of the few works by Balac from this period that has a clear narrative story. The painting is made of five, mostly blue surfaces. Starting from the left hand side, the first section, which is greyish-blue, serves as background on which there are four vertically oriented, turquoise, rectangles. The contrast between the turbulent grey-blues and the relatively clean four vertical turquoises is powerful and clear. This contrast marks the planes of the composition; the four turquoises are placed in front of the greyish-blue sky. Despite the fact that the turquoise segments are separated, the different marks of colour that appear as figure elements in the rectangles, together with their lively play, connects the four turquoise segments in a very subtle way. If we see the turquoise-blue segments as different pieces of the same whole, we notice, that going from left to right, the play of the elements in them slowly calms down. The yellow, brown and ochre figures/accents in the last turquoise section, the one closest to the right edge of the canvas, now join together in one unit. At the same time, this is first and only of the turquoise sections that stretches across the entire canvas,

11 НЕДЕЛКОСКА БРЗАНОВА, 2008, p. 4.

5



6

7

6. **Impossible Passage, 2007**
oil on canvas, 110 x 80 cm

7. **Thre Colours Blue, 2007**
oil on canvas, 100 x 80 cm

8. **March, 2020**
acrylic on canvas, 165 x 125 cm

from the lower to the upper edge. This joining of the different elements can be interpreted as the end, the final moment in which the divided parts become one.

The painting may have been inspired by Krzystof Kieślowski's film *Trois couleur: Blue*[12] from 1993. The main character of the film faces the tragic death of her husband and daughter, and for her, the previously unknown secret life of her spouse. She goes through several stadiums of grief in which the viewer is clearly shown her broken life after the tragedy and the pain that comes as a consequence. In the last scene of the film, Julie de Courcy – the main character,[13] is freed from the sorrow and pain and becomes whole again.

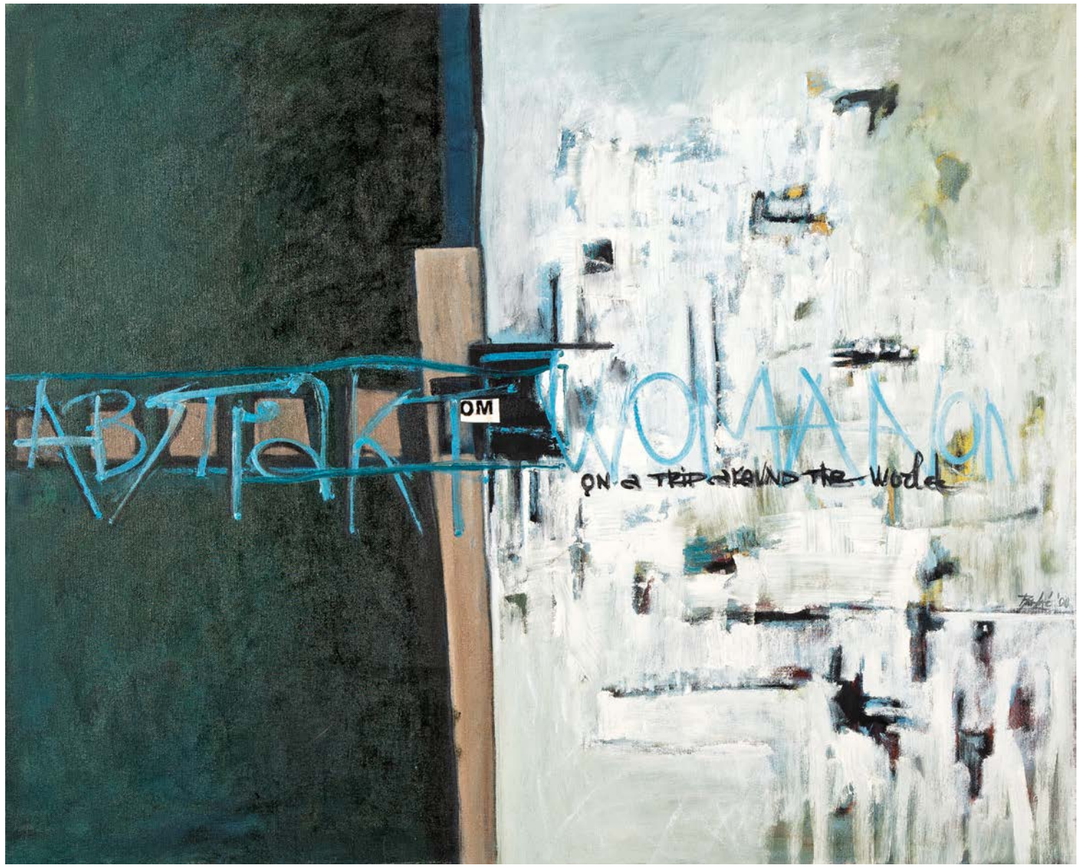
On the other hand, the painting *Impossible Passage*, despite its centrally placed black rectangle which immediately calls upon the symbolic association and comparisons with the black Obelisk in Kubrick's *Odyssey 2001*,[14] or with the huge mysterious wall erected by Death in Fritz Lang's *Der müde Tod*,[15] doesn't have that kind of narrative made up of multiple sections. But, due to the visual break which the black element imposes on the canvas, regardless if we are talking about the border between the left and the right section of the painting, or the separation which can be felt due to the yellow-orange line on the right that acts as a horizon, the message of the painting is clear and with it, the title of the piece becomes tangible.

Here we have to point to the upper right corner of the painting where playful yellows, reds and green details appear. They reveal a different kind of background tone in the blue surface. These, only conditionally said, elements, can be seen in some of Balac's newer pieces (from the 2019-2021 period); such example is the painting *March (fig. 8)*. The way in which they are used, to break up the surface, to hint at a different layer, to suggest a different world which the viewer can only feel bit not define, is identical.

The other paintings from the cycle *The Presence of the Absent*, such as *An Abstract Woman on a Trip Around the World* (fig. 9), *Migration* (fig. 10) or *The Presence of the Absent* (fig. 12), on whose canvas a clear message, one that unites all of these works, can be read: *There is something, not in my life, what is present, when absent, at some moments*, have the same temperamental movement of the brush and the same desire to create painterly surfaces in which the main, critical moment that directs Balac toward the exploration of new visual problems, is the old iconic motivation of the traditional masters of the brush: to paint. In light of this, we can conclude that Balac doesn't paint with the ambition to create some kind of "high" engaged art. Likewise, it seems that the movement of the

12 *Trois couleur: Blue* – „Три бои: Сино", is the first part of the trilogy of films by the Polish film director Kryzstof Kieślowski (1941 – 1996). The other films in the trilogy are *Trois couleurs: Blanc* и *Trois Couleurs: Rouge*, both from 1994.
13 Julie De Courcy, acted in the film by Juliette Binoche.
14 2001: A Space Odyssey, a film by the American film director Stanley Kurbich, 1928-1999.
15 *Der müde Tod*, a silent film from 1921 by the German director Fritz Lang, 1890 – 1976.

9. **Abstract Woman on a Trip Around the World, 2008**
oil on canvas, 110 x 80 cm
10. **Migration, 2008**
oil on canvas, 110 x 80 cm
11. **Some Stories, 2007**
oil on canvas, 110 x 80 cm
12. **Presence of the Absence, 2008,** *(next page)*
oil on canvas, 110 x 80 cm



9

10

11

There is something
Not quite
what is present
AT SOME MOMENT

13

13. **An Injured Wish, 1995**
tempera on paper, 100 x 70 cm
14. **Masquerade Ball, 1994**
tempera on paper, 46 x 70 cm
15. **Sly Girl, 1993**
tempera on paper, 46 x 70 cm
16. **Her and the Heron, 1994**
tempera on paper, 70 x 100 cm
17. **Scream, 1995**
tempera on paper, 70 x 100 cm

brush and the gesture of the hand that wields it, are free from the political, aesthetic and moral values of everyday life.

This desire to paint, to create, as well as the vibrant painterly expression, are not only omnipresent in Balac's works, but they are also independent of the medium or of the technique in which she works. Ana Temkova, Balac's mentor from her graduate days at the Fine Arts Academy in Skopje, once said, that in her works, Balac treats tempera as it was oil paint.[16]

An Injured Wish (fig. 13) from 1995, shows us that Temkova is right. It is a densely painted, purely expressionistic work. Only when we approach it, and after carefully study, can one determine that the technique in which it was made is not oil. The technique is tempera on paper, later adhered to board. The appearance of texture on the work - so atypical for the tempera as a medium, which here appears as a direct result of Balac's painterly method, is what "deceives" the eye. The painting shows that Balac's true nature is pictorial as pertaining to painting. But at the same time the work is interesting as the play between the two main iconographical elements is portrayed in a much more dramatic manner then before.

For the first time, these two elements, the woman and the bird, appear in a series of drawings which can be dated a few years earlier, to the period of 1993-1994 (*Masquerade Ball,* fig. 14); *Sly Girl,* fig. 15). There, the human figure is elongated and elegant, and much like the majority of cases where the human figure appears in Balac's works, it is a female figure. Here this is emphasised by the appearance of female breasts, themselves exceptionally similar in form to the head of the bird (*Predicable Scenario*).[17] Usually the bird is either yellow or orange, and the examples where there are few birds – in these early works never more than two, are rare.

In the earliest drawings, the birds seems more like decoration, but onwards, as Balac develops this series, a symbiotic relationship or one of romance but one which is never sexual, develops between the woman and the bird (*Her and the Heron,* fig. 16). Perhaps the only example which is markedly different from the others is *Scream* (fig. 17), where the body of the white, second, bird joins the body of the woman, so it appears as she has a large belly, as if she was pregnant. One must also note that the sinusoid body of the women in these drawings, and sometimes the ornate placement of the bird in the composition, often placed as a counterweight to the human figure, in some distant line seems to come from the Balac's previous works from 1992. In those paintings, the undulating blue, yellow, green or black sections are in some form of mutual balance across the whole surface of the canvas.

In the initial drawings where the bird and the girl appear together, there is often a smile on the girl's face and the two are very reminiscent of the mythical Leda and the Swan. In

16 Personal correspondence.
17 *Predictable Scenario*, 1994, tempera on paper, 88 x 64.

14

15

16

17

18

19

20

21

22

18. **Contract, 1996**
tempera on paper, 70 x 100 cm

19. **Blood and Tears, 1995**
tempera on paper, 70 x 100 cm

20. **Seventh Circle, 1996**
tempera on paper, 100 x 70 cm

21. **Hugging, 1996**
tempera on paper, 100 x 70 cm

22. **Unnecessary Division, 1995**
tempera on paper, 100 x 70 cm

those works, it is also common for the birds to be "lite" and for it to repeat the form of the body of the girl. But a few years later, perhaps for the first time in *An Injured Wish*, this relationship changes.

First, the birds featured in the works from this second stage of the exploration of the iconographical motif, become more aggressive and frightening. These are no longer the gracious swans from Greco-Roman mythology, but nightmarish birds that foretell horrors and death. And second, the appearance of the girl first changes *Hugging* (fig. 21), and then later she completely disappears from the paintings (*Contract*, fig. 18), *Blood and Tears* (fig. 19), *Unnecessary Division* (fig. 22), *The Seventh Circle* (fig. 20). In these new works, which we can date to the second half of 1995, the depicted birds seem to be in agony, which perhaps directly depicts the horrors of the civil war in the former Yugoslav Republics.

But soon after, starting in 1997, Balac will begin to treat this iconographical motif, the bird, in an entirely new way. From this period, the end of the nineties, there are a number of smaller canvases that still have the bird as the main thematic element, but the birds that appears on them are now a lot more abstract.

Suzana Milevska, writing for the catalogue of Balac's solo exhibition in the Cultural-Information centre in Skopje in 1999, says that: "The desire to go through and under the visible limit of the body, to reveal the visceral structure without any instrument for dissection, to go into the different layers of the muscles down to the skeleton only with the help of imaginary archaeology, in Tanja Balac's works is infused with the genuine desire to go through the mythological structure of the word: bird".[18]

I am not entirely convinced that Balac's main idea in these works is to represent some kind of symbolic meaning of the chosen iconographical motif. I think this is more a case of a treatment of a motif, present in the everyday life of the artists, that in this period, slowly loses the associative, but above all, personal, meaning for Balac. One which is connected to pain and loss. In these new, small works the girl is gone. The aggressiveness of the birds has also been removed from the canvas, and simultaneously, the birds are no longer skeletons and corpses. Liljana Perduf Misirlic, in the text published in the catalogue dedicated to Balac's exhibition at the Gallery of the Fine Arts of Republic of Srbska in Banja Luka, entitled *1000 Kilometres Long Love*,[19] will note that: "The bird has lost all its symbolic meaning and its narrative".[20]

However, I do agree with Milevska when, considering the painting *Passage* (fig. 24), she says: "The different bodily layers of the painting represent a probe into the deposited time layers under the patina of the painting, seemingly a cave mural, so that the regular painterly technique of underpainting appears as a metaphor for the folded drapery of time in the painterly space".[21] Indeed, in that painting, to be more precise in the red bird in the centre of that small canvas, there is something that reminds us of drawings found in Prehistoric caves. Abstractly solved, with only a few gestures of the brush that capture the form of the bird, it becomes some kind of symbol for immortality and eternal return. Similarly, the two figures in *Me and Myself* (fig. 23) are counterparts of each other but not an identical copy. Is this a reference to the duality that appears in all humans, or some kind of possible, imagined or an already lost variant of one self?

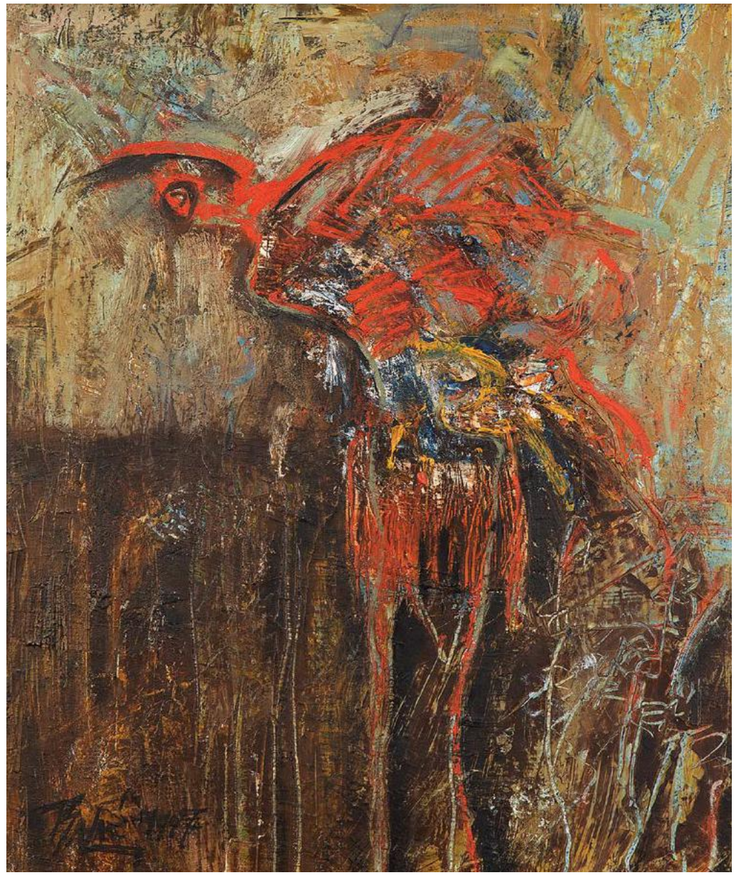
In all of these works, to which we can also add *Red and Blue* (fig. 25), *Torn* (fig. 26) and *Section*,[22] intensive colours dominate, and all the paintings are dynamic, suggestive, and have a life of their own. Perduf Misirlic continues: "The compositions... with birds, suggest an unobtrusive geometrization and a limited colour register that brings us in to the last cycle of middle format associative paintings. In these paintings there is a reduction of visual impressions, while the clear structure of the painting is made with a few colouristic accords, so that no painterly element brings into question the basic harmony of the unit. The predetermination toward exploration of the painterly and the thematic, the reliance on the major artistic movements and predecessors, doesn't circumvent Balac, but she manages to instil all her works with her imagination, attitude and gift...".[23]

Perduf Misirlic doesn't precisely name the paintings that this part of her text refers to, but I think that she is specifically talking about the two pastel drawings from 1999, *Courtship* (fig. 27) and *Choir* (fig. 28).

In *Choir*, large sections of the paper are still white. The artist has placed the main elements of the composition, the several birds that make up the choir of voices, centrally on the paper and then added a black frame close to the edges. The white of the paper, which here works as organic light emanating from the support on which the piece was made, works well with the figures of the birds. These no longer have anything in common with the birds from the first part of the decade, with the expressionistic birds done with tempera or with the birds from the series of small format works. The birds in *Choir* are reduced, simplified and solved geometrically with sharp lines. In the other work, *Courtship*, the form of the body of the bird is only hinted and the whole composition seems a bit cubist. These two drawings appear to be among the last of Balac's pieces where this iconographical motif appears, and the black frame in *Choir* seems to herald the departure of the birds from her works.

18 МИЛЕВСКА 1998, p. 2.
19 1000 kilometres is the distance between the cities of Skopje and Banja Luka.
20 ПЕРДУФ МИСИРЛИЋ 2002, p. 5.
21 МИЛЕВСКА 1998, p. 2.
22 *Section*, 1997, oil on canvas, 41 x 33.
23 ПЕРДУФ МИСИРЛИЋ 2002, p. 5.

23. **Me and Myself, 1997**
oil on canvas, 33 x 41 cm



24

25

26

24. **Pasage, 1997**
oil on canvas, 38 x 48 cm
25. **Red and Blue, 1997**
oil on canvas, 38 x 48 cm
26. **Torn, 1997**
oil on canvas, 38 x 48 cm
27. **Courtship, 1999**
pastel on paper, 50 x 70 cm
28. **Choir, 1999**
pastel on paper, 50 x 70 cm

Courtship and *Choir*, together with *Out of the Cage* from 1997 (fig. 30), are important for the artistic development of Balac, as they hint, not only of an interest for working in a new, different technique, but at the same time they show a different approach to solving the painterly problems within an art piece.

In *Out of the Cage*, the bird, which in those years is still dominant in Balac's art, is the core iconographical element. But this seems to be the first art work where the artist experiments with the technique of collage; I am referring to the head of the bird which is shaped with the help of magazine cut-outs glued to the paper. It is interesting to note that this drawing serves as a sketch for *Still Life with a Bird*, a canvas from 1997 (fig. 29). The comparison between the two immediately shows the similarities in the composition such as the twisted body of the bird, the schematized head with the beak and the white surface which forms its wings. Even the background has similarly been divided into several segments. The tri-part division on the canvas (black, yellow and black again), can also be seen in the older work.

This is not the only instance where Balac uses a preparatory sketch/drawing. We have such an example in *Prickly Love* (fig. 31), a piece that follows the compositional solution from a small sketch, which the artist attached to the paper of the lager work as a reminder(?). This type of treatment of the composition, but without a preparatory rough depiction which is then closely followed when executing an only provisionally said larger or a more important piece, can be seen in other instances in Balac's oeuvre. Such is the compositional solution for the piece *Abstract Woman With No Itinerary*,[24] which shows up several times in her paintings, but always in a different format.

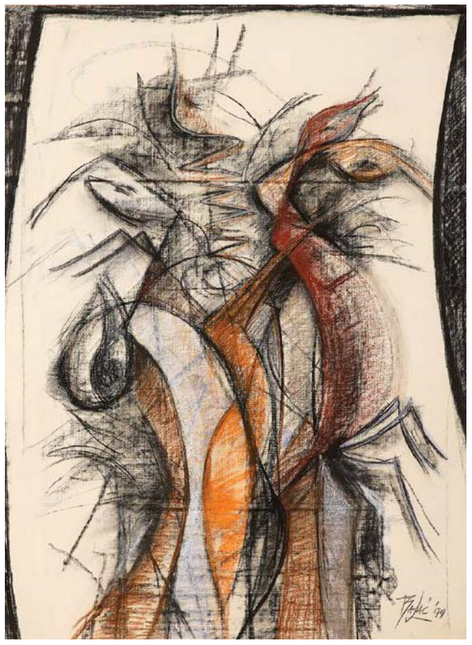
The previously mentioned pastels are among Balac's first works done in that technique. But pastels, starting from 2003, the year when she first stayed at the Macedonian studio at the *Cité international des arts* in Paris, will take up more space in her artistic output in the upcoming few years.

The pieces made in Paris differ from her paintings from the previous period, one that started somewhere after her exhibition at the Cultural-Information centre in Skopje in 1999, where one can see a substantial change in her works.

Balac herself explains this transformation in her pictures, the ones dating from the 1999 – 2003 period, with a change of the studio where she was working.[25] The new studio was located in the centre of the city of Skopje and due to this, urban landscapes start appearing more often on her canvases. Perhaps the best examples of these new landscapes are paintings such as *Venice* (fig. 36) and *The Great Migration* (fig. 32). In these works, much like in other paintings from this period, we see an abstract reduction taking place in the depiction of a geometricized urban landscape, while the people

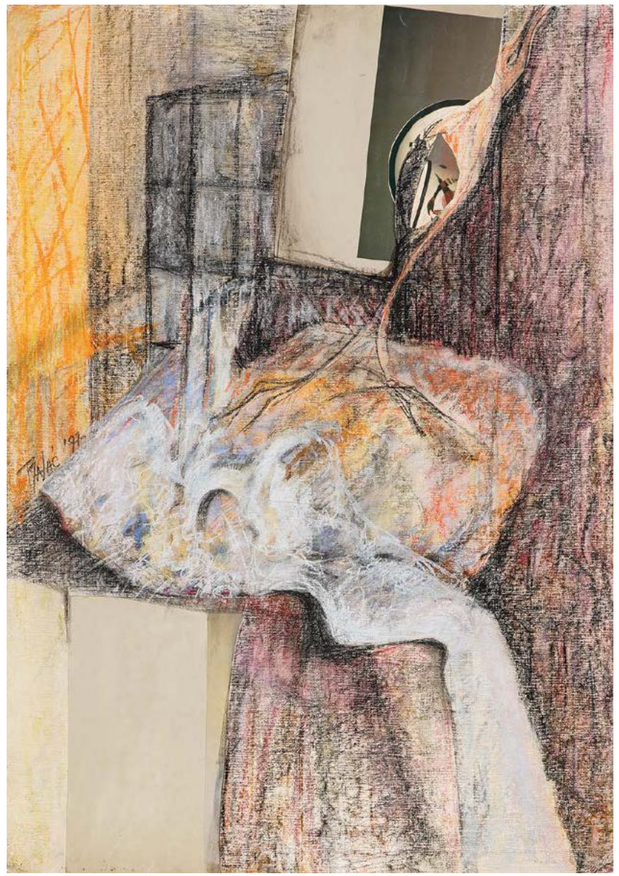
24 *Abstract Woman With No Itinerary*, 2006, oil on canvas, 30 x 22.
25 Personal correspondence.

27



28

30



31

29. **Still Life with a Bird, 1997**
oil on canvas, 73 x 92 cm

30. **Out of the Cage, 1997**
mixed media, 70 x 100 cm

31. **Prickly Love, 1997**
mixed media, 70 x 100 cm

32. **The Great Migration**, 2002
oil on canvas, 140 x 100 cm

that appear on her canvases, as in for example *In Wonderland* from 2003 (fig. 37), seem to have been directly derived from the birds that populated her earlier works.

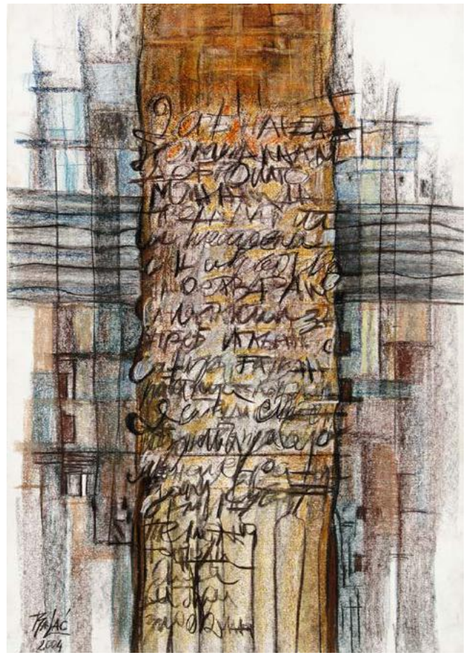
This does not mean that the urban landscape is the only genre in which Balac works. *My Tree* (fig. 35), a painting specifically done for the landscape exhibition of the Association of Visual Artists of Macedonia, or *Frozen Dream*,[26] not only show her interests in other subjects, but clearly demonstrate the change in her palette (that now contains much brighter tones), and the change in the format and size of her paintings.

However, the dominant theme of the pastels from Paris[27] is the urban landscape and some of the titles of her works confirm this, *Asphalt Jungle* (fig. 34). Interestingly, all of the pastel drawings are done in a format which is rather usual for the genre that Balac works on. Without exception, the paper, that has a markedly pronounced texture, is positioned vertically. Such alignment of the depicted view, where the buildings dominate with their verticality, only enhances the initial impression that we are dealing with the representation of an imagined, or at least, a foreign urban environment.

It is interesting to note that Balac's first works done in pastels, unlike those that originate from the 2005-2006 period, are bright. On many of the drawings, the paper, similarly to the previously discussed example *Choir*, has not been completely covered with colour, so the white of the support makes the whole composition lite. A good example of this is *Glass Game* (fig. 33). The way which the artist has captured the buildings on the left and the right side of the centrally placed segment, calls up some of her earlier works done on canvas. The geometrical treatment of those buildings resembles the ones in *Napoli*,[28] a painting done full three year earlier. This is not an isolated example, the central decorative elements of the pastel *The Glass Bead Game*[29] reminds us of those that appear on the canvas *Wedding Gift*.[30]

Jasna Jovanov, in the catalogue of Balac's exhibition of drawings at the Cultural Centre in Novi Sad in Serbia in 2004,[31] Balac's pastels were also exhibited in Paris,[32] Moscow[33] and Malmö,[34] notices that "No less than her drawings, the titles of her works also captivate the attention. *Labyrinth*, *Prayer Evening*, *Paris Vitrage*, *A Stroll Through a Blue Landscape*, *Perfect Thought*, are just a few of the titles with which this painter simultaneously, with their meaning, defines her works and wants to define the complex relationship between the real and the visually-virtual expression. In equal measure, she names

26 *Frozen Dream*, 2002, oil on canvas, 48 x 53.
27 It is interesting to note that on some of the pieces from her Paris sojourn, next to the signature and the dating of the piece, the artist also wrote the geographical location where it was made, always using the Latin alphabet, *Paris*.
28 *Napoli*, 2001, oil on canvas, 72 x 53.
29 *The Glass Beads Game*, 2005, pastel on paper, 70 x 50.
30 *Wedding Gift*, 1998, oil on canvas, 80 x 60.
31 *Tanja Balać, Crteži*, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2004.
32 *Balac*, Cité international des arts, Paris, 2004.
33 *Пастель, Письмо, знак и одна жар птица*, кат. изл. Московский дом национальностей, Москва, 2005.
34 *Tanja Balac*, J. T & Art Galleri, Malmoe, 2007.



33

34

35

36

37

33. Glass Game, 2004, oil on canvas, 50 x 70 cm
34. Asphalt Jungle, 2005, pastel on paper, 50 x 70 cm
35. My Tree, 2000, oil on canvas, 85 x 71 cm
36. Venice, 2001, oil on canvas, 100 x 100 cm
37. In Wonderland, 2003, oil on canvas, 90 x 70cm

some of the pieces with definite, concrete markers, while others are abstract terms. Regardless, the road to their visualization is done in a similar way. The process of the representation of the scheme can, in the simple terms, be characterized as a geometric stylization".[35]

The Central part of *Glass Game* has a "novelty" which will become important in Balac's art in the upcoming years. This is the appearance of text on the artwork itself. On occasion, the text s is clear and carries a message. We saw such examples on her canvases from the 2008 exhibition. Comparable text also appears on other pieces done a few years later. Such an example is *Cover My Eyes Not to Be Blinded But to See* from 2015 (fig. 44), a piece which takes its title from the text that appears on the canvas itself, in English: *Cover my eyes not to be blinded, but to recover my sight*. Equally, on the canvas of *Between Us There is a Sea That Defines and Separates Us*,[36] a piece dated to that same year, again in English, one can read: *The sea that connect and divide us flows between the two of us*.

In contrast, in other works, the text that appears serves only as a decorative element, a pattern that breaks of brings a different idea about the represented pictorial space. Such examples are the drawings *Letter to Durer* (fig. 38) from 2006 or *Trapped Dreamers* (fig. 40) from 2014. In *Trapped Dreamers*, despite the fact that some of the letters are recognizable, the text is indecipherable and we understand it purely as a decorative rhythm of divergent lines that build up the composition. This drawing belongs to a small group of works called *Unaccountable*, where *Infestation 2* (fig. 41) and *The Beautiful City* (fig. 39) also belong. Unusually, some of these drawings are done on dark or black paper.

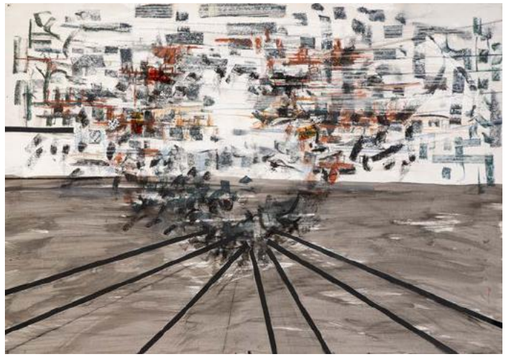
Perhaps the most interesting example of such an indecipherable, unrecognizable text appears in the drawing *Seal* (fig. 42). The composition is clear and simple. The paper has been divided into several section. The central of these, red, in the heart of the drawing, looks like a Chinese imperial seal. The association is: an iconographical sign of authority. Above and below the seal there is a text which we cannot read. The light cursive letters on the paper do not form true words. Only the signature of the author, in the lower left, *Balac/2006*, is recognizable. Such indecipherable text, which appears in several of her works from the same period, can be considered some kind of abstract poetry, whose rhythm is an organic and sometimes even a fundamental part of the piece. "The text in a visual sense completes the picture and becomes its integral part, so that there is no reason for one segment to explain the other or vice versa".[37]

From 2006 the use of printed text, more accurately, the insertion of newspaper or magazine cut-outs with text in Balac's pastels is more and more frequent. We already wit-

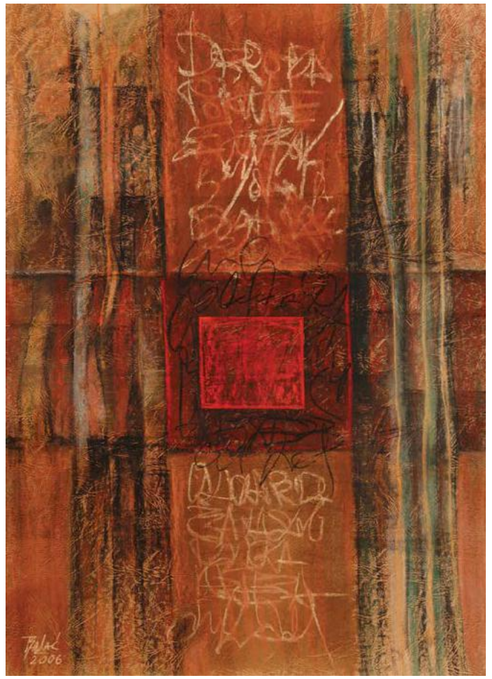
35 JOVANOV 2004, p. 2.
36 *Between Us There is a Sea That Defines and Separates Us*, 2015, oil on canvas, 130 x 400.
37 ĐORĐIEVSKI 2019, стр. 5.

39

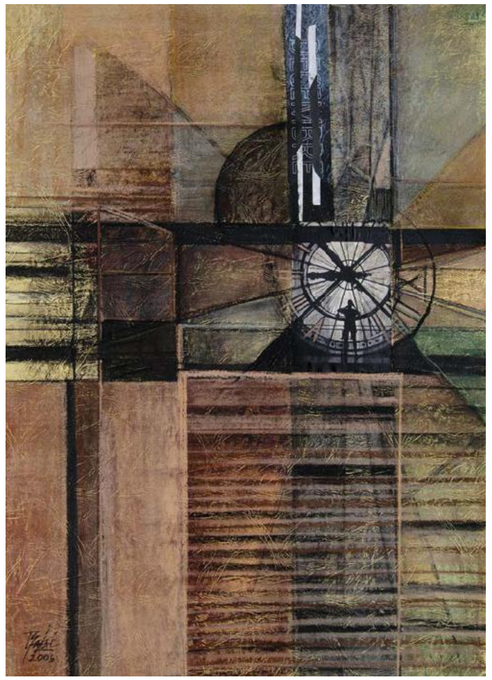
40


41

38. **Letter to Durer, 2006**
pastel on paper, 50 x 70 cm
39. **The Beautiful City, 2014**
pastel on paper, 100 x 70 cm
40. **Trapped Dreamers, 2014**
pastel on paper, 100 x 70 cm
41. **Infestation, 2014**
mixed media, pastel on paper, 100 x 70 cm



42



43

42. **Seal, 2006**
pastel on paper, 50 x 70cm

43. **Me and My Nightmare, 2006**
pastel on paper, 50 x 70cm

44. **Cover My Eyes Not to Be Blinded But to See, 2015**
oil on canvas, 70 x 50cm

45. **Settled Dreams, 2015**
oil on canvas, 70 x 50cm

44

45

46

nessed this interaction, this combining of different techniques, in the drawing *Out of The Cage*. But there it seems that the addition, the incorporation of the other paper into the drawing itself was accidental. The assumption is that the forms of the added pieces of paper matched the form of the head of the bird that the artist wanted to present, so the joining of the two parts was done without any deeper significance. But starting from that year (2006), this play of joining the drawing with some other, foreign element, by which the technique can now be defined as mixed media, and the piece as a collage, becomes much more sophisticated and ambitious.

The vertical lines that give the title of the piece in *Vertical Lines* (fig. 50) are in fact a collage element. They are text taken, cut from several different magazines and the way in which the text was placed gives the piece its particular rhythm and forms its inner structure. The text, in several colours, cannot be identified. It has been placed, at least according the Western-European tradition, in an unnatural position. Instead of being placed horizontally, it has been flipped ninety degrees and with that it has been transformed. It has now lost its basic function - to relay some kind of information, and becomes a purely visual element within the work.

If the true symbolic meaning of the text in *Vertical Lines* has been consciously modified, in other pieces from this series, Balac plays with the semiotic meaning of the words in the text. In *Polemics With the Unknown* (fig. 47), the word *Man* (in English), has been centrally placed, while the collage *Avantgarde* (fig. 46) is reminiscent of some of the works by the main Russian avant-garde artists from the first part of the twentieth century. On the other hand, *Me and My Nightmare* (fig. 43) doesn't have any lines of text, but a reproduction, a photograph. In this collage, the allusion to Father Time, who loudly counts the seconds of each day and stalks us all, is clear.

This type of solution to the visual problems by inserting an illustration, more precisely a photograph into the piece, is the basic characteristic of the cycle *Space Distances*. In those works, Balac is a lot freer with the play and the relationship between reproduction/photograph and the drawing within the collage.

In Thursday Between 17 and 18 (fig. 51), the collage element is a small photograph in the upper left corner. The photograph, with the trunk and the crown of the tree, the wooden fence that contrasts against the blue sky with the white clouds, is the starting point from which the whole picture is born. Balac continues the wooden fence and the cirrus clouds near the photograph, but in the lower section of the drawing the asphalt and the highway take over from nature, and the details of the depicted landscape are lost. "Watching the silence under the oppressive presence of distance, Balac suggests to the viewer, and at the same time gives him some of the joy which can be obtained through contemplation of the sensual power of her poetic, oneiric alphabet".[38]

The collage *Everything is Large When You Are Small* (fig. 48) is solved in the same way as the previous piece. In the centre, a photograph is placed from which the entire view is constructed. It is an urban landscape showing a large sculpture and barriers, fences which prevent the viewer from gaining access to the space of the city behind them. The collage is a critique. It is clear that the inspiration for this work comes from the change in the urban environment in the capital city of Macedonia, which took place at the beginning of the preceding decade. The work heralds a greater engagement, a discourse that Balac will have with political, economic and social changes taking place not only in Macedonian society but globally.

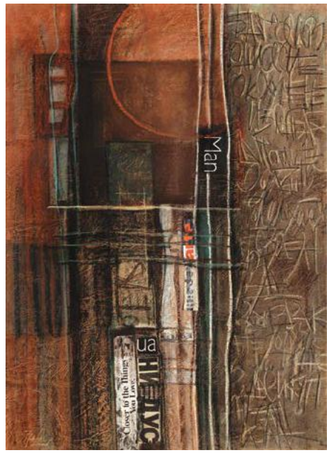
Close to *Everything Is Large When You Are Small* is *Concert Without a Trumpet and Orchestra* (fig. 49), in which the street performer stands as a living sculpture and salutes. But he does not salute some other figure in his imaginary world, as there is none. Nor is he saluting the viewer, with whom it must be said the man on the picture does not a special report. The live sculpture salutes the almost monochrome city around him. A city which has been reduced to a schematized street with cobblestones and buildings reminiscent of cubes in the distance. The sky, much like the city, is devoid of any joy.

At the end of the first decade of the twenty first century, Balac, besides painting, pastels and collage, is more and more interested in video art. Her works done in that medium are often a commentary on what is happening in the world. In my opinion the video-installation *The Birth of the Nation*[39] from 2016, can directly be linked to the changes in Macedonia and the attempts for a forceful visual change of the cultural identity of the city of Skopje, and with it of the Macedonian nation. While *Perception Inversa*[40] and *Stuck Together*[41] can be linked to the global refugee crisis.

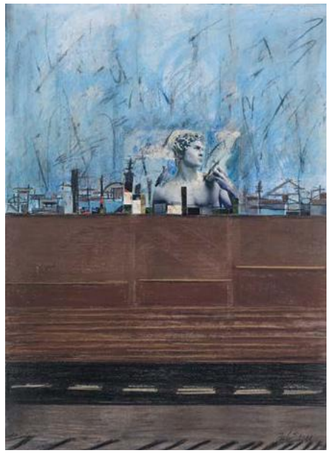
In Stuck Together, much like in *Memorabilia*,[42] the people that appear in the video have been placed in cubes. In the last two decades the cube and the square often appear in Balac's paintings. We see cubes and squares in *Process* from 2006,[43] in *The Presence of the Absent* from 2008, and in *Missing Shadows* (fig. 52) from 2015.[44] Likewise, this limitation, that kind of restriction of the freedom of the human figures can also be seen on multiple paintings from the cycle *Invisible Exposure* where

38 PIROVSKA 2013, стр. 4.
39 *The Birth of the Nation*, 2016, video installation.
40 *Perceptio Inversa*, 2018, video installation.
41 *Stuck Together*, 2020, video installation.
42 *Memorabilia*, 2019, video installation.
43 *Process*, 2006, pastel on paper, 70 x 50.
44 *Missing Shadows*, 2015, oil on canvas, 130 x 170.

46. **Avantgarde, 2006**
pastel/collage on paper, 50 x 70 cm

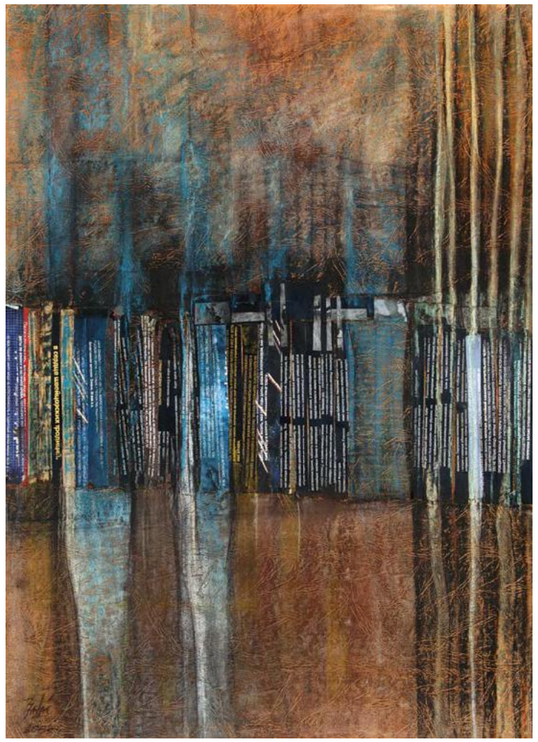


47



48

49



50

47. **Polemics With the Unknown, 2006**
pastel/collage on paper, 50 x 70 cm

48. **Everything Is Large When You Are Small, 2011**
mixed media, 50 x 70 cm

49. **Concert Without a Trumpet and Orchestra, 2011**
mixed media, 50 x 70 cm

50. **Vertical Lines, 2006**
pastel/collage on paper, 50 x 70 cm

51. **Thursday between 17 and 18, 2011**
mixed media, 50 x 70 cm

51

52. **Missing Shadows, 2015**
oil on canvas, 170 x 130 cm

it appears in works such as *On the Surface of Oblivion*,[45] *The Suburb of Love* (fig. 53) and *Missing Shadows...*[46]

All of these paintings are under the influence of the literary work of Fernando Pessaoa[47] and fragments from his prose show up as direct inspiration, as titles of works, and, in the catalogue of the exhibition in 2015, as a sort of an artist manifest or creed.[48] Despite the fact that we are talking about a new, different cycle, the paintings of that exhibition, *Invisible Exposure*, continue where the last big exhibition (2008) ended. They are visually close to the works from *The Presence of the Absent* and at the same time to the ones from the cycle *Dreamers* (*Cycle Dreamers 10*).[49] This is the case because, from the middle of the previous decade and her postgraduate studies (completed in 2008), Balac's visual expression is already clearly defined. All her works are executed in a similar style, tempestuously, with vibrant movement of a wide brush that leaves a dense trace on the surface of the canvas.

In the past few years, from around 2017, under the influence of the refugee crisis, and perhaps also from the video-art/installations, another change appears in Balac's paintings. The large polyptych from 2018 (*No Name Land*) (fig. 54), the two diptychs from 2019-2020 (*Witnesses of Silence* (fig. 59) and *Intimate Story* (fig. 57), as well as few smaller works, show, at least until now, an unprecedented human presence on her canvases. These are faceless figures of people, whose identity can no longer be established. They are human beings that travel or are now lost on the canvas; as in the case in *Lost Blue Dreams* (fig. 58). While in *Jury* (fig. 56) and *Witnesses to the Absurd* (fig. 55) the people are silent witnesses of a tragic human fate. *Witnesses of Silence* stands out of from all these works. The human figures on that canvas, now with simplified facial characteristics, are again placed in some kind of cubes/squares. But this time these are not squares that appear in the works from *Invisible Exposure*, but seem to be prepared and already painted canvases.

From this period of Balac's oeuvre (the cycle is titled *The Deserted*), the format of the works, particularly the appearance of diptychs and a polyptych, is interesting.[50]

Historically, that kind of complex structure of a painting first appeared in the late middle ages, and was used throughout the whole renaissance period. In Italian art, the number of polyptychs starts to diminish at the beginning of the sixteenth century, and the use is completely discontinued by the middle of the same.[51] From that moment on, diptychs and polyptychs have been replaced by single field altar pieces.

It is usual for those types of altar pieces, regardless if we

45 *On the Surface of Oblivion*, oil on canvas, 130 x 170.
46 *Missing Shadows*, 2015, oil on canvas, 130 x 170.
47 *Fernando Pessoa*, Portugal poet, 1888 – 1935.
48 For more see *Invisible Exposure*, Галерија NLB, Скопје, 2015.
49 *Cycle Dreamers 10*, 2013, oil on canvas, 27 x 35.
50 Actually these are not the first such works in her oeuvre, there are such examples in *Invisible Exposure*.
51 Still the best analysis of the appearance and the development of altar pieces in Renaissance Italy is HUMFREY 1993.

53. **The Suburb of Love, 2015,** oil on canvas, 170 x 130 cm

55

56

54. **No Name Land, 2020,** *(previous page)*
acrylic on canvas, 400 x 200 cm

55. **Witnesses of the Absurd, 2020**
acrylic on canvas, 80 x 110 cm

56. **Jury, 2020**
acrylic on canvas, 80 x 110 cm

are talking about a diptych, triptych or a polyptych, that in addition to the spiritual, religious content, to also depict the social position of the patron that commissioned the piece. Likewise, the political desires, the profession and the affiliation with different religious orders of the patron or of his family are also commonly shown. The result of that kind of complex structure, whose conception is also under the influence of various technical problems of joining multiple painted sections into one unit, is that very often, the different painted segments (which are separated from the rest of the painting with a decorative wooden frame), exist as separate, visually self-sufficient works.

That kind of visual separation of the constituent elements that make up a diptych/polyptych cannot be seen in Balac's works. Despite the fact that *Intimate Story* is a diptych whose left and right portions differ in the use of diverse tones of colour, in the light that appears in them, as well as in the different treatment of the human figures, the two sections join naturally. The passage from the left on to the right piece, from the left onto the right canvas, is easy and convincing. The two sections work well together presenting to the viewer a clear and rounded unit. Their separation would result in a painting that would look unfinished and incomplete.

The structure of *No Name Land* is even more complex than the one in *Intimate Story*. This work is made up of nine different segments. Despite the fact that they are symmetrically placed, the individual pieces of the polyptych are of a different format and size. Smallest are the four rectangles in the four corners. The segments between them, vertically - one, and in the lower section of the polyptych - two, are squares. Above those two squares, the upper central section of the polyptych is a horizontal, rectangular canvas.

It is immediately obvious that all the sections of the polyptych are naturally connected and that only a few could exist outside the unit. Such is the rectangular canvas in the upper central part and perhaps the two squares underneath it. Looking at the rectangular canvas, it is clear that this is a landscape with figures. The line of the horizon that appears in the painting, much like the white structures on it (assuming that these are some kind of buildings/houses) is reminiscent of some Balac's works from the cycle *Space Distances*. Very often, a strong line that makes up the contrast between the sky and the ground appears in those collages. The two square canvases immediately bellow it, despite the fact that a centrally placed figure appears in both the left and the right canvas, also "work". The human figures, and the way in which they have been positioned and treated on the canvas, give the two sections a finished look. Unlike those units, the others parts of the polyptych do not have an independent life away from it. The lower right corner has a decapitated torso and an arm, while the canvas in the upper left corner depicts only parts of heads of some human figures.

But, when we look at all the sections together, the dyna-

57. **Intimate Story, 2020)**
acrylic on canvas, 400 x 200 cm

mism of the presented elements suddenly changes. The individual pieces of the polyptych start to work together and we can see the unique vision of the artist.

The line of human figures now makes sense, and they are clearly connected in one movement from the upper left corner through the whole length of the painting to the lower right. The somewhat lonely landscape with the small white buildings in the upper section, can now be read within the context of the title of the work as well as within the context of the cycle. Thus the landscape now becomes not only the one from which the exodus of these people began, but we can also see it as the landscape in which they've arrived. This dichotomous reading is built on the simple fact that that artist, and this is true for all the art works in this cycle, never clearly states where these people are going or where they've come from. The answers to those questions remain ambiguous and seemingly out of reach. The dark background and the contrast that it makes with the white human figures only enhances the feeling of discomfort which one gets from the conclusion that these people are not connected to the space where they are now. They are unknown and unfamiliar, perhaps newly arrived foreigners.

Tanja Balac's art developed through a number of cycles and phases in which the subject matter of her works changed. If we are to precisely divide her development into periods, the first one should be called a proto-renaissance period. This period encompasses the years during and immediately after her schooling at the Fine Arts Academy in Skopje. From those years there are a number of abstract works with a limited colour range. This period ends with the appearance of birds in her works.

The second period of Balac's growth as an artist is made up of works where the main iconographical motif is the bird. The period starts somewhere around 1993 and lasts until the end of the decade. According to the treatment of the main motif, this phase of Balac's oeuvre can be divided into three stages. The first can be tied to the mythological Leda. This was followed by an expressionistic period toward the middle of the ninety-nineties. The last of these three stages, dating from the end of the decade, is defined by a calming of the pictorial expression when the human figure disappears from her canvases and the bird receives a more abstract treatment than before.

At the beginning of the new millennium, Balac's palette opens up and landscapes make a frequent appearance in her paintings. This period, which continued for about three to four years, both begun and ended with a geometrical treatment of the urban landscape under the influence of some kind of post-cubes expression. This geometrical treatment also defined the first stage of the appearance of pastel works in Balac's art; she begins to work intensively with pastels from 2003. The pastel-drawings also go through several development stages.

The first is under the influence of her canvases from 2000-2003, but this influence will soon dissipate and the treatment of the landscape in the drawings will change. The first transformation will be the inclusion of text in the drawing, while later, she will begin to use photographs and cut-out from newspapers and magazines that will define those pieces as collages and her technique as mixed media.

Here I have to point out that working in multiple different techniques at the same time, in this case drawing/collage/pastel and oil/acrylic paints, does not have a negative effect on Balac's art. We see that the different techniques in which she works do exert some influence on each other; mostly in the treatment of the motif while sometimes there is also a transfer of compositional solutions. But at no point does her work in pastels goes to the detriment of her working in oils or vice versa. On the contrary, it would seem that working with different art techniques and different mediums, in some way, brings a liberation to her creative spark. This can be seen in the works from 2007, when her paintings, perhaps as a direct result from working with different media in the previous few years, gain new vigour. In those paintings she also demonstrates a new, visible maturity in handling oil paint. Despite the fact that in the next years, several new cycles of paintings appear, such as *The Presence of the Absent 1* and *2* and *Invisible Exposure*, in essence, her paintings from that moment onwards do not show and have major changes. Certainly there are some, but these are mostly thematic and are influenced by the themes she works on in her video projects.

At the end, I must note that despite all of these changes, cycles and various techniques in which she works, Balac starts her journey, her career, and remains above all a painter. An artist who presents her unique vision with the help of the brush and oil colours. Immune to the changes, to the rise and fall of the new trends in art, Tanja only registers them as an observer. Deeply oriented toward her own work, she is determinately focused on the extraordinary vision of her inner world. In fact, Tanja Balac belongs to those rare artists that not only possess their own view, a unique interpretation of the world, but an artistic language which develops without pause, clearly following only its own line, its own path.

Kiril Penušliski

58. **Lost Blue Dreams, 2020,**
acrylic on canvas, 125 x 165 cm
59. **Witnesses of Silence, 2020,** *(next page)*
acrylic on canvas, 284 x 164 cm

Следејќи го Сопствениот Пат

За сликарството на Тања Балаќ

Во текот на дваесеттиот век, иновацијата и концептот на едно уметничко дело, без оглед на техниката или на медиумот во коишто е остварено, станаа синоними за неговиот квалитет. Од тој момент, за современите критичари на уметноста, тема што ја обработува уметничкото дело не само што е поатрактивна туку многу често е и поважна од квалитетот на формата или, пак, од ликовниот јазик на уметникот – структурни елементи на делото на кои историјата на уметноста дотогаш им даваше предност.

Точно поради таа суштинска, во основа теориска промена за тоа врз кој аспект од едно уметничко дело треба да се фокусираат стручната критика и истражувачите од областа на историјата на уметноста, во поголемиот дел од критичките текстови посветени на уметноста на Тања Балаќ, потезите на нејзината четка, употребата на текстурата во медиумот, композицијата или, пак, суптилните или контрастните сликани партии на нејзините платна воообичаено остануваат незабележани, или им се посветува малку внимание.

Во 1992 година, пишувајќи текст за каталог посветен на една од првите самостојни изложби на Балаќ,[1] Љупчо Маленков ќе спомене: „Ориентацијата на Тања може да се окарактеризира како варијанта на апстрактниот експресионизам, кој, пак, од своја страна се базира врз динамизмот на моментните внатрешни нагони на личноста. Во сликите постојано има еден неспокој. Тој неспокој го покажуваат потегот, линијата и светлината. Тоа наведува на сознание дека сликите се насликани одеднаш, со длабоко преживување и интуитивно“.[2]

Ова е една интересна опсервација и се чини дека Маленков, говорејќи за неспокојот, поточно за динамиката на сликаните површини што се појавуваат на нејзините платна, уште во тие рани денови успева да ја маркира сржта на уметноста на Балаќ. Меѓутоа, мора да се напомене дека сликите што тогаш таа ги излагала во Културно-информативниот центар во Скопје само на прв поглед можат да се окарактеризираат како дела што му припаѓаат на тој уметнички правец.

Големата слика „Бакнеж“ (сл. 1), која е репродуцирана на насловната страна на каталогот, исто како и „Баханалии“,[3] можеби имаат нешто што би го поврзале со апстрактниот експресионизам.[4] Двете слики имаат големи, навидум монохромно сликани партии, но тие се далеку од едната од двете гранки на апстрактниот експресионизам – *colour field painting*,[5] во која појавувањето на таквите едноставни површини на чиста боја се поврзува со оптичките ефекти што уметникот сака да ги предизвика во окото на гледачот. Тие слики, како и „Зелен премин“(сл. 2), или „Бес“ (сл. 3), имаат нешто и од гестикуларните потези што ја дефинираат другата гранка на апстрактниот експресионизам – *gesture/action painting* и/или *drip painting* на Де Кунинг[6] и Полок.[7] Но, за разлика од големите актови на Де Кунинг од неговата серија портрети/актови „Жена“,[8] деформацијата на човечката форма што се појавува на сликата на Балаќ, говорам за делото „Бес“, не е агресивна. Ниту, пак, уметницата тоа го прави со цел да потенцира, да засили кај гледачот некое чувство на страст или на фрустрација. Насликани во духот на експресионизмот, главата и телото на човекот само ни го доловуваат внатрешниот конфликт на претставената фигура.

Исто е и со големите партии од бела, жолта или црна боја во „Бакнеж“ и во „Баханалии“. Тие само оддалеку изгледаат монохромни. Во црната се појавува и сина, во белата жолта, додека во жолтата се појавуваат и зелени тонови. Тие суптилни варијации во сликаните површини ни покажуваат дека и покрај тоа што сликите делуваат како да се направени во еден здив, во едно застанување пред штафелајот, „изразните средства на бојата и ритамот на широки потези на четката“[9] на Балаќ се резултат на свесен процес што на крајот резултира со пастуозно сликана површина. Ова дополнително ја потврдува импресијата што ја добиваме кога за првпат ќе застанеме пред сликите на Тања Балаќ. Тоа се дела на сликар; на сликар во вистинската, класична смисла на зборот.

Ако говориме за апстрактниот експресионизам, Балаќ можеби најблиску доаѓа до тој правец во серијата слики што беа прикажани на нејзината самостојна изложба одржана во Националната галерија на Македонија во 2008 година.[10]

„Говорете слободно“ (сл. 4) и „Вистинска етида“ (сл. 5), слики што потекнуваат од 2007 година, се дел од тој циклус на Балаќ. Двете платна се исклучително блиски во концепцијата и композицијата. На обете слики гледаме голема површина од огненоцрвена боја, со исклучок на десниот раб на платната, којшто е бел. Делата се разликуваат во двете вертикални црвени линии блиску до левиот раб, кои ја разбиваат плохата на платното и даваат некоја илузија за тродимензионален простор, а се појавуваат само во „Говорете слободно“. Друга разлика е црниот дел, којшто прави силна контрастна граница со белото, а потоа разградено, како клавиши од пијано, влегува во црвената површина во „Вистинска етида“. Дополнително, на таа слика, долу десно се појавува и англиски текст со црна боја. Сиот текст не може да се прочита, тој е нечитлив, но се насетуваат зборовите, на англиски „тело“ – *Body* и „дел“ – *Portion.*

Кога ги гледаме овие две дела, јасна е желбата на авторот, бојата во сликата, во овој случај огненоцрвеното, да стане мотор, двигател на целата композиција. И навистина, поради темпестуозниот начин на којшто се сликани, црвените партии стануваат повеќе од само боја-простор. Тие не се монохромни, ниту, пак, се мирни. Сликани се со бурни потези на четката, со повеќе слоја на црвена (во различни тонови), при што светлите акценти не се ставени само во горниот, последниот слој од бојата на платното. Под сиот тој црвен оган се насетуваат и други, црни, темни површини.

Таквата обработка создава површина во која се насетува длабочина во просторот на платното и црвеното станува не само жива материја, туку и допирлив, вистински материјален простор. Всушност, на сликите од таа изложба, нанесувањето на бојата и наизменичната игра на партии што се сликани со „... со густи пастуозни слоеви на сино-зелени, кафеаво-окер или црвени тонови, на кои [Балаќ] им ги спротивставува лесните лазурни и прозрачни белузлави тонови ... [формира една] игра на формата [во која] условно кажано ... бојата се раѓа, [а] се развива и се разгласува присуството на отсутното или, понекогаш, отсуството на присутното“.[11]

1 Тања Балаќ, Културно-информативен центар, Скопје, 1992. Станува збор за третата самостојна изложба на Балаќ, по изложбите во Салонот на зградата на ЦО СДСМ во Скопје и онаа во Домот на културата во Тетово. Сите три изложби се одржани во истата, 1992 година.

2 МАЛЕНКОВ 1992, стр. 5.

3 „Баханалии“, 1992, масло на лесонит, 100 x 130.

4 Повеќе за апстрактниот експресионизам види во ANFAM 2019 и во LANDAU 2005.

5 Главните уметници што се поврзуваат со овој вид на апстрактниот импресионизам се Марк Ротко (*Mark Rothko*, 1903 – 1970) и Барнет Њуман (*Barnett Newman*, 1905 – 1970). Повеќе за овие уметници, како и за *colour field painting*, види ја претходната референца.

6 Вилем де Кунинг, *Willem de Kooning*, 1904 – 1997. Повеќе за Кунинг види во KRAUSS 2016.

7 Џексон Полок, *Jackson Pollock*, 1912 – 1956. Повеќе за Полок види во LANDAU 2010.

8 Станува збор за серија од шест дела започната во педесеттите години од минатиот век. За повеќе види CLARK 2020.

9 МАЛЕНКОВ 1992, стр. 5

10 Таа изложба претстави дела од нејзината специјализација, магистерски студии на Ликовната академија во Скопје. Истата изложба беше поставена и во Културно-информативниот центар на Република Македонија во Софија, Бугарија. Види Тања Балаќ, кат. изл. Национална галерија на Македонија, Скопје, 2008.

11 НЕДЕЛКОСКА БРЗАНОВА, 2008, стр. 4.

Таа „Игра на присуство на отсутното“, како што е името на овој циклус, кога станува збор за апстрактно решените немирни површини, може да се забележи и во другите дела од таа изложба, како „Невозможен премин“ (сл. 6) или, пак, „Три бои сино“(сл. 7).

„Три бои сино“ е можеби едно од ретките дела на Балаќ од тој период што има јасна наративна приказна. Сликата е составена од пет, претежно сини површини. Почнувајќи од лево, првиот дел, којшто е сивкавосин, служи како небесна заднина врз којашто се поставени други, четири, тиркизносини правоаголници што се вертикално ориентирани. Контрастот помеѓу немирната сивосина и релативно чистите вертикални тиркизи е јасен и силен. Тој контраст воедно ги одредува и плановите на композицијата; четирите тиркизи се поставени напред, пред сивкавосиното небо (?). И покрај тоа што тие тиркизни сегменти се меѓусебно одделени, разните шарени сликани партии, што како фигурални елементи се појавуваат во нив, заедно со нивната жива, весела игра – говорам за елементите – ги поврзуваат четирите тиркизи на еден многу суптилен начин. Ако ги гледаме тие тиркизносини сегменти како различни делови од една иста целост, може да се забележи, од лево кон десно, како играта на елементите во нив пополека се смирува. Жолтите, кафеавите и окер фигури/акценти во последниот дел, оној што е најблиску до десниот раб на делото, сега се соединуваат во една целина, а воедно тоа е и првата и единствена од тиркизните секции на сликата што се простира преку целото платно, од долниот до горниот раб. Тоа спојување на разните елементи во последната тиркизна секција може да го прочитаме како краен, финален момент во којшто раздвоените делови повторно стануваат едно.

Сликата можеби е инспирирана од филмот на Кишловски *Trois couleur: Blue*[12] од 1993 година. Главниот лик во филмот се соочува со трагичната смрт на мажот и ќерката, и со, за неа дотогаш непознатиот, таен живот на сопругот. Таа поминува низ неколку стадиуми/фази на тага, во коишто на гледачот му е јасно прикажан нејзиниот распарчен живот по трагедијата, како и болката што се јавува како последица. Во последната сцена на филмот, Жули де Корси[13] – главниот лик, се ослободува од тагата и болката, и повторно станува цела.

Од друга страна, пак, сликата „Невозможен премин“, и покрај својот централно поставен црн правоаголник што самиот повикува симболички асоцијации и споредби со црниот обелиск во Кјубриковата „Одисеја 2001“,[14] или, пак, со огромниот мистериозен sud што го подига смртта во Ланговиот *Der müde Tod*,[15] нема таков конкретен наратив сочинет од повеќе делови. Но, поради прекинот што црниот елемент го прави на платното, дали станува збор за границата помеѓу левата и десната половина од сликата или, пак, за одделувањето што се чувствува поради жолто/портокаловата линија оддесно делува како хоризонт, пораката на сликата е јасна, а со тоа и насловот на делото станува опиплив.

Овде треба да се посочи и горниот десен агол од таа слика во којшто се јавуваат жолти, црвени и зелени разиграни детали, кои откриваат некаква друга заднина во сината површина. Вакви, само условно речено, елементи може да се забележат и во неколку нови дела на Балаќ што се настанати последните неколку години (во периодот 2019 – 2021, таков пример е сликата „Марш“ (сл. 8). Начинот на којшто се употребени тие, за разбивање на површината, за навестување на некој друг слој, за сугерирање на некој друг свет што гледачот може само да го насети а не да го дефинира, е идентичен.

Другите слики од циклусот „Игра на присуство на отсутното“, како „Апстрактната жена на пат околу светот“(сл. 9), „Преселба“ (сл. 10) или пак, „Присуство на отсутното“ (сл. 12), чиешто платно има јасна порака што ги обединува сите овие дела – на платното се чита текстот: *There is something, not in my life, what is present, when absent, at some moments* – ги имаат истите тие темпераментни потези и истата желба за создавање сликарски површини во кои големиот, критичниот момент што ја води Балаќ напред кон истражување нови сликарски проблеми е оној исконскиот, стариот порив на традиционалните мајстори на четката: да се слика. Поради тоа, може да заклучиме дека Балаќ слика без посебна амбиција за креирање некаква „висока“, ангажирана уметност, па потегот на четката и гестот на раката се ослободени од политичките, естетските и моралните вредности на секојдневјето.

Таа желба да се слика, да се твори, како и бурниот ликовен израз за којшто говоревме досега се сеприсутни во опусот на Балаќ, и не зависат од медиумот или од техниката во којашто работи. Ана Темкова, во чијашто класа Балаќ дипломира на Ликовната академија во Скопје во 1991 година, говорејќи за нејзините дела настанати во раните деведесетти, ќе рече дека Балаќ ја третира температа како да е масло.[16]

„Ранета желба“ (сл. 13) од 1995 година покажува дека Темкова е во право. Станува збор за едно густо сликано, чисто експресионистичко дело, за кое, само кога гледачот ќе се приближи до него и по детална студија, ќе се заклучи дека не станува збор за масло. Техниката е темпера на хартија, која потоа е каширана на лесонит. Појавувањето текстура на делото, што се појавува како резултат на сликарската техника и што е нетипична за температа како медиум, е тоа што го „лаже“ окото. Сликата е исклучително интересна не само затоа што таа ни покажува дека исконската нарав на Балаќ е сликарска, туку и дека станува збор за дело во кое играта на двата главни иконографски елементи се обработува на еден далеку подраматичен начин од порано.

За првпат двата елементи, жената и птицата, се појавуваат во една серија цртежи што можат да се датираат неколку години порано, во периодот 1993-1994 година („Бал под маски“ сл. 14), „Итра девојка“ сл. 15). Во тие цртежи човечката фигура е издолжена и елегантна. Станува збор, како и во огромен дел од делата на Балаќ каде што се појавува човечка фигура, за жена/девојка. На овие цртежи тоа е јасно назначено поради појавувањето на градата/градите на девојката, коишто по обликот се исклучително блиски со главата на птицата („Предвидливо сценарио“).[17] Вообичаено е таа птица да е жолта или портокалова, а ретки се примерите на цртежи каде што се појавуваат неколку птици – во овој ран период, најмногу две. Во најстарите, први цртежи, самата птица изгледа повеќе како декорација, за понатаму, како што Балаќ ја развива таа серија, да се појави некоја симбиотска или љубовна, но не и сексуална, игра меѓу двете фигури („Таа и чапјата“ сл. 16). Можеби единствениот пример од таа серија што се одвојува од другите е „Крик“ (сл. 17), каде што телото на втората птица, белата, се соединува со телото на девојката, па таа изгледа како да има голем стомак, како да е бремена. Мора да се забележи дека синусоидното тело на девојките на овие цртежи, а понекогаш и декоративното поставување на птицата во композицијата, која често служи како противтежа на човечката фигура, во некоја крајна линија изгледа дека произлегува од претходните дела на Балаќ од 1992 година. Во тие слики, сините, жолтите, зелените или црните партии се во некој заемен хармоничен баланс по целата површина на платното.

Во првите цртежи каде што се појавуваат девојката и птицата, а кои воедно наликуваат на митската Леда и лебедот, на лицето на девојката често се појавува насмевка, додека вообичаено е птиците да се „лесни“ и да ја повторуваат формата на телото на девојката. Но, само неколку години подоцна, можеби токму за првпат во „Ранета желба“, тој однос ќе се промени.

Прво, птиците на делата од втората етапа од истражувањето на овој иконографски мотив стануваат сè поагресивни, пострашни. Тоа повеќе не е грациозниот лебед од грчко-римската митологија, туку станува збор за кошмарни птици што навестуваат ужас и смрт. И второ, во исто време претставата на девојката прво се менува („Гушнати“, сл. 21), за потоа таа сосема да исчезне од сликите („Крв и солзи“ (сл. 19), „Непотребна поделба“ (сл. 22), „Договор“ (сл. 18), „Седмиот круг“(сл. 22). Во овие нови дела, коишто ги датираме во втората половина на 1995 година, прикажаните птици како да се во некоја агонија, која можеби директно ги отсликува ужасите на граѓанската војна на југословенските простори.

Меѓутоа, наскоро, со почеток некаде во 1997 година, Балаќ ќе почне тој иконографски мотив, птицата, да го третира на сосема друг начин. Од тие години од крајот на деведесетите, потекнува една низа од релативно малечки слики кои сè уште ја имаат птицата како основен и главен тематски елемент, но птицата што се појавува во тие дела сега е далеку поапстрактна.

Сузана Милевска, пишувајќи за каталогот на самостојната

12 *Trois couleur: Blue* – „Три бои: Сино“, е првиот дел од трилогијата на полскиот филмски режисер Кристоф Кишловски (*Kryzstof Kieślowski*, 1941 – 1996). Другите филмови од трилогијата се *Trois couleurs: Blanc* и *Trois Couleurs: Rouge*, двата од 1994 година.

13 Жули де Корси, *Julie de Courcy*, која во филмот ја игра глумицата Жулиет Бинош (*Juliette Binoche*).

14 *2001: A Space Odyssey*, филм на американскиот режисер Стенли Кјубрик (*Stanley Kubrick*, 1928 – 1999).

15 *Der müde Tod*, „Уморната смрт“, нем филм од 1921 година на германскиот режисер Фриц Ланг (*Fritz Lang*, 1890 – 1976).

16 Лична кореспонденција.

17 „Предвидливо сценарио“, 1994, темпера на хартија, 88 x 64.

изложба на Балаќ во Културно-информативниот центар во Скопје во 1999 година, ќе рече дека: „Желбата да се продре под видливата граница на телото, да се открие висцерална структура без каков било инструмент за сецирање, само со помош на една имагинарна археологија во различните слоеви на мускулите сè до самиот костур, во делата на Тања Балаќ е проткаена со исконската желба истовремено да се продре и во митолошката структура на знакот: птица".[18]

Јас не сум сигурен дека идејата водилка на Балаќ во тие дела е претставување на некакви симболични значења на одбраниот иконографски мотив. Мислам дека повеќе станува збор за третман на мотив којшто секојдневно живее со/во авторот и којшто сега пополека го губи асоцијативното, пред сè лично значење за Балаќ, а кое е поврзано со загуба и со болка. На овие нови, малечки дела, девојката повеќе ја нема. Агресивноста на птиците исто така е отстранета од платното, а воедно птиците што сега се појавуваат повеќе не се костури и мрши. Лилјана Пердуф Мисирлиќ, во текстот од каталогот објавен по повод самостојната изложба на Балаќ во Галеријата на ликовните уметности на Република Српска во Бања Лука, насловена како „1000 километри долга љубов",[19] ќе забележи дека: „Птицата го изгубила сето свое симболично значење и својата наративност".[20]

Меѓутоа, јас се согласувам со Милевска кога таа, за сликата „Премин" (сл. 24), вели: „Различните телесни слоеви на сликата претставуваат едно сондирање во наталожените временски слоеви под патината на сликата, навидум пештерски мурал, така што вообичаената сликарска технологија на потсликување овој пат истовремено се појавува како метафора за здипленте фалти на времето во ликовниот простор".[21] Навистина, таа слика, поточно црвената птица во средината на тоа малечко платно, има нешто што потсетува на цртежите од неолитските пештери. Апстрактно решена, само со неколку потези на четкичката со коишто е доловен цртежот – формата на птицата, таа станува некаков симбол за бесмртност и вечно враќање. Слично на ова, двете фигури во „Јас и јас" (сл. 23) се пандан една на друга, но тие не се и меѓусебна идентична копија. Дали тоа станува збор за дуалноста која се појавува во сите луѓе или за некаква можна, замислена или, пак, веќе изгубена варијанта на самиот себе?

Во сите овие дела, а кон веќе споменатите може да ги додадеме и „Црвено и сино" (сл. 25), „Истргната" (сл. 26) и „Пресек",[22] доминира еден интензивен колорит и сликите се динамични, сугестивни и зрачат со сопствен живот. Пердуф Мисирлиќ продолжува: „Композициите... со птици, во чуден однос навестуваат ненаметлива геометризација и ограничен регистер на бои, којшто нè воведува во последниот циклус на асоцијативни слики на среден формат. На овие слики доаѓа до редукција на визуелните импресии, а сликата добива јасна структура со неколку колористички акорди, така што ниту еден ликовен момент не ја доведува во прашање основната хармонија на целината. Склоноста кон истражување на ликовното и тематското, потпирањето врз големите правци и предци не ја заобиколува ни Балаќ, но таа успева во сите дела да ја вгради својата имагинација, став и дарба...".[23]

Во својот текст, Пердуф Мисирлиќ не именува точно на кои дела се однесува овој пасус од нејзиниот текст, но јас мислам дека таа посебно говори за два пастела што потекнуваат од 1999 година. Станува збор за цртежите „Додворување" (сл. 27) и „Хор" (сл. 28).

Во „Хор", голем дел од хартијата е сè уште бел. Уметницата ги поставила главните елементи на композицијата, неколкуте птици што го прават хорот од гласови, централно, и потоа додала темна црна рамка блиску до рабовите. Белината на хартијата, која овде делува како органска светлина што потекнува од самиот носач на којшто е направено делото, добро соработува со фигурите на птиците. А тие веќе немаат ништо заедничко со птиците од првата половина на деценијата, со експресионистичките птици од нејзините темпери или, пак, со серијата настаната на платна со мал формат. Птиците во „Хор" се сведени и решени геометриски, со остри линии и отсечни потези. Во другото дело, „Додворување", формата на птичјото тело е само навестена, а целата композиција делува и по малку кубистички. Овие два цртежи изгледа дека се меѓу последните дела на Балаќ каде што се јавува овој иконографски мотив. Црната рамка во „Хор" како да го најавува заминувањето на птицата од нејзините дела.

„Додворување" и „Хор", заедно со „Надвор од кафезот" (сл. 30), се важни за уметничкиот развој на Балаќ, затоа што навестуваат промена и интерес за работа со една нова, различна техника, а воедно и различен пристап кон решавањето на ликовните проблеми во едно дело.

Во „Надвор од кафезот", птицата, која во тие години сè уште е доминантна во уметноста на Балаќ, е основниот иконографски елемент. Меѓутоа, изгледа дека е ова првото дело каде што уметницата експериментира со колажот како техника. Говорам за главата на птицата која е формирана со помош на исечоци од списанија залепени на хартијата за цртање. Интересно е да се забележи дека овој цртеж служи како скица за едно платно од 1997 година. Станува збор за сликата „Мртва природа со птица" (сл. 29). Споредбата на двете дела веднаш ги покажува сличностите во композицијата: извитканото тело на птицата, шематизираната глава со клунот, белата површина која ги формира крилјата, па дури и заднината што е слично поделена на неколку сегменти. Троделната поделба на заднината на платното, на црна, жолта и повторно црна површина, може да ја забележиме и во постарото дело.

Ова не е единствениот пример каде што Балаќ при работата користи подготвителна скица/цртеж. Таков пример имаме и во „Бодликава љубов" (сл. 31), која го следи композициското решение од малата скица, која, пак, уметницата ја залепила на хартијата на поголемото дело како потсетник (?). Ваквата обработка на една композиција, но сега без подготвителна скица која потоа се следи при изведбата на некое, само условно речено поголемо или, пак, поважно дело, може да се сретне и понатаму во опусот на Балаќ. Таков пример е композициското решение на „Апстрактна жена без распоред",[24] кое повеќепати се јавува во нејзиното сликарство, но секогаш во различен формат.

Пастелите што ги спомнавме погоре веројатно се меѓу првите дела на Балаќ изработени во ваква техника. Но пастелот, започнувајќи од 2003 година, од кога датира првиот престој на Балаќ во македонското студио во *Cité international des arts* во Париз, следните неколку години ќе зазема сè поголем простор во нејзиниот уметнички опус.

Делата направени во Париз со оваа техника видно се разликуваат од сликите на Балаќ од претходните неколку години, што му припаѓаат на еден период којшто започнува некаде по нејзината изложба во Културно-уметничкиот центар во Скопје во 1999 година. На тие дела се гледа голема промена во нејзиното сликарство.

Самата Балаќ таа промена ја објаснува со промена на ателјето во кое работела.[25] Новото ателје се наоѓало во урбаниот центар на градот Скопје и поради тоа, сè повеќе се јавуваат градски пејзажи на нејзините платна. Можеби најдобри примери за ова се сликите како „Венеција" (сл. 36) или „Големата преселба" (сл. 32). На тие дела, исто како и на неколку други слики од тој период, претставен е еден апстрактно сведен, геометризиран градски пејзаж, во којшто луѓето (како, на пример, во „Во земја на чудата" (сл. 37) од 2003 година) делуваат дека се директно изведени од птиците што се појавуваа на нејзините претходни слики.

Меѓутоа, ова не значи дека урбаниот пејзаж е единствениот жанр во којшто Балаќ работи. „Моето дрво"(сл. 35), работено за потребите на изложбата на пејзажи на Друштвото на ликовните уметници на Македонија, или пак „Замрзнат сон",[26] не само што го покажуваат нејзиниот интерес и за други теми, туку убаво ја демонстрираат и промената што се случила во палетата (која сега е далеку посветла), па и во форматот и во големината на сликите.

Но, сепак, доминантна тема во пастелите од Париз[27] е градскиот пејзаж и некои од насловите на делата го потврдуваат тоа; „Џунгла на асфалтот" (сл. 34). Интересно, сите тие пејзажи се изработени во формат што е необичен за жанрот што Балаќ го обработува. Без исклучок, хартијата, која има своја видно изразена текстура, е поставена вертикално. Таквото поставување на прикажаната глетка, каде што зградите доминираат со својата вертикалност, само го потврдува првичниот впечаток дека станува збор за преставување некоја замислена, или пак нам туѓа, урбана средина.

Интересно е да се забележи дека првите дела на Балаќ работени со пастел-техниката, за разлика од оние што потекнуваат од периодот 2005-2006 година, се светли. На многу од тие цртежи, хартијата, слично како во примерот што пред малку го разгледавме – „Хор", не е целосно покриена со боја, па белината на носачот ја прави целата композиција лесна. Добар пример за ова е делото „Стаклена игра" (сл. 33). Начинот на којшто се доловени зградите од левата и од десната страна на централниот сегмент се повикува на некои од претходните слики работени на платно. Геометризацијата на тие згради наликува на оние од „Наполи", слика настаната полни три години порано.[28] Ова не е осамен пример; централните декоративни елементи од пастелот „Игра со стаклени перли",[29] потсетуваат на оние од платното „Свадбен подарок".[30]

Јасна Јованов, во каталогот од самостојната изложба на цртежи во Културниот центар на Нови Сад во Србија во 2004 година,[31] во тие години, инаку, пастелите на Балаќ се претставени и во Париз,[32] во Москва[33] и во Малме,[34] забележува дека: „Ништо помалку од самите цртежи на Тања Балаќ вниманието го привлекуваат и нивните наслови. 'Лавиринт', 'Молитвена вечер', 'Париски витраж', 'Прошетка низ син предел', 'Совршена мисла' се само некои од имињата со коишто оваа сликарка ги дефинира своите дела, сакајќи со нивното значење истовремено да ги одреди комплексните односи помеѓу реалното и ликовно-визуелниот израз. Иако своите дела, во еднаква мера, ги именува со одредници што укажуваат на конкретни, како и на апстрактни поими, патот кон нивната визуелизација се одвива на сличен начин. Самата постапка на претставувањето на обликот би можела најкусо да се окарактеризира како геометриска стилизација".[35]

Централниот дел од „Стаклена игра" има уште една новост која ќе стане важна во уметноста на Балаќ следните неколку години. Тоа е појавата на текст на самата слика. Тој текст понекогаш е читок и носи порака. Такви примери видовме на нејзините платна од изложбата 2008 година, а текстот се појавува и на некои дела настанати подоцна. Пример за тоа е „Покриј ми ги очите не за да ослепам, туку за да прогледам" (сл. 44) од 2015, дело кое го зема/добива насловот од текстот што се појавува на платното; на англиски *Cover my eyes not to be blinded, but to recover my sight*. Слично е и со „Меѓу нас тече море кое нè одредува и раздвојува" од истата 2015 година,[36] каде што на платното, повторно на англиски, може да се прочита: *The sea that connect and divide us flows between the two of us*. На други дела текстот што се појавува служи само како декоративен елемент, шема/шара која ја разбива постоечката или донесува некоја друга идеја за просторот. Такви примери се цртежите „Писмо до Дирер" (сл. 38) од 2006 и „Заробени сонувачи" (сл. 40) од 2014 година. Во „Заробени сонувачи", и покрај тоа што некои од буквите се препознатливи, текстот е нечитлив, па го разбираме само како декоративен ритам на контрастни линии што ја градат композицијата. Тој цртеж ѝ припаѓа на една мала група наречена *Unaccountable*, каде што спаѓаат и „Наезда 2" (сл. 41) и „Градот убав" (сл. 39). Необично е што некои од овие цртежи се правени на темна или на црна хартија.

Можеби најинтересен пример за таков нечитлив, непрепознатлив текст се појавува во цртежот „Печат" (сл. 42). Композицијата е јасна и едноставна. Хартијата е поделена на неколку квадрати, од кои централниот, црвен, во самото срце на цртежот, наликува на кинески царски печат. Асоцијациј ата е: иконографска ознака за авторитет. Над и под печатот се појавува текст што не можеме да го прочитаме. Светлите ракописни букви на хартијата не формираат вистински зборови. Единствено потписот на уметникот, долу лево, *Balac/2006*, е препознатлив. Таквиот нечитлив текст, што се појавува во повеќе дела на Балаќ од истиот период, може да го сметаме за некој вид апстрактна поезија, чија ритмика е органски, а понекогаш и носечки, основен дел на делото. „Текстот во визуелна смисла ја дополнува сликата и станува нејзин интегрален дел, така што не постои причина едниот сегмент да го објаснува другиот и обратно".[37]

Од 2006 година, во пастелите на Балаќ се појавува уште една новост, а тоа е употребата на печатен текст, поточно вметнување исечоци од весници или од списанија со текст. Таа игра на комбинирање ликовни техники веќе ја видовме во цртежот „Надвор од кафезот", но таму се чини дека вметнувањето, инкорпорацијата на друга хартија во самиот цртеж беше инцидентна. Претпоставката е дека формата на додадената хартија во цртежот одговарала на формата на главата на птицата што уметницата сакала да ја претстави, па соединувањето на двата дела е направено без подлабоко значење. Меѓутоа, од 2006 година, таа игра на соединување на цртежот со некој друг надворешен елемент, при што техниката со која твори уметницата сега може да ја дефинираме како комбинирана техника, а делото како колаж-цртеж, станува далеку попрефинета и поамбициозна.

Вертикалните линии што го даваат насловот на делото „Вертикални линии", (сл. 50) од 2006 година се, всушност, колажен елемент. Станува збор за текст што е преземен, поточно исечен од неколку списанија и со начинот на којшто е поставен, му дава ритмичност и ја прави внатрешната структура на делото. Текстот, во повеќе бои, не може да се идентификува. Поставен е, барем за западноевропската традиција, во една неприродна положба. Наместо хоризонтално, тој е свртен за деведесет степени и со тоа е трансформиран. Ја губи својата основна функција – да пренесе некаква информација, и сега станува само визуелен елемент во делото.

Ако во „Вертикални линии" исконската симболика на текстот е свесно трансформирана, во други дела од оваа серија Балаќ си игра со семиотското значење на зборовите во текстот. Во „Полемика со непознатото" (сл. 47), централно и читко е поставен зборот „човек/маж", на англиски *Man*; додека, пак, колажот „Авангарда" (сл. 46) асоцира на делата на големите руски авангардни уметници од првата половина на дваесеттиот век. Од друга страна, пак, „Јас и мојот кошмар" (сл. 43) не содржи редови текст, туку репродукција/фотографија. Во тој колаж, јасна е алузијата на времето кое гласно ги одбројува секундите и нè демне сите нас.

Ваквото решавање на ликовните проблеми со вметнување илустрација, поточно некаква фотографија во делото, е основна одлика на циклусот на Балаќ наречен „Просторни дистанци". Во тој циклус, Балаќ е далеку послободна во играта и во соодносот помеѓу репродукцијата/фотографијата и цртежот во колажот.

Во „Четврток помеѓу 17 и 18 часот" (сл. 51), колажниот дел е само малечката фотографија во горниот лев агол. Фотографијата на стебло и крошна на едно дрво, дрвената ограда која контрастира со синото небо и белите облаци, е почетокот од којшто се раѓа целата слика. Балаќ ја продолжува дрвената ограда и цирусните облаци во близината на фотографијата, но во долниот дел од цртежот асфалтот и автопатот го земаат приматот над природата, а деталите од прикажаниот предел се губат. „Гледајќи ја тишината под опсесивното присуство на дистанцата, Балаќ му сугерира на гледачот, а истовремено и му пренесува од радоста што се добива при контемплацијата на сензувална моќ на нејзината поетска, онирична азбука".[38]

Колажот „Сè е големо кога си малечок" (сл. 48) е решен на истиот начин како и претходното дело. Во центарот е ставена малечка фотографија околу која се развива целата глетка. Станува збор за урбан пејзаж, голема скулптура и бариери, огради коишто на гледачот му оневозможуваат пристап до просторот на градот зад нив. Овој колаж е еден вид критика. Јасно е дека инспирацијата за ова дело потекнува од промената на градската средина во главниот град на Македонија, што се случуваше на почетокот од минатата деценија.

18 МИЛЕВСКА 1998, стр. 2.
19 1000 километри е растојанието помеѓу градовите Скопје и Бања Лука.
20 ПЕРДУФ МИСИРЛИЌ 2002, стр. 5.
21 МИЛЕВСКА 1998, стр. 2.
22 „Пресек", 1997, масло на платно, 41 x 33.
23 ПЕРДУФ МИСИРЛИЌ 2002, стр. 5.
24 „Апстрактна жена без распоред", 2006, масло на платно, 30 x 22.
25 Лична кореспонденција.
26 „Замрзнат сон", 2002, масло на платно, 48 x 53.
27 Интересно е да се забележи дека на повеќе од делата настанати за време на нејзиниот престој во Париз, покрај потписот и датирањето на уметницата, се сретнува и географската локација каде што се направени, секогаш додадена на латиница, *Paris*.

28 „Наполи", 2001, масло на платно, 72 x 53.
29 „Игра со стаклени перли", 2005, пастел на хартија, 70 x 50.
30 „Свадбен подарок", 1998, масло на платно, 80 x 60.
31 *Tanja Balac, Crteži*, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2004.
32 *Balac*, Cité international des arts, Paris, 2004.
33 Пастель, Письмо, знак и одна жар птица, кат. изл. Московский дом национальностей, Москва, 2005.
34 *Tanja Balac*, J. T & Art Galleri, Malmoe, 2007.
35 JOVANOV 2004, стр. 2.
36 „Меѓу нас тече море кое нè одредува и раздвојува", 2015, масло на платно, 130 x 400.
37 ĐORĐIEVSKI 2019, стр. 5.
38 PIROVSKA 2013, стр. 4.

Самото дело најавува една поголема ангажираност, едно општење на Балаќ со политичките, економските и социјалните промени што се случуваат последниве десетина години не само во македонското општество, туку и на глобално ниво.

Близок до „Сè е големо кога си малечок" е колажот „Концерт без труба и оркестар" (сл. 49), во којшто уличниот забавувач стои како жива скулптура и отпоздравува. Но, тој не отпоздравува некоја друга фигура која се наоѓа во неговиот замислен свет, таква не се појавува во делото. Ниту, пак, го поздравува гледачот со кого, мора да се потенцира, човекот на сликата нема некаков посебен рапорт/однос. Туку, живата скулптура го поздравува скоро монохромниот град околу себе, којшто е сведен на шематизирана улица – калдрма и на згради – коцки во далечината. Небото, исто како и градот, е без радост.

Кон крајот на првата деценија на дваесет и првиот век, Балаќ, покрај сликарството, пастелите и колажот, сè повеќе се интересира и за видеоуметноста. Нејзините дела оставени во тој медиум често се коментар на она што се случува во светот. „Раѓањето на нацијата" од 2016[39] година мислам дека директно може да се поврзе со промените во Македонија и обидите за насилно, визуелно менување на културниот идентитет на градот Скопје, а со тоа и на македонската нација. *Perceptio Inversa*[40] и *Stuck Together*[41] може да се поврзат со големата бегалска криза.

Во *Stuck Together*, исто како и во *Memorabillia*,[42] луѓето се ставени во коцка, која во последните две децении често се појавува и на сликите на Балаќ. Коцката и квадратот се појавуваат во повеќе дела, како „Процес" од 2006,[43] „Присуство на отсутното" од 2008 и „Исчезнати сенки" (сл. 52) од 2015 година.[44] Тоа ограничување, таквата рестрикција на слободата на човечките фигури може да се види во повеќе слики од циклусот наречен *Invisible Exposure*, каде што се појавува и во делата како „На површина на заборавот",[45] „Предградија на љубовта" (сл. 53) и „Исчезнати сенки"[46]... Сите овие слики се под длабоко влијание на текстовите на Фернандо Песоа[47] и делови од неговата проза се појавуваат како директна инспирација, како наслови на дела, а во каталогот на самостојната изложба од 2015 година – и како некој вид уметнички манифест или кредо.[48] И покрај тоа што станува збор за нов, различен циклус, сликите од оваа изложба, *Invisible Exposure*, продолжуваат таму каде што претходната голема изложба (2008) на Балаќ застана. Тие се ликовно блиски до делата од „Игра на присуство на отсутното", а воедно и до оние од „Сонувачи" („Циклус Сонувачи 10").[49] Всушност, од средината на претходната деценија и нејзините специјалистички студии (2008), ликовниот израз на Балаќ е веќе јасно дефиниран. Сите дела се темпестуозно сликани, со бурни потези на широка четка која остава пастуозна трага на површината на платното.

Последниве неколку години, говориме за периодот од 2017 година до денес, Балаќ, под влијание на бегалската криза, а можеби и на нејзините видеоинсталации, внесува промени во своето сликарство. Големиот полиптих од 2018 („Безимена земја") (сл. 54), двата диптиха од 2019 – 2020 („Сведоци на тишината", (сл. 59) и „Интимна приказна" (сл. 57) и неколкуте помали дела покажуваат, барем досега, невидено човечко присуство на нејзините платна. Станува збор за безлични фигури на луѓе, чијшто идентитет повеќе не може да се утврди. Тоа се човечки суштества кои патуваат или, пак, се губат на платното како во „Изгубени сини сништа" (сл. 58), додека во „Порота" (сл. 56) и во „Сведоци на апсурдот" (сл. 55) луѓето се неми посматрачи на трагичната човечка судбина.

Од тие дела на Балаќ се издвојува и „Сведоци на тишината". Човечките фигури на тоа платно, сега со сведени црти на лицата, повторно се ставени во некакви коцки. Меѓутоа, овој пат тоа не се коцките што се појавуваа на делата од *Invisible Exposure*, туку делуваат како да се шпанувани, препарирани и веќе насликани платна.

Интересно за овој период од уметноста на Балаќ, насловот на циклусот е „Раселените", е играта со форматот на делата, поточно појавата на диптиси и на полиптих.[50]

Историски, таквата сложена структура на едно ликовно дело за првпат се појавува во доцниот среден век, а се употребува во текот на целиот ренесансен период. Во италијанската уметност, бројот на полиптиси почнува да се намалува на почетокот, за потполно да престане кон средината на шеснаесеттиот век.[51] Од тој момент, диптисите и полиптисите се „заменети" со олтарни слики чијшто централен дел е составен од само едно призор-поле.

Вообичаено е на таквите олтарни слики (без разлика дали станува збор за диптиси, триптиси и полиптиси), покрај духовната содржина, да ја прикажуваат и социјалната положба на нарачателот, неговите политички желби, професијата, како и членувањето во разни црковни редови или, пак, поврзаноста со нив. Резултат на таквата комплексна структура, која секако дека е условена и од техничките проблеми на спојувањето повеќе сликани дела во една целина, е што многу често, разните сликани сегменти, одвоени од останатиот дел од сликата со декоративна дрвена рамка, визуелно егзистираат како посебни дела што се доволни самите за себе.

Таквото визуелно раздвојување на елементите што го сочинуваат диптихот/полиптихот не може да се забележи кај Балаќ. И покрај тоа што „Интимна приказна" е диптих чијашто лева и десна половина се разликуваат во употребата на различни тонови на бојата, по различната светлина што се појавува на нив, како и по различната обработка на човечките фигури, двата дела природно се поврзуваат. Преминот од левиот кон десниот дел, од левото кон десното платно, е лесен и убедлив. Двата дела работат заедно, предавајќи му на гледачот една јасна заокружена целина. Нивното одвојување би резултирало со слика која би изгледала незавршена и некомплетна.

Структурата на „Безимена земја" е уште покомплексна од онаа на „Интимна приказна". Ова дело се состои од девет различни сегменти. И покрај тоа што тие се симетрично поставени, индивидуалните парчиња на полиптихот се со различен формат и големина. Најмали се четирите правоаголници, поставени во четирите ќошиња. Сегментите помеѓу нив, вертикално – по едно и во долниот дел од полиптихот – две, се квадрати. Горната половина од полиптихот, зборувам за централниот дел над двата кавадрати, е едно хоризонтално платно.

Веднаш може да се забележи дека сите делови во полиптихот органски се поврзуваат и само неколку од нив можат да егзистираат надвор од целината. Такво е правоаголното платно во горниот дел и можеби двата квадрати под него. Гледајќи го само тоа правоаголно платно, јасно е дека станува збор за пејзаж со фигури. Хоризонтот што се појавува на сликата, како и белите структури на него (претпоставката е дека станува збор за некакви куќи/згради) потсетува на некои дела на Балаќ од циклусот „Просторни дистанци". Во тие колажи често може да се сретне таква јасна отсечна линија што го прави контрастот помеѓу небото и земјата.

Двете квадратни платна, и покрај тоа што фигурата во центарот е пресечена и се појавува и на левото и на десното платно, исто така „работат". Човечките фигури и начинот на којшто тие се поставени и третирани на платната им овозможува на тие парчиња да изгледаат комплетни. За разлика од овие делови, другите немаат самостоен „живот". Долното десно ќоше има обезглавено торзо и рака, додека платното во горниот лев агол прикажува само дел од глави на некои човечки фигури.

Меѓутоа, кога сите делови ги гледаме заедно, динамиката на претставените елементи одеднаш се менува. Индивидуалните парчиња на полиптихот почнуваат да делуваат заедно и може да ја видиме визијата на уметницата.

Низата, редицата на човечки фигури сега добива смисла и тие јасно се поврзуваат во едно движење од горниот лев агол, по целата должина на сликата, кон долниот десен. Тој по малку осамен пејзаж

39 „Раѓање на нацијата", *The Birth of the Nation*, 2016, видео инсталација.
40 *Perceptio Inversa*, 2018, видеоинсталација.
41 *Stuck Together*, 2020, видеоинсталација.
42 *Memorabilia*, 2019, видеоинсталација.
43 „Процес", 2006, пастел, 70 x 50.
44 „Исчезнати сенки". 2015, масло на платно, 130 x 170.
45 „На површина на заборавот", 2014, масло на платно, 130 x 170.
46 „Исчезнати сенки", 2015, масло на платно, 130 x 170.
47 Фернандо Песоа, *Fernando Pessoa*, португалски поет, 1888 – 1935.
48 За повеќе види *Invisible Exposure*, Галерија NLB, Скопје, 2015.
49 „Циклус Сонувачи 10", 2013, масло на платно, 27 x 35.
50 Ова не се првите такви дела во нејзиниот опус, примери има и во циклусот *Invisible Exposure*.
51 Сè уште најдобра анализа за појавата и развојот на ваквите олтарни слики е HUMFREY 1993.

со некакви бели згради во горниот дел од сликата сега го „читаме" во контекст на насловот на делото, како и на насловот на циклусот. Па пејзажот станува не само оној од којшто започнал егзодусот на прикажаните луѓе, туку може да го гледаме и како пејзажот во којшто сега тие дошле. Ова двојно читање е условено од едноставниот факт дека уметницата во ниту еден момент, ова важи за сите дела од овој циклус, не ни кажува јасно каде одат тие луѓе, ниту, пак, од каде потекнуваат. Одговорите на тие прашања остануваат недефинирани. Темната заднина и контрастот што го прави таа со белите човечки фигури само уште повеќе го засилува чувството на нелагодност што се добива од заклучокот дека тие луѓе не се поврзуваат со просторот во којшто се наоѓаат. За таа средина тие се непознати, новодојдени туѓинци.

Во основа, уметноста на Тања Балаќ се развива низ повеќе циклуси, периоди во коишто сликарските теми што ги обработува се менуваат. Ако треба прецизно да ги дефинираме нејзините развојни периоди, првиот од нив би можеле да го наречеме проторенесансен период, што ги опфаќа годините на, а и по школувањето на Ликовната академија во Скопје. Од тие години потекнуваат апстрактни дела со ограничен колорит. Овој период завршува со појавувањето на првите птици на нејзините слики.

Вториот период го сочинуваат дела на кои главниот иконографски мотив е птицата. Периодот започнува некаде во 1993 година и трае до крајот на деценијата. Според третманот на главниот мотив, овој период од творештвото на Балаќ се дели на три стадиуми. Најраниот од нив може да се поврзе со митолошката Леда, за потоа да следи еден експресионистичкиот период кон средината на деведесеттите. Последниот од тие три стадиуми, што се датира на крајот од деценијата, се одликува со едно смирување на изразот, каде што човечката фигура исчезнува од платното, а птицата добива поапстрактен третман од порано.

На почетокот од новиот милениум, палетата на Балаќ се отвора. Станува збор за промена која се огледува и во сè почестото појавување на пејзажи на нејзините слики. Овој период, којшто ќе трае околу 3-4 години, ќе започне, но и ќе заврши, со геометрискиот третман на урбаниот пејзаж којшто е под влијание на некаков посткубистички ликовен израз. Ваквата геометризација ќе го дефинира и првиот стадиум од појавата на пастелот како техника. И тие пастели-цртежи пејзажи, на кои Балаќ интензивно почнува да работи од 2003 година, минуваат низ неколку развојни стадиуми.

Првиот е под влијание на нејзините платна од минатите години (2000 – 2003). Но, тоа влијание бргу ќе исчезне и третманот на пејзажот во цртежот со пастели ќе се промени. Првата промена/новина ќе биде вклучувањето текст, а потоа и фотографии/исечоци од весници, со што Балаќ ќе влезе во областа на колажот.

Овде мора да се напомене дека паралелното работење во повеќе техники, во овој случај цртеж/пастел/колаж и масло/акрилик, не влијае негативно врз уметноста на Балаќ. Видовме дека разните техники во коишто таа работи си влијаат една врз друга; претежно во третманот на мотивот, а понекогаш се појавува и преземање на композициските решенија при промената од една техника во друга. Но, во ниту еден момент работата со пастелните бои не оди на штета на нејзиното сликарство со маслени бои, или, пак, обратно. Напротив, изгледа дека работата со различни техники и во различни медиуми на некој начин донесува до ослободување на творечката, креативната искра на Балаќ. Тоа може да се види во делата од 2007 година, кога нејзиното сликарство добива нов полет и каде што таа демонстрира една видлива зрелост во својата одбрана техника – маслото. И покрај тоа што во следните години таа завршува неколку нови циклуси на слики, „Присуство на отсутното 1 и 2" и *Invisible Exposure*, во основа, нејзиното сликарство сè до овој момент (2021) не претрпува поголеми промени. Промени секако дека има, но тие се тематски – и настануваат под влијание на темите што таа ги обработува во своите видеопроекти. За крај, мора да напоменам дека и покрај сите промени, циклуси и техники во кои работи, Балаќ ја започнува својата кариера како, а и останува, пред сè, сликар. Станува збор за уметник којшто својата уникатна визија ја предава првенствено со помош на четката и маслените бои. Имуна на промените, на подемот и на падот на новите трендови во уметноста, Тања ги регистрира само како набљудувач. Длабоко ориентирана кон сопствениот свет, таа е непоколебливо фокусирана врз својата уникатна визија за, и на, својот внатрешен свет. Всушност Тања Балаќ им припаѓа на оние ретки уметници кои не само што поседуваат свое гледање, едно само за неа својствено толкување на светот, туку и уметнички јазик што се развива без застој, јасно следејќи ја само сопствената линија, сопствениот пат.

Кирил Пенушлиски

Библиографија:

ANFAM 2019, Anfam, D., *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, 2019.
Balać, Cité International des Arts, Paris, 2004.
CLARCK 2020, Clarck, M., *The Woman in Me, Willem de Kooning, Woman I-VI*, Academica Press, 2020.
ĐORĐIEVSKI 2019, Đordievski, G., без наслов, кат. изл. *Invisible Exposure 2*, Galerija Progres, Белград, 2019, стр. 4-5.
HUMFREY 1993, Humfrey, P., *The Altarpiece in Renaissance Venice*, Yale University Press, 1993.
Invisible Exposure, Галерија NLB, Скопје, 2015.
JOVANOV 2004, Jovanov, J., "Geometrija I pseudo-zapisi", кат. изл. *Tanja Balać, crteži*, Kulturni centar Novog Sada, Likovni salon, Novi Sad, 2004, стр. 2.
KRAUSS 2016, Krauss, R., *Willem de Kooning Nonstop, Chercez la femme*, University of Chicago Press, 2016.
LANDAU 2005, Landau, E. (ed.), *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, Yale University Press, New Haven, 2005.
LANDAU 2010, Landau, E., *Jackson Pollock*, Harry N. Abrams, 2010.
МАЛЕНКОВ 1992, Маленков, Љ., без наслов, кат. изл. Тања Балаќ, Културно – Информативен центар Скопје, Скопје, 1992, стр. 5.
МИЛЕВСКА 1998, Милевска, С., „Орнитологија на знакот", кат. изло. Тања Балаќ, Културно информативен центар – Скопје, Скопје, 1998, стр. 2.
НЕДЕЛКОСКА БРЗАНОВА 2008, Неделкоска Брзанова, М., без наслов, кат. изл. Тања Балаќ, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2008, стр. 3-4.
ПастелЊ, *Писѣмо*, знак и одна жар птица, кат. изл. Московский дом национаљностей, Москва, 2005
ПЕРДУФ МИСИРЛИЋ 2002, Пердуф Мисирлић, Љ., без наслов, кат. изл. *100 километара дуга љубав*, Галерија ликовних умјетности Републике Српске, Бања Лука, 2002, стр. 5.
PIROVSKA 2013, Pirovska, K., „The poetics of Silence and Distance", кат. изл. *Space distances*, Ljubljana Castle, Ljubljana, 2013, стр. 3-4.
Тања Балаќ, Културно информативен центар, Скопје, 1992.
Tanja Balać, Crteži, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2004.
Tanja Balać, J. T & Art Galleri, Malmoe, 2007.
Tanja Balać, Space Distances, Ljubljana Castle, Ljubljana, 2013.

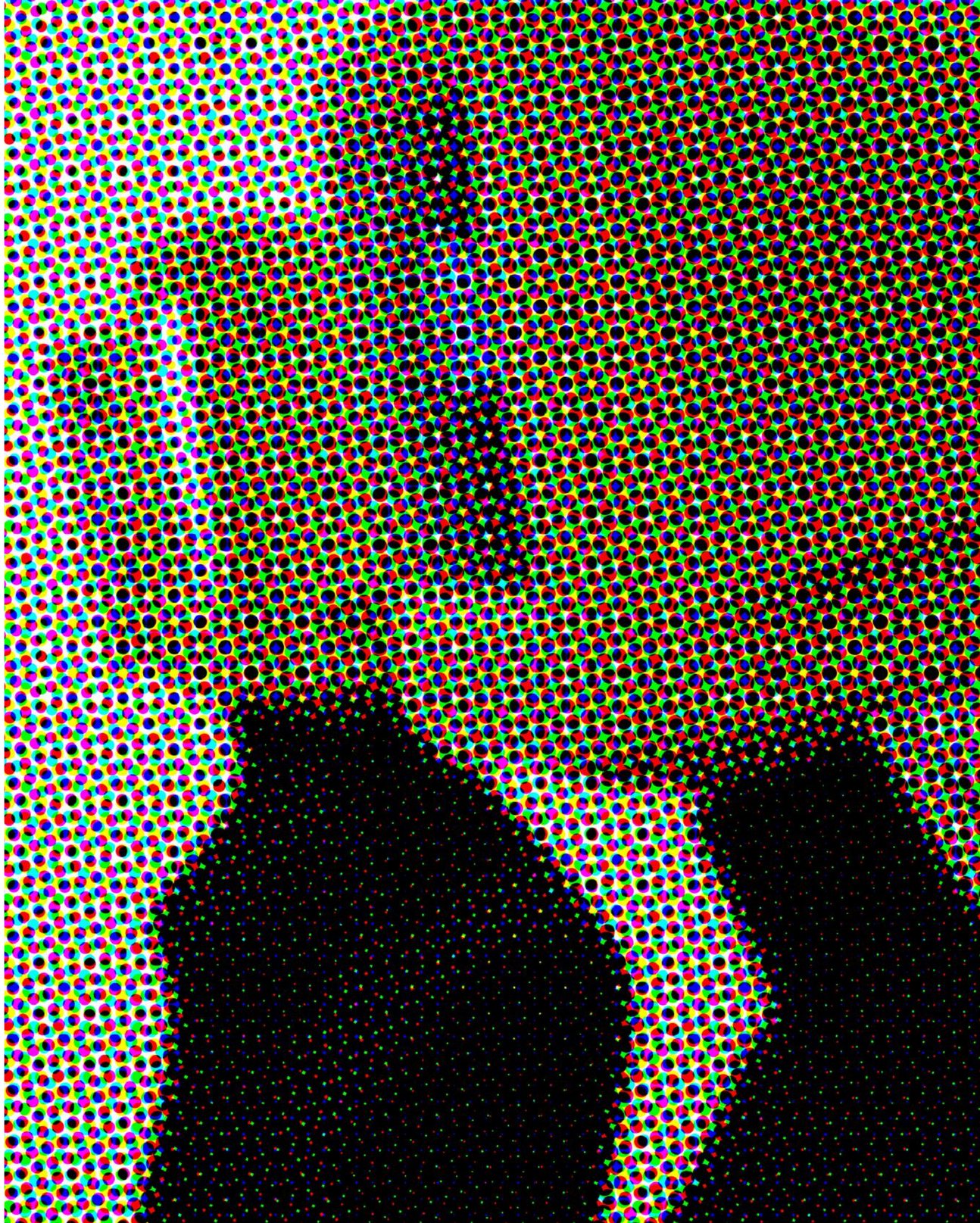
Experimental

Tanja
Balac
30years
ArtWORKS

The Dramatic in Conflict With the Montage /Realness vs Realities

"The specialized surface on the modern canvas is as aristocratic an invention as human ingenuity ever evolved. Inevitably, what went on, that surface, paint itself, became the locus of conflicting ideologies. Caught between its substance and its metaphorical potential, paint re-enacted in its material body the residual dilemmas of illusionism."

Brian O' Doherty,
Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space (1986)



To create an opportunity from the anticipation of some kind of meaning about art, about society *from* and *within* which art is generated, is one of the biggest heritages of art itself in the last millennium, in whose *architraces*[1] only those publications and authorial records that were understood and have been through the concepts *duration* and *time passage* of the presence of art remained. The engaged art of the author Tanja Balakj is a rare example that enables active participation of the viewer, by whose side the author herself is positioned, perusing her own opus again within the existing and new, meaningful contexts.[2] Sometimes esoteric and obscure, at other times fully bare and explicit, Balakj's poetic expression undoubtedly shows prolific productivity and diversity, being and staying relevant within the broader cultural discourses in our midst. The anthropological and sociological dimension of her works argumentatively touches on questions about the relationships between individuals and the collectives, ethically unmasking issues regarding inequality, the perennial (dis) affiliation, global political and imperial imperatives of the big, centralised discourses of power, while revising the social context, observed locally and more widely. The inception of Balakj's artistic experiments in painting is born alongside the notion of the passing of dominant postmodernism in these parts, as a period of a long-lasting process in regards to devoted and active research on expressive potentials. And the concept of broadening the painter's medium is due to the need to shift the boundaries and frontiers of the formal, the materialised and the thoughtful. The impulse to get out of the painting's bounds is felt also via internal medium dialogues, oftentimes as an act of intermediary interventions between text and picture, or as a gesture of an iconic super-imposition, but also as an act of self-review, one's own, grounded ideas and marked iconographical symbols. Appropriating one's own (previously) derived oeuvre in the midst of a continued production underlines the concept *creating in extension*, as an exterior which is seeking, exhaustively, personal incarnation. Moving towards the spatial, on one hand, and compressing the temporal within the virtual domain (the digital), on the other hand, is directly manifesting through relational changes in narrative commutations, as a process of syntagmatic dislocation into the domain of the paradigmatic, from one meaningful level to another, from one linguistic form to another. The complex projects and performative shows that mark the cycle *ambient* and *video installations* (2009 – 2020) illustrate a conceptual gradation which is partially manifesting itself into personal concepts. But a huge part of the accumulated (creative) experience serpentines through the consequential actualisations which almost always leave one small moment of interruption. The avoidance of the art's closure is an intrinsically essential subtext that imposes a deferred legibility, stating that the authorial has not yet finished *here* and *now*. The rhizome of thematic and formal orientation in Balakj's opus is diverse, starting from the stasis of the painter's medium in which the possibilities of expression *of* and *through* a two-dimensional surface on canvas reaches for new linguistic articulations in the spatial and the digital intersection of the medium. The need to expose the idea of stretching both temporal and spatial narratives results in an experiment with different methods and techniques, as a review of the medium plurality and diversities, and as a potential trying to extract the unpredictability of the manipulative techniques alike, via, first and foremost, montage as a principle. The affinity for the dramatic that permeates Balakj's artistry is prevalent throughout the thematic definitions, and sequentially, manifests itself on a formal level. The horizontal nature of the dramatic is almost always being interrupted and redirected along the vertical axis of the semantical, typically by sonorous punctuations or textual suggestions that reconstruct the concept of the linear. The structural positioning of the narrative instances, their order and consequence in a sequence is a model that introduces the reader to the texts (works) *with distance*[3], not allowing full transparency and abrasion of the concepts and ideas at the beginning of movie plots. Italian author and theatrical director Eugenio Barba's idea can be seen as an analogy which, relevantly, underlines Balakj's creative attributes because of the exposure of the essence of the author's endeavour after the concept *un-demarking* amid the circular artistic forms that is theatre.

"[...] It is necessary to trace a circle and enclose oneself within it, remaining constant and intransigent in order to be worthy to come into contact with the vast and terrible world outside, ..."[4]

This concept adumbrates a principle of *internalisation* of the artistic process within own confines and borders of acting, to formulate a template consciously and readily, or even better, to raise an appropriate question regarding the traditional ways of expression in art that, expectedly and frankly, are colliding with the modalities of social dynamics, technological, conceptual and functional. The process of self-revision and introspection is embedded in the dynamic of Balakj's expression, as a consequence whose roots can be located in the beginnings of the painting period. The need of propulsion and specification of the temporal and spatial shift in the painter's

1 The concept *architrace* in this context refers the term "speech representation" introduced by Jacques Derrida, as writing down the difference like fabric of the trace, like a unity of the temporal and spatial experience. "That which is written off is always, one way or another, taken from its referent, like a feeling, a true/historical event." Niall Lucy, *Derrida Dictionary* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004), 156-159. Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), 38.

2 Roland Barthes, *Criticism and Truth*, trans. Katherine Pilcher Keunemann (London: Continuum, 2007), 25-26.

3 The term distance supposes a referential point, and the text experiences a "temporal postponement" Alice Bell and Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2019), 65.

4 Eugenio Barba, *On Directing and Dramaturgy: Burning the House* (New York: Routledge, 2009), xv.

realisations with complex and stratified appointment of the series: *Love Long* 1000 km (1998 – 2003); *Dreamers* (2013); *Play of Presence of the Absent* (2006 – 2008) *и* (2007 – 2008); *Invisible Exposure* (2014 – 2015). In the following cycles, the idea for optical movement as a visual gesture, articulated on the canvas, signals a new, formal and content preoccupation that evolves into medium specificity of the video arts, as well as short films in the following decade.

The cube which, as a fundamental element, is constantly present and dominates the iconography in Balakj's movie realisations, implicates denotation towards more referential puncta. On one hand, it can be interpreted as a mimetic reflection of the model *white cube* (as a synonym for the institutional), inside the apparatus of acting, like a type of escapism performed by the process of double internalisation (a cube inside a cube), some space and freedom to flee or a dialectical reconstruction inside the public dispositions, museums, galleries, and even in the open (public) areas. On the other hand, it can be interpreted as a hypercontext[5], articulated through the themes and contents that come into correlation with the formal nature of the cube, subjected and materialised via a plethora of articulations and shaped actions belonging to the artistic language. The cube becomes a utopian space from which it can be constantly (realistically) escaped, despite its, oftentimes, inconspicuous shell. Phenomenologically assigned, the cube is the *mise en scène* in which reality is performed, confronted with the actual reality outside of it. It is also a discourse and a context, and, at the same time, a subject of expounding in different contextual orientations. Thus conceived, the cube is a principle with its own descent, but also a principle that is worked through[6] again in order to get the gist of the self-repetition, starting anew. The cube's principle, essentially, decomposes the idea of framing, situated inside the circular power of the co-optation[7] and co-modification of every antagonistically directed artistic conception, as a confirmation that denies the existence of art outside institutions, opining that there is only art that works from the inside and is critically observing, seeing beyond the horizon of *open* institutionalised perspectives. The *mise en scène* of the cube symbolises different ways to occupy the same space[8], and the genealogy behind the con-

5 Gregor Stemmrich, "Heterotopias of the Sinematgographic Institutional Critique and Cinema in the Art of Michael Asher and Dan Graham," in *Art After Conceptual Art*, eds. Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press; Vienna, Austria: Generali Foundation, 2006), 138.

6 Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working-Through: Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II (1914)," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. J. Strachey (London: Hogarth Press, 1958), 12: 145–56.

7 Douglas Robinson, "Shkolovsy's Hegelianism," in *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), 136-137. Robert Stam, "The two Avant-Gardes: Solana's and Getino's: The Hour of the Furnaces," in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition*, eds. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, forew. Bill Nichols (Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2014), 285.

8 Jacques Aumont ed., *"La mise en scène feuilletée,"* in La Mise en Scène (Bruxelles: De Boeck Université, 2000), 129.

1

1.1

cept *mise en scène* can be followed up until the theatre model[9], where the relationships between entities and plains, different plans on the plains and three-dimensional space in which the plot line is situating the spectator in the designated spot. Contrary to the theatrical *mise en scène*, the cube model's version and entry enables the fourth wall to be broken physically or virtually, as well as the theatrical curtain, while the spectator becomes part of the spatial structure that imposes even more engaging interaction and movement across the procedural imperative of the work.

The project *Suitcase Full of Sadness* (2009) is the first in the series of ambients and installations in space, created with a cubic shape which, as a primary model for deconstruction and re-imagination, follows Balakj's character-wise sequence up until her last work. Despite the cube's, apparently, hermitic shape and volume, the inside of every next artistic context contains different conceptual promises and reconstructed imaginations. Entering the closed space of the cube the spectator becomes *part of* the theatrical structure's constitutional elements, in which the observatory angle, in the designated context (the doll in a sitting position), always implicates new observational positions. The anthropological dimension of the area sets the watcher in a ritual position, like a feat of divulgence of one same emitted repeat of the performance. This organic liaison between the viewer and the work at hand exposes the author's intention for active inclusion in the process of creating a meaning, as one aspect of the *evocative dramaturgy*.[10] The inspiration behind this art piece is a accumulated (intimate), phenomenological and spiritual condition, transmitted as a sensibility for the spectator by subtly and unequivocally-shaped iconographic references. The void filled with powerlessness to verbalise and move is mimetically shown through the selected model (a plastic, amputated doll), whose environment, surrounded by an infinite amount of written words in newspapers that make up the object's cover, stays mystified at a crossroads with the momentum of the phenomenological adaptation of the one who internalises the work at hand.

The triptych *Warning* (2010) represents an outline of one informalistic experience that Balakj had, with a primary bearer of the communicative impetus – the information. The wall object, ready-made (a found door from a refrigerator), is worked-off with a shallow, deep cut to the relief, along with indentation of the material (Styrofoam), just enough to get the wanted effect of topicality. The longing for order within the structure[11] of the picture–object dominates in the separation and allocation of the separate pieces. The juxtaposition of the

9 Edward Branigan and Warren Buckland eds., "Mise èn Scene," in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (London, New York: Routledge, 2014), 296. Jacques Aumont, ed, "La mise en scène feuilletée," in La Mise en Scène (Bruxelles: De Boeck Université, 2000), 129.
10 Barba, *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*, 10.
11 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, London: Indiana University Press, 1976), 50.

1.2

1. **Suitcase Full of Sadness, 2009**
installation

2

2. **Warning, 2009**
object

3. **Bringing to Life by Singing a Name, 2012**
installation

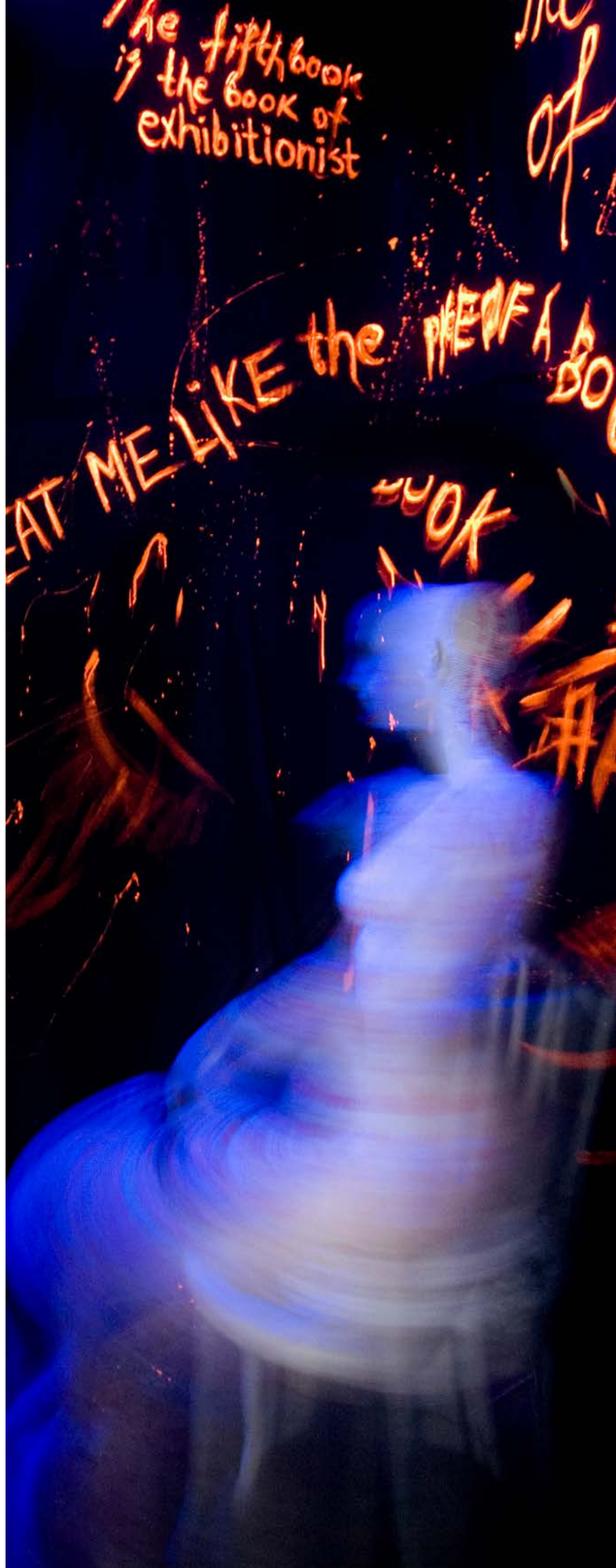
vertical and horizontal text[12], the meaningful relationships and expectations are connected through montage and broken apart all while the appropriated and embedded element of the image (photograph), within the central segment of the composition, calls upon closer reading and focus on the microelements (soldier figurines) which appear as an additional descriptive element of the macro-entirety. The positioning of the words additionally moves the dynamicity of the legibility, birthing a perspective for different meaningful connotations.

Bringing to Life by Singing a Name (2012) is a project in which the author reworks the existing model (a doll) into a new, meaningful and broadened thematic whole. The padding made out of newspapers in the new visual configuration is replaced with a written text that leaves the dimension of the subject-matter pertaining to the super-indentation, and transits into the opulent surrounding of the walls in the room. The opening of the "scriptum" marks an act of freedom of speech, of the author's voice, like a concept of open display of the thought in a fully dynamic fusion. The rotation's effect around its own (thoughtful) axis is achieved via optical and digital effects of the image, like a continuous and sinuous elevation from the personal gravitational centre.

The video essay *Citizens 1* (2012) is conceived according to intertextual principles, created from two general narratives, visual and auditory. The visual-auditory narration is structured by eighty-four changes of the focal points in two scenes (one text) and a super-immersed speech acting as vessel for the other text, on other scenes, at different events and absent courses of action. The referential demarcation has a mutable and transient path throughout the story, changing its position from the domain of the visual to the domain of the auditory act. The statically-positioned camera frames a one and only *mise en scène,* as the author's eye or a mirror that reflects the characters who change and consciously demonstrate exposure to shooting. The key mobilisation of the internaliser's (reader's) thought process is activated upon eye contact with the filmed characters, put forward at the front of the shot. The psychological portrayal of the characters dives the spectator deep into every story respectively, not leaving much room for any thoughtful pauses. Due to the speed at which the taken shots are being changed, this dynamic proposes the necessity to revise and review the work once more. The look towards the camera directly penetrates the psychological reception of the viewer, not because of their frightening, stigmatised or uncertain look into the past and future, but, rather, because of the thought process[13], transmitted through the act of seeing.

The second part of the video story *Citizens 2* (2013) is an intersection between two separate, yet connected stories,

12 Roland Barthes, *A Barthes Reader,* ed. and intr. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1983), 257.
13 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography,* translated by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 38.



3

4

5

4. **Citizens 1, 2012**
experimental film

5. **Citizens 2, 2013**
experimental film

6. **Otherness, 2013**
photo performance

based on the methodology "text inside a text", or "work inside a work", with topical and supplemented correlation between two individual elements. The conception "inside of" and "outside of" the general narrative of the work is the founding methodology in Balakj's artistic principle, researched and discussed in almost all of her video realisations. The characters from the first part, or first act, are placed "outside" in the sequel and are observing each other, crossing the momentum of *introspection*, previously effected as an act of *extrospection* (in the first part) on the author's side. This double psychological game, with the aspect of "the look", "watching", "observing", is no easy observatory feat, rather an act *of punctuation*. The "studium" concept means the study of the scenes and their placements, with the connotation in the present in which the actions unfold, the gestures are being articulated etc.[14] Unlike *the studium* in *Citizens 1* (2012), *the punctum*, as a method in the second par, allows cutting-out[15] parts of the story, interpolation and synchronisation (visual and auditory) into a new diegetic frame, expanding the data's circumference, details and information about the events that are partially abstracted from their own environment and from where they all took place. The technical attainment of the second part of the video essay is linear and circular, each take connected with a soft passage, without any dramatic effects in-between takes. This model of transition from one event to another constitutes one consequential axis in which the movement within shots is axiomatically placed during the primary narrative. In contrast to the fixed positions of the characters in the first part, in the second one they are depicted in their own place of action, descriptively bolstered by a needful and iconic scenography that enables a deeper and more engaged legibility. The illustration of "the working process" of individual characters suggests a determinant set on different strata and social statuses, as a direct speech of the process of labour, creative, artistic, manufactural, industrial, administrative, sport etc., so as the viewer to travel through different everyday lives and life stories, in which the individual is always being predetermined in some social role.

The aesthetic continuum *Cyclus Otherness* (2013) presents a linear narrative performed by eleven performance photographs, like a dialogue between a live model and its imagined replica, a doll, a leitmotif that occurs in past works. The textual super-position, or accompanied by the visual suggestion, forms a direct dialogue between the narrator's voice and the internaliser, structuring an open field for intermediary reading and connecting between the different texts (photographic image and textual syntagms). The thematic component is set as a suggestive symbolic separation of the subject, told by the concepts of contradiction and negation, between faith and

14 Ibid, 26.
15 Bela Balaž, "Filmska Kultura," prev. Sonja Perovič u *Teorija Filma,* prir. Dušan Stojanovič, 89-90.

6

becoming, between the personal absurd and the dreaming, the experienced and the experimental. The imagined subject transits from self-doubling and self-multiplying to personal appearance that uncovers the truth in words, like an act of double subjectification. The dialogue becomes a monologue and an inner conversation, acting as a tool for inner dichotomy and annihilation of one's own ideals.

Who Is the Audience (2013) is a suggested project for the Venice Biennale that is not realised, but only exists like a documented future concept for a particular, engaged thematic suggestion. The idea behind the raised (imposed) question "Who is the audience?" is based on complex relationships between the different ethnic groups, individuals and collectives that share a mutual spatial and virtual habitat, i.e. symbolically

7.1

constructed via the open shape of the cube. The envisioned object-cube is more than just a place. It is a space of distribution of the different[16], but the equal, of the divided, but also the shared everyday life of the fellow tenants in one supposed contentious domicile. The concept of *openness* and *view from above* is not just a model of explication of the possible interactions in a given humane space, but also an artistic observation that interpretatively proffers a coherent and dynamic topos, like a hyperbolised and imaginative room for dialogue between individuals. From a sociological aspect, the dialogue is one of the elementary dialectic templates which enable a procedure of communication as a requisite prerequisite for sociality.[17] The pragmatics of the communicative language, as well as the artistic one, in this way conceived and imagined, confirms the contextual usage and potential functionality of *the act of speech*. The project "Who Is the Audience?" leaves from the aesthetic domain, referentially entering the dimension of the common, like a suggestion for structural transformation of the public-space domain in which, axiomatically, imposes the question of what equal interaction means for the smaller and larger (manorial) groups in a singular, situationally constructed space.[18] Interpolation of the "empty space" within the communal underlines the idea for mobilisation of the individuals outside of their own "safe" shelters (homes), metaphorically pointing out the only "vacancy" for the intersection of the particularities. The line of separations and borders (street) at the same time symbolise a perspective for transgression and subversion of the concept "separating". With this suggested project Balakj broadens her own horizon of taking action, entering the correlation with the global and imposed hierarchies of the political and social. The iconic binding in the mutual space of the cube, like an association, shows that the special places, despite their ideological, sociological and class diversities of the groups and their designated and hypothetically demarcated space, can enter the social network only if there is recognition of the differences and potential for cooperation. The complex rhizome of relations that Balakj untangles through this artistic gesture propounds inter-discursive entanglement of the ethical, aesthetic and real.

The video installation *Triptych* (2014) is a collage of separate film scenarios, actualised via a three-channel video, consisting of distinguished parts "Triptych-Kiss", "Triptych-Birth" and "Triptych-Game". This is the only work out of the series of digital video records of performances in which the artist herself does a performance with an almost documented value, because it is a memorised part of the productive process of the artistic creation behind the scenes. Performed with agile and dynamic changes in frames, the method of juxtaposition enables an alternate reading of the references in different scenes. The first video "Triptych-Kiss" is a depiction on a larger scale of the author in a sleeping position, dreaming, on whose face (mouth) a snail is crossing. The used metaphor permits equation of the "snail on the mouth" with a synonym for powerlessness or inability to speak, even when the thoughtful leaves the domain of reality unconsciously and enters in the dreamlike state. The second scene, within the same video element, elaborates on the concept of the artist and the artwork as two inseparable components of the idea for unification of the matter. The actual figure of the author, apart from the artificial (the doll), the creator apart from the creation, are fundamental elements of the dialogue between the stretching potential and its final form, between the inception stretching between two ultimate points, the creator and his product. The act of inscription on the doll model can be interpreted as an act of perennial returning to the energetic allocation of the poetics behind the expression in different discursive contexts, such as a dispersion and release of the authorial voice, a letter

16 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978), 96.
17 Georg Simmel, The Sociology of Georg Simmel, ed. and trans. Kurt H. Wolff (Illinois: The Free Press, 1950).
18 Jurgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger, ass. Frederick Lawrence (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991), 6.

7.2

8

7. **Who Is the Audience, 2013**
project proposal

8. **Trip@ih, 2014**
video art

that always comes back to its origin, in the shape of some kind of energy or matter that again, simply, cannot be depleted. The second video record "Triptych-Birth" shows the process of embalming of the lifelike model that shows resistance for transformation and self-closure, while the third video narrative "Triptych-Game" is a collage of photos from the cycle Otherness, looked at from one emphasised outer perspective, as a proceeding self-observation. The dynamic of visual and auditory alternation is achieved by different positions of the camera, static and rotating, through modulation of the lighting, and the different duration of the video parts additionally emphasise the kinetic potentials for opulent interaction that create digital media, such as time-space unity in the domain of virtuality.

In the work *The Birth of a Nation* (2016) Balakj researches the dimension of the performance as a time-based medium, which, through body language, tells us about one concentrated, slowed down story of the narrative. The idea for this project, essentially, can be interpreted as a search for an identity and revision of the concept "affiliation", as a metaphor brought to light through synchrony of the gestural associations of *the body* (a fertilised woman) and *the iconic* (a flag) which enter a "spatial" and "virtual" interaction. The narrative unfolds itself slowly by movement in the constructed *mise en scène* and the carefully picked symbolic directions of the gaze, while the selected connotative means, the materials, the veil covering the eyes, the cover around the body, the curtain and its haptic nature, the earth and its tactile nature, construct the artistic template of the envisioned entirety. The veil plays a key role in the resolution of the story, conceived as an impossibility for outside perception, despite the feeling of good coordination in the given moving parameters, the innate impulse to overcome the feeling of insecurity and stiffness before positioning oneself in the unknown abyss supposes some kind of an imminent resistance or reluctance during the process of adaptation to reality and recognising the specific presence in that realm. The spectator's attention is actively being absorbed into the psychological dimension of the character, who gradually develops consciousness about the possible emancipation that intensifies with the removal of the veil, confirming the condition of exaltation and the feeling of being present, in spite of the closed eyes, whose function is watching, grasping and putting together the subjective and objective realities. The dramaturgy of the look is performed through direct fixation on the camera with a static position of the head in relation to the body, which stays fixated even in the moment of divulgence of the bodily condition and the possibility of fruitfulness, birth. In this moment the references from naming the text (the title) are being called, the film or concept "birth of a nation", as an inevitable procedure that develops even during times of unconscious cycles and orientations, because the basing of every individual from this conceptual suggestion is being experienced as a

9. **The Birth of a Nation, 2016**
experimental film

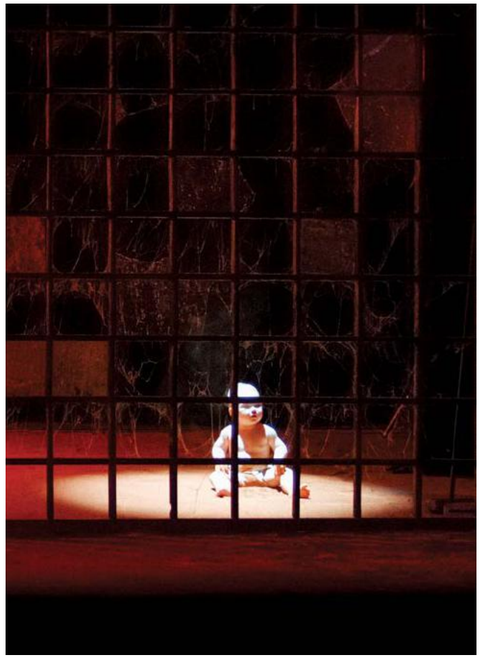
9

9.1

generative process, whose feature is *a priori*, given, premeditated and consequently migrates in the form of a succession, from one posterity to the next, like a rhizome of a family tree whose soil is the shared feeling of co-belonging to an identity. The continuity of the creation within the given complexly structured frame of belonging is manifested by stoic moving-on, without protest, because the selected point is an eidetic bequest embedded in the immanence of self-positioning in the envisioned discourse of ethnicity. The power of body language and gestures are theatrically amplified by light super-imposition in the shape of a circle, projected on the invisible curtain, as a mean for technical actualisation of the passage model, the gate, towards the space of separation or reunion. This circular (phenomenological) perspective on the possible identity path is optically being transformed in the symbol of the flag that constitutes a halo around the centrepiece human figure. The cessation of this act and the start of the next one, in which a video projection is framed, is made possible by a soft, atmospheric fulfilment of the noticeable field with a projection of video footage from the previously shot material (thunderclouds), with light dimming and a new punctual specification towards the field of the intended focus. The artistry does not leave the author even in her video realisations, the strong feeling of composition dominates the positioning of the video projection in the ether of the footage or in-between takes, as well as in the positioning of the filmed detail of the "sand matter" in correlation to the textual juxtaposition that is gradually inscribed on in front of the viewer. The tautological copying of the text's content with/to/from the visual content remains in the domain of the conceptual openness of the work, without a narrative adjustment. The comment or textual narration (*Here is no water but only rock, Rock and water and the sandy road. The road winding above among the mountains, which are mountains of rock without water. Thomas S. Eliot*) does not divulge the author's intention fully, rather just points out, suggests, introduces the field of possible suppositions about the possible meaning that would come about from reading the work. The technique of minimising the video element's frame or distancing from the camera, as effects of a transition from one frame to another, shows that Balakj utilises the technical potentials of the digital media professionally and efficiently for the purpose of poetic expression. The lying position of the pregnant woman's character (with open eyes) on the sand cover (in a fetal position) is presented in a black-and-white technique that, as a visual continuity between the first and third scene, can be interpreted as a deliberate artistic contradiction between what is real and what is imagined. That confliction between actuality and actualisation stretches onto the fourth shot, in which the same position of the lying body is shown from a symmetrically replicated position, in colour, with minimal but meaningfully essential difference in eye treatment, only this time covered with veil. The different angles and positions of the camera that register the female body (lying) manifest the intelligible aspect of this sequence from the narrative, which continuously brings back the symbolism of an untied veil around the eyes on stage, while the process of dreaming is happening. In the next take, the subject is propped in a standing position (leaning on a table), and the vision becomes clearer, more focused, when compared to the previous moments. The act of enlightenment comes from the symbolism of putting eye drops into the eyes, followed by putting on the veil again. It symbolises security and readiness for the voyage. The semiotic dimension of the performance brings this medium closer to the theatrical and theatric, to the dramatic, materialised through the use of different constitutional scenic elements, such as the lighting, movement, body language and the rest of the objects that are subtly and rhetorically communicated. The event of this project is experienced as a moment of inception, but also as an end or finality, like constant stretching between the personal beginning or ending. The idea for birth, as a suggestion of a cyclic process, is in a correlation with the idea of death and dying on the unfertilised soil which comes from the entropy of "the rock" as a synonym for eternity. This disposition of the narrative instigates few questions about the processes of self-regeneration and of coming back to the nucleus of the original energy or the imagined discourse of identity determinants. This work belongs to the series of lyrical creations of Balakj's, setting the auditory narration as the primary bearer or mover in the concept for unification of the narrative. The symbolism of the veil over the eyes and its uncovering metonymically binds the meaningful relationships of the references and the numerous connotations, making direct contact or interruption in communication with the spectator, as a powerful rhetorical, linguistic device in art.

Music is an important element for the lyrical sensibility in Balakj's movies, the first and elementary beholder of the abstract dimension of the thought. In the short film "Red Land", the empty and black vocabulary of the takes in a dialogue with the music that precedes or follows sets the foundation for uncertainty or unrecognition about what type of artistic articulation it is. Entering the artistic space, and its possible recognition as three-dimensional, is made possible via the character's movement, shot from above, with direct illumination from one corner of the room, picture, scene. The rhythm is synchronised with the character's footsteps, whose trails on the surface write a trajectory or traces of a presence in a given cognitive area and one (artistically) confirmed and constructed pictorial frame. Letting the eyes wander across the room is a principle that is commonly present as a psychological dimension in the characters' performances in Balakj's films. So here too the break and interruption are followed by a moment of wonder, searching for some kind of a focal point of possible fixation in the endless horizon. Dechroming the real space is achieved with a black-and-white pictorial technique

9.2



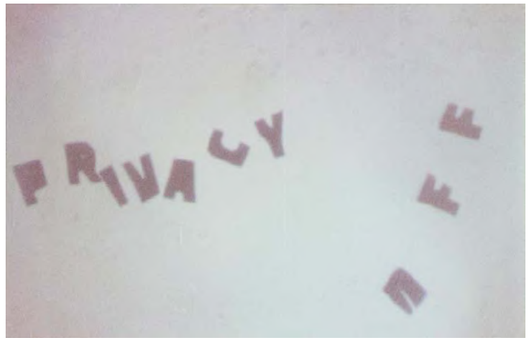
10.1

in which the light is the only marker or mean for contrast between the grey tones. The passing from a sterile and unrecognisable environment happens by the movement of the character's gaze, as a principle that enables connecting two totally separated narrative frames of the story, the fiction, the plot. The next take is a display of footsteps on "red land" in a fun temporal runtime, a movement that is followed by consequential presence of the camera from a human perspective, that of the character's. Touching and sifting of the ground through fingers sketches the concept of quaintness, degradability, evanescence, but also emphasises the need for touch, reunion, as a step backwards, towards the primordial principle of life "sprouted from the earth". The frontal display of the scene in which the character is "washing" herself and covering herself in dirt is a longer temporal sequence with a small takeout of the normal proceeding of time, that ends with the discovery of the mirror under the surface of the earth. The reflection of the face in the mirror, induced optical doubling, shows that the author is playing with the techniques of the deep focus as a technique that structures "an image in an image" and a "broken" commination point with the viewer. The mimic covering and shrouding of the character with the red dirt effectuates a complete "chameleon effect" and equation of the woman principle (as a mother), taking on the essential traits of the earth, the birth. This symbolism of the earth, the birth and the victim of humankind completes itself by inaugurating iconic signs from the altar's fresco in the church of St George in Kurbinovo.[19] Fragmented and separated as a mosaic, the iconic template (the fresco) is set as a counterpoint in relation to the view, the character's and the viewer's, but also as a gate or passageway to a new existential dimension, the place where new life is birthed. This iconic doubling, as a rhetorical act of the visual speech, connects the referential points of the elementary narrative, ordered along the paradigmatic axis of the events, so that it cannot be easy and swift to disclose the whereabouts of the beginning of the meaningful template. Balakj's visual narratives tell a story, introduce and set a rising action and content in linear flow, but the non-linguistic form of the language is more than legible, and the verbal is more than loud and present, delivered by the powerful suggestion of the pictorial. In continuation of this act the encounter with the land and the need for tactile adaptation with its matter (not just material), marks a necessary need of going back "to" and rebirth of the energy that never lost its potential for self-calling. The synthesis of the spatial and energy fields before the encounter of "the passing life" (symbolised by the old woman's character) and "the sprouting life" (symbolised by the baby's character) calls upon a complex comparison between the "life experience" and the unconscious "coming to life", like an impregnated meaning that contours the shadows' silhouettes. The deep "digging" and searching for the bottom and the soil's foundation, in the next scene, sketches a concept of rebuilding of the personal altar and fireplace. The multiplication of the scene in one shot is achieved aesthetically and formally by light bundles that separate the different dramatic positions of the performance, while staying in an uninterrupted interaction and dialogue between the respective elements, that is conversationally manifested despite the absence of textual or verbal additions. This visual game with the selected formal means, performance, iconographic punctuations, the aspect of the eye behind the camera, the production and post-production, the montage and the montage editing show that Balakj's artistic language is a fully articulated speech, like a shaped gesture that seeks no support in additional descriptions or classic narrative formulations. Rather, it contacts you conscientiously through the artistic which is embedded in the cinematic expression. The covering of the formal expression and thematic definitions is a specialty of the referential transience, constantly moving, changing its stance from the marker to the marked and vice versa. The close-up of the walled-in element in space lowers the curtain on stage metaphorically, behind which we have a possibility to look again and see that faith uncovers things as long as endurance exists on the search for it.

The short, experimental film *Privacy off* (2016) displays the articulatory potential and dialectic prowess of the film as a verbal medium. The constant expansion of the term "art piece" can be seen also in this complexly encoded template. The methods of convergence and intertextuality of a content-wise and formal level are revised once again in unison with the expression. The short sequences from the consequential takes sum up the preoccupation of the narrative whose primary intention is to illustrate the concept "privacy" in "the public domain". The undertelling is critically engraved in the conception of externalisation[20], like a process through which the man becomes an externalised object in the domain of the virtual communication that is happening via social media. As a tool with a personal materialisation, this smart software (the Internet) transforms the user into a product, taking up macroscopic scales in the private domain, transforming the man from a subject that observes into a subject/object being observed. The control and supervision enter the privacy through a process of objectification, as a virtual space filled with different data and wellsprings about them, not leaving much space for recognition between the necessity or expendability of the quantum of information. Even so that the same explorer (the user), more or less, partakes in those trading politics. Starting from the conceptual title that is constructed and not *added a posteriori* or as an explanation of the work, it is sewn into the idea for the work, like a structural element of the narra-

19 The iconographic references of the fresco are used from a critical perspective, like an understanding of the actual conditions and the negligence for the historical legacy displayed by the authorised institutions.

20 Douglas Robinson, *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), 136-137.



11

10. **Red Land, 2017**
experimental film

11. **Privacy off, 2016**
video art

tive. The collage of separate paper cut-outs in the shape of letters, placed in a bowl filled with liquid, is manually animated (moved) up until the wanted word combination is achieved. This methodology shows the creative process as an act of mediation on part of the herald, like a communication realised through graphoscopic projection of the selected wall surface. Essentially, the process of analogical-digital actualisation of the picture is a step backwards, returning to the real experimentation, which in the virtual domain is more rarely used because of the availability of new tools and the ease with which they are using manipulative skills and are massively used. The liquid substance as a vibrant, dynamic and transparent underlay manifests as a vertical impulse that is trying to create the order of the free formation of the dispersive elements (the letters) as an independent narrative entirety that connotes some kind of a logical sequence of word formation. This composition put together with special parts, is not just a text that needs to be read within the work, but, rather, denotes a reading that needs to follow the observation of what is consequential. The drawings with graphite and ink on tracing paper are created as a multiplication and reproduction of the existent iconography present in the work *"Oversaturation from restlessness"* from the series *Invisible Exposure* (2014 – 2015) in the authentic artistic context, the painting, made with ink on canvas. The element of the womanly figure can be interpreted as a gesture (artwork) that can be cited, cut-off and abstracted from the individual environment because of the potential for an ambiguous use in different media contexts and new shaped situations. The new meaningful connotation in which this visual citation is part of is created by naming (otherness), as a concept of otherness that branches out the different levels at which plain new discursive references are formed. Leaving from one of the archicontext "oversaturation from restlessness", the figure becomes an underlay of a new actualisation as an abstracted element from a personal heritage in a new contextual nesting[21], the concept of otherness. The principle of decomposition and separation of pieces of art material (ink technique) from the elementary prototype (the figure's silhouette), as a sign that multiplies by a juxtaposition of underlays, one over the other (different proportions and colour), performs the concept "otherness" that returns symbolically, or tries to replicate and adapt with its ontogenetic base. The optic roller that slowly illuminates the textual template plays around with the potentials of the retinal, creating a visual semiosis that fills in with the following takes in which, again, the concept of circularity is constituted with manual movement of the liquids. The optical super-imposition of the levels enters a new form of a dialogue with a projection of shadows of the real body over the wall, mimetically copied silhouette of the cited figure that, as a method of analogical

12.1

movement of the different plans, bares ultimate dialecticism by introducing a segment of true modelling of the performer, like a confirmation for continuous presence of the authorial voice. The total syntagm of the elementary order, through the principle of the montage, becomes a semantic base of the distributional relationships, governed by the order between the visual poetics[22] (the pictorial suggestions), auditory elements (the axiom of the sound) and the empty (blank) black disruptions or intentional hiatuses that destabilise the linear flow of the narrative. The usage of the graphoscope as a device for carrying the assemblage from the previously created underlays, drawings and text on tracing paper, special paper cut-outs in the shape of letters, fully complete the art of the montage, as a dialectic model that reconstructs the concept of introduction, emphasising the meaning of individuality of the frame[23] and the possible ways to combine the minimal unit, the shot. The methods of convergence, intertextuality and remediation show that the potential to realise by the digital shaping can be a reversible process of the analogue, in relations to the dominant technological tendencies that take away the immanence of the creative process, the piece of art that is made by and for man.

The project *Perceptio inversa* (2018) is an installation made by inter-relationship between the artistic elements, two painted canvases and video installation that enter the spatial-virtual interaction. The concept is imagined as mapping of the economic-industrial "eco" strategies of the European Union, which after a longer process of market reduction, introduces a prohibition to use classical lightbulbs with shiny glass and heated fibers, replacing them with economical LED

21 A. J. Greimas and J. Courtés, *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, trans. L. Crist, D. Patte, et al. (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 212.
22 Daniel Barnett, *Movement as Meaning in Experimental Film* (Amsterdam: Rodopi, 1983), iii.
23 Ibid, 16.

12. **Perceptio inversa, 2018,** video installation

lights with smaller emission, hazardous to health, a piece of information included in the product's label. Inspired by this decision, Balakj critically illustrates the unstoppable power of the capitalistic coming-to-be, pointing out the manipulative methods with which the market logic becomes operative. But the critical observation is not just for a contradictory feature of the product, but also for the functional use of the lights in context with the displaying venues, where the real palette of colours of the art pieces becomes the subject of optical transformation and "aesthetic misfortune". This project shows the research potential of the author, wary of the global changes that manifest into a real discursive context by a metaphorical, comparative and balanced use of the quantum of information.

The video installation *Memorabilia* (2019), as a formal structure, is constructed by a performance in the recognisable prototype and leitmotif – the cube. The digital editing of the separate elements (walls of the cube) show a dialectic method that revises the inaccessibility of the transparent cover, creating a virtual projection of painting elements abstracted and specified at the same time. In this intricate proposal Balakj releases the subject from her pictures, the figure in *Memories of a drifter* (2014 – 2015) inside the cube, in which the individual is freer than in the open world, a world in which freedom is thought as immanent. Through the process of framing and closing, the clear contours of the personal incapability are depicted as borders of possible transgression to the existence and the possible presence that is in the imaginative world of freedom. The act of separating the material from the personal past transits across multiple (optical) filters and auditory information that illuminate the presence of the inanimate object from some kind of an imaginary world. The autonomy of the living object, whose static painting infiltration is memorised, enters a dialogue with the social world of the author, painted by an invisible exposition (the gesture of the animated moment of separation from the surface of the picture, sharing the self-representation in an open set of circumstances, unexpected styling transformations, expansion of the elementary components of multiple mediums), in the final medium closing – the video. The project represents double subjectification, as a relationship between the author's orientations to be reflected in the post-digital medium assemblage and the unexpected (unspecified) semiotic inscriptions from the animated subject's side in the given context. The complementary double, uncertain rhetoric of the subjects marks this concept as an open work, dissolved enough for further assumptions and open suggestions, with which the layered complexity from the previous intermediary achievements is confirmed, alongside the narrative span. This shaped move synthesises a few experiences from the previous intermediary achievements, and the conceptual and technical realisations shows the change of the author's perception for the possible use of different substrates of the artistic language, which, epistemologically, moves towards the subject-matter. The empiri-

13.1

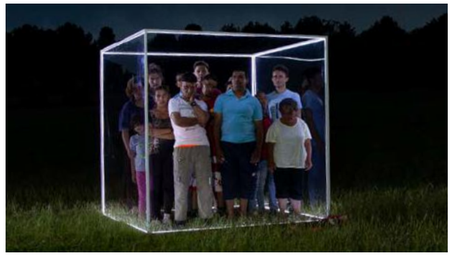
13. **Memorabilia, 2019**
experimental film

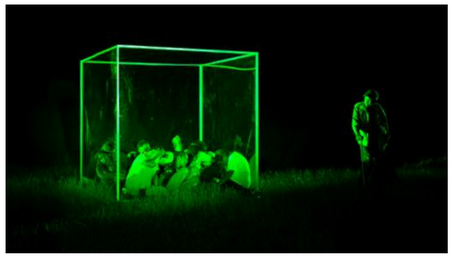
13

cal provocation of the possibilities of different media confirms the untiring nature of the author for research, like a chase for the ideal world for realisation of her own ideas and visions.

Through the video installation *Stuck Together* (2020) the narrative touches on the issues regarding the refugee crisis and the never-ending hunt for an abode, meaningfully anticipated through the concept "a collective entity" and the co-dependency of that organic relationship, metaphorically augmented by the visual foreword "closed together" in a fictively demarcated space – "the cube" and, despite the indeterminacy of the territory or the geopolitical borders that, realistically, restrict the movement of the "free" masses. In this short film the author uses effects of close-up, shooting from a distance and from an angular position, enabling clear comprehension that it is about a three-dimensional "realistic" framing performed by several consequential scenic segments. The effect of close-ups is a special dialectic tool for cutting out from the real context (time and space), as a journey or closing-in to new realistic aspects and revelations that we can discover by dramatic associations, performed by gestures of the special characters. The way that the camera is used is due to a convoluted artistic language that revisits the compositional aspects of the frame on display, similar to painting re-distributions of the canvas elements. The movie structure consists of equal time sequences connected by a soft passage and dark shots or vacant middle grounds that notify an ending or upheaval of one narrative whole and waiting for the next anticipation, an effect that is achieved by an additional aural enhancement. Apart from the usage of montage effects, the expected dialogue is structured also by gestural actions of the characters, through their views that pierce far and deep into the abyss in front of them. Their numbness and fixedness, both psychologically and iconically, portray the state of inability for dynamics, for movement and moving closer. The use of a super-imposed speech oftentimes goes from a speech in first person that directly calls for attention, towards an internal diegetic circulation with (visual) absence of conversational participants, whose presence is semantic and belongs to a broader and more comprehensive category of uncertain belonging. "The Cube" as a hypothetical space implicates the needlessness to determine whatever geographic diversity, as a destination for the refugees and, at the same time, emphasises the need of recognition of human catastrophes and of the social-societal conditions as a global entropy of humanity. The effect of repeating the takes, as an iconography and theatrical setup, from a narrative aspect, implicates stability of the frame, like going back to the idea for collective co-presence of the subjects and verifying it. It is like a moment of suspension of time in the only diegesis, secured by the linear binding of the visual elements. The feeling of equilibrium of the elements in the movie image comes from the painting pretext, and slips into the use of the digital media, such as video art, not skewing away from the purview of the static, immovable, on a visual plan, while the movement is structured by the narrative flow, its temporal and spatial dispositions. The need to emphasise or compress the authorial voice, as a vision, a shaping principle, is subject to interpretative relocation of the content (the general narrative) "from" the world of reality "to" the domain of the issue "about" reality "in" art/the artistic. The subtlety of the conflictual binding of the series of "real" actions with the series that is shaped to the end and additionally bolstered by a juxtaposed speech represents a double suggestion of the act of speech, provoking the question - "to who is the speaker talking?" Can it be that the authorial voice is drawn into the narrator's first-person speech and is reanalysing its artistic stand, or does it still represent an extension of the collective's voice? The circular movement of the characters within the cube, followed by a musical recording that is, symbolically, addressing "the mother" whose "kids" are searching for some kind of a fireplace, can be interpreted as a metaphor that referentially points out the plurality of interpretative perspectives, "biological mother", "mother-fatherland", "motherland", "mother-goddess", etc. The individual dynamic of movement "inside" the painting unwraps "the closure" towards "the outside", which, once more, subtracts or closes itself in "the reality" of the demarked area. The afterword of this narrative has no conclusion. As an open suggestion, the display of one character (an old man) and the cube circles the artistry behind this work, while the referential content is left free, open to numerous possible interpretations and assumptions. The auditory narration (a train passing by) suggests an endless journey and search for a place, non-place. The lonely character at the end of the story is, actually, the anticipation for a certain beginning or narrative sprout, a meaningful search for the concept of freedom, security, amenity and a home that stays/becomes an inability, even in the endless horizon of the "free" and uninhabited territories. Tanja Balakj treats art like a tool for higher than "plainly" artistic goals, the solely aesthetic, underlining the idea that art needs to be functional in the social surroundings, not just like an epitaph of some perennial and already confirmed historic concepts, but, also, like a concept and model of situational action-taking that permits consideration *through* and *over* the display of their verisimilitude and inevitability in the human everyday life. The engagement of true characters, true personas, in the role of realistic interpreters, shows that Balakj creates directly from the principles, harnessing the full potential from the available subjects. The performance of the roles illustrates the pure importance of the sociological status of the selected characters, that, as an embedded methodological principle in the collective content of the work, slithers and transits, on a formal plan, as a convergent genre between the medium of the video art with the documentary. The use of the found subjects as constitutional elements in the total structure of the work and their reshaping, governed by the general narrative and the concept "stuck together", put the author in a dual position. The first position is an outside look, an act of speech induced by/through the characters' roles. By that it sets up an interpretative model on the selected subject. The second position locates the author inside the narrative, as

14. **Stuck Together, 2020,** experimental film





14.1

15. **The Following Day, 2020**
instalation

part of the principle *"collective affiliation"*. This dualism imposes the question of the artist's role inevitably, in the domain of societal weaving of the social awareness, but, also, of the role and function of art in a broader discursive scope. Balakj tries and succeeds to instruct an attitude that the global emigrational crisis is not just a global issue "somewhere over there" that needs to be resolved again from any authorities globally, but that it is present "here and between us", and the inability to come to a global solution depends on the human factor on a micro level.

The piece *The Following Day* (2020) is a continuation of the prior analyses of the ecological entropy, as an attempt to illuminate the contemporary aspects of conceptualising the bio-political regressions that condition and take away the right to a normal living. This work displays the permanent contradictions between the sentient and the rational, the cognitive and the invisible, life and its shapes, through a clear metaphorical identification, the childlike prints that illustrate the concept of bio-potential restoral of life on Earth. This stance of critical thinking raises the question about the meaning of going from the biological threshold to the world of shared living, in which to be predetermined to stand inside will not be just a co-presence in an extension to the engulfment, but also a responsibility and confrontation of life with life-defining norms and anthropogenic monoliths.

Tanja Balakj's poetic expression is a further research on what authorial re-establishing of realities means, using the immanence of theatrics and dramaturgy, not as a goal, but as a tool, not to express reality, but to denotes it.[24] The montage principle, as dialectics to the expressive forms, enables an abundance of perspectives from which the movie subject can be observed, persuasively showing off its hidden potential for palpable tension between reality and its otherness, oftentimes in the shape of a transparent illusion. Treating the narrative as an alternative to the experimental, for Balakj, means overcoming medium barriers and re-imagining the movie as a medium that positions itself between us and the perceived world.[25] The constant redirections of the referential puncta happens often inside the meaningful curricula of the creations, where the same starting textual template is the designated place that needs to be exposed. Cruising the intermediary space in the perused works shows that the quality of the artistry can take up spatial and temporal expansions in the domain of the virtual. The poetics, in this way, despite the complex network of conceptual and formal relations through which they travel, transforms into a game, like a model that Schechner talks about throughout Freudian terminology, the game as a principle of satisfaction or a private fantastical world[26] that untiringly challenges its own encirclement.

Natali Rajchinovska Pavleska

24 Mark Fortier, *Theory/Theatre: An Introduction* (London, New York: Routledge, 1997) 23.
25 Caterina Pasqualino and Arnd Schneider, *Experimental Film and Anthropology* (London, New York: Bloomsbury, 2014), 4.
26 Richard Schechner, *Performance Theory* (New York, London: Routledge, 1998), 13.

15

Драмското Во конфликт Со монтажното /Реалноста наспроти реалитетите

Специјализираната површина на модерното платно е онолку аристократски изум колку што воопшто можела да еволуира човековата генијалност. Неминовно, тоа што се случуваше е дека таа површина, самата боја, стана централната позициона точка на конфликтни идеологии. Заробена меѓу својата суштина и метафоричкиот потенцијал, во своето материјално тело, бојата ги реконструира заостанатите дилеми на илузионизмот.

Брајан О'Доерти, *Во белата коцка: Идеологијата на галерискиот простор* (1986)

Да се создаде можност за антиципација на некакво значење *од* уметноста, *за* општественото опкружување од/во кое се генерира таа, е едно од големите наследства на уметноста во изминатиов милениум, во чија архитрага[1] остануваат само оние дела и авторски записи коишто ги разбрале и поминале низ концептите *времетраење* и *времеодминување* на присуството на уметноста. Ангажираната уметност на авторката Тања Балаќ е еден од ретките примери што овозможуваат активна вклученост на восприемателот, на чија страна е позиционран и самиот автор, исчитувајќи го сопственото дело одново, во постојните, но и во нови значенски контексти.[2] На моменти езотеричен и опскурен, понекогаш потполно соголен и експлицитен, поетскиот израз на Балаќ покажува несомнено плодна продуктивност и разновидност, релевантна во поширокиот културален дискурс на овие простори. Антрополошката и социолошката димензија на нејзините дела аргументирано ги допира прашањата за односите помеѓу индивидуите и колективитетите, етички разобличувајќи ги прашањата за нееднаквоста, вечната (не)припадност, глобалните политички и империјалистички императиви на големите централизирани дискурси на моќта, преиспитувајќи го општествениот контекст, опсервиран локално и пошироко. Зачетокот на уметничките експерименти во сликарството на Балаќ се раѓа заедно со идејата за одминување на доминантниот постмодернизам на овие простори, како период на долготраен процес на посветено и активно истражување на изразните потенцијали, а концептот за проширување на сликарскиот медиум произлегува од потребата за поместување на границите на формалното, материјализираното и мисловното. Импулсот за излегување (надвор) од просторот на сликата се чувствува и преку внатрешномедиумските дијалози, често како чин на интермедијални интервенции, помеѓу текст и слика или како гест на иконична суперимпозиција, но и како чин на себепреиспитување, на сопствените втемелени идеи и заокружени иконографски симболи. Присвојувањето на сопствените (претходно) изведени дела во рамките на континуирана продукција го подвлекува концептот *творештво во екстензија*, како недовршеност која неуморно трага по сопствената материјалност. Придвижувањето кон просторното, од една страна, и компресијата на временското во рамките на виртуелниот домен (дигиталното), од друга страна, непосредно се манифестира преку релациски промени во наративните комутации, како процес на синтагматско преместување во доменот на парадигматското, од едно значенско ниво во друго, од еден јазичен облик во друг. Комплексните проекти и перформативни изведби што го заокружуваат циклусот *амбиенти* и *видеоинсталации* (2009 – 2020) илустрират концептуална градација која делумно се манифестира и се остварува во засебните концепти, но голем дел од акумулираното (творечко) искуство се провлекува во последователните актуализации, кои речиси секогаш оставаат еден мал момент на недореченост, недоискажаност. Одбегнувањето затвореност на делото е суштински значаен поттекст што наложува одложена читливост, означувајќи дека авторското не завршило *тука* и *сега*. Ризомот на тематски и формални определби во опусот на Балаќ е разновиден, поаѓајќи од стазисот на сликарскиот медиум во којшто можностите за изразување *на* и *преку* дводимензионалната површина на платното посегнува по нови јазични артикулации во просторното и во дигиталните медиумски вкрстувања. Потребата од изложување на идејата за временско и просторно протегање на наративите резултира со експеримент во различни методи и техники, како преиспитување на медиумските мноштва и диверзитети и како потенцијал што се обидува да ја извлече непредвидливоста на манипулативните техники, преку монтажата како принцип, во преден план. Афинитетот кон драмското кај Балаќ превладува во тематските определби, а следствено, се манифестира и на формално рамниште. Хоризонталната природа на драмското речиси секогаш е прекината и пренасочена по вертикалната оска на семантичкото, вообичаено преку звучните пунктуации или текстуални сугестии кои го реструктуираат концептот на линеарното. Структуралната поставеност на наративните инстанци, нивниот редослед и последователност во низа е модел што го воведува читателот во текстовите (делата) *со растојание*,[3] не дозволувајќи потполна транспарентност и соголеност на концептите и идеите на почетокот на приказните во филмовите. Мислата на италијанскиот автор и театарски режисер и теоретичар Еугенио Барба може да се постави како аналогија која релевантно ги подвлекува творечките особености на Балаќ, поради изложеноста на суштината на авторското трагање по концептот „од-заокружување" во циркуларните уметнички облици како што е театарот.

"[...] it is necessary to trace a circle and enclose oneself within it, remaining constant and intransigent in order to be worthy to come into contact with the vast and terrible world outside,..."[4]

Овој концепт скицира принцип на *повнатрешнување* на уметничкиот процес во сопствените меѓи и граници на дејствување, со свесност и подготовност да се постави образец, или подобро, да се постави соодветно прашање околу традиционалните форми на изразување во уметноста кои, очекувано и незаобиколно, се пресекуваат со модалитетите на општествените динамики, технолошки, концептуални и функционални. Процесот на себепреиспитување и себеистражување е вграден во динамиката на изразот кај Балаќ, како последователност чии корени може да ги лоцираме уште во самите зачетоци на сликарскиот период. Потребата од придвижување и допрецизирање на компонентите на просторното и временското протегање во сликарските остварувања резултира со комплексно и слоевито именување на сериите: *Love Long 1000 km* (1998 – 2003); *Dreamers* (2013); *Play of Presence of the Absent* (2006 – 2008) и (2007 – 2008); *Invisible Exposure* (2014 – 2015). Во наведените циклуси, идејата за оптичкото придвижување како визуелен гест артикулиран на платното навестува една нова формална и сижејна преокупација која еволуира во медиумската специфичност на видеоуметноста и на кратките филмови во следната декада.

Коцката, која како основен елемент е постојано присутна и превладува во иконографијата во филмските остварувања на Балаќ, имплицира денотација кон повеќе референцијални пунктуми. Од една страна, може да се толкува како миметичко пресликување на моделот на „белата коцка" (како синоним за институционалното), внатре во апаратусот на дејствување, како вид ескапизам изведен преку процесот на двојно повнатрешнување (коцка во коцка), простор за бегство или дијалектичка реконструкција во јавните диспозитиви, музеите, галериите, па дури и во отворениот (јавен) простор. Од друга страна, може да се толкува како хиперконтекст,[5] артикулиран преку темите и содржините што влегуваат во кооднос со формалната природа на коцката, опредметена и материјализирана преку мноштво од артикулации и обликовни постапки на уметничкиот јазик. Коцката станува утописки простор од којшто постојано се излегува, но во исто време, и простор од којшто не може (реално) да се излезе и покрај неговата, честопати транспарентна обвивка. Феноменолошки зададена, коцката е мизансценот во којшто се изведува реалноста, соочена со вистинската реалност надвор од неа. Таа е и дискурс и контекст, а во исто време и предмет на дискурзивизација во различни контекстуални определби. Вака конципирана, коцката е принцип со сопствено потекло, но и принцип којшто одново се преработува [working through][6] со цел да се извлече есенцијата на (себе)повторувањето, како почеток одново. Принципот на коцката суштински ја разградува идејата за врамување, поставена внатре во циркуларната моќ на кооптација[7] и комодификација на секоја антагонистички насочена уметничка концепција, како потврда дека не постои уметност надвор од институциите, туку само уметност која работи однатре и критички опсервира гледајќи подалеку од хоризонтот на „отворените" институционализирани перспективи. Мизансценот на коцката симболизира различни начини на зафаќање ист простор,[8] а генеалогијата на концептот „мизансцен" може да се следи до моделот на театарот,[9] каде што односите помеѓу телата и рамнините, различните планови на рамнините и тродимензионалниот простор во којшто се одвива театралното дејствие го ситуираат гледачот во просторот определен за публиката. За разлика од театарскиот мизансцен, моделот на мизансценот во коцката како простор во којшто се влегува, физички или виртуелно, овозможува бришење на четвртиот ѕид и театарската завеса, а гледачот станува дел од просторната структура која наложува поангажирана интеракција и движење низ процесуалниот императив на делото.

Проектот „Куфер полн со тага" (2009) е првиот од серијата амбиенти и инсталации во просторот, создаден во облик на коцка, што како основен модел за деконструкција и преобмислување ја следи ликовната линија на Балаќ сè до нејзиното последно дело. И покрај навидум херметичкиот облик и волумен на коцката, внатрешноста во секој нареден уметнички контекст содржи различни концептуални ветувања и реконструирани имагинации. Влегувајќи во затворениот простор на коцката, спектаторот станува дел „од" и конститутивен елемент на сценската структура, во која аголот на набљудување на основниот објект, во разгледуваниот контекст (куклата во седечка положба), секогаш имплицира нови опсервациски положби. Антрополошката димензија на просторот го поставува гледачот во ритуална позиција, како чин на реоткривање на едно исто емитирано повторување на перформансот. Оваа органска поврзаност на восприемателот и делото ја изложува авторската интенција за активна вклученост во процесот на создавање на значењето, како еден од аспектите на *евокативната драматургија*.[10] Инспирацијата за ова дело на Балаќ е акумулирана (интимна) феноменолошка, духовна состојба, трансмитирана како сензибилитет до гледачот, преку суптилно и јасно обликувани иконографски референци. Празнината исполнета со немоќност за вербализација, за говор, за придвижувања, миметички е претставена преку избраниот модел (пластична и ампутирана кукла), чие опкружување со беконечно многу испишани зборови во весниците што го сочинуваат омотот на објектот, останува мистифицирано во пресрет со моментумот на феноменолошкото сообразување на восприемателот со делото.

Триптихот „Предупредување" (2010) претставува пресек на едно енформелно искуство на авторката, со основен носител на комуникативниот двигател – информацијата. Ѕидниот објект, реди-мејд (најдена врата од фрижидер), е дообработен со плитко и длабоко рељефно засекување и длабење на материјалот (стиропор), онолку колку што е неопходно за да се постигне ефектот на предметност. Чувството за ред во структурата[11] на сликата-објект доминира во поделбата и распределбата на посебните делови. Јукстапозицијата на вертикален и хоризонтален текст[12] монтажно спојува и раздвојува во исто време значенски односи и антиципации, додека присвоениот и вграден елемент на сликата (фотографија) во рамките на централниот сегмент на композицијата повикува на блиско читање и фокус врз микроелементите (фигури од војници) што се појавуваат како дополнителен дескриптивен елемент на макроцелината. Поставеноста на зборовите дополнително ја придвижува динамиката на читливост создавајќи перспектива за различни значенски конотации.

„Здивот на животот со името втиснат" (2012) е проект во којшто авторката го преработува постојниот модел (кукла) во нова значенска и проширена содржинска целина. Облогата од весници во новата визуелна конфигурација е заменета со испишан текст, којшто излегува од димензијата на предметното суперпонирање и транзитира во амбиентално опкружување на ѕидовите на просторот. Отворањето на „скриптумот" одбележува чин на ослободување на говорот, на гласот на авторката, како концепт на отворено изложување на мислата во полна динамична фузија. Ефектот на ротација околу сопствената (мисловна) оска е постигнат преку оптички и дигитални ефекти на сликата, како континуирана и наизменична елевација од сопственото тежиште на гравитација.

Видеоесејот „Граѓани 1" (2012) е конципиран според принципите на интертекстуалност, создаден од два основни наративи, визуелен и аудитивен. Визуелно-звучната нарација е структуирана од осумдесет и четири промени на кадарот во две сцени (еден текст) и суперпониран говор како носител на друг текст, на други сцени, настани и дејствија во отсуство. Референцијалното означување има променлива и транзитивна патека во текот на приказната, менувајќи ја положбата од доменот на визуелното во доменот на говорниот чин. Статично поставената камера одблиску кадрира единствен мизансцен, како око на авторот или огледало на ликовите кои се менуваат и свесно демонстрираат изложеност на снимање. Клучната мобилизација на мисловниот процес кај восприемателот (читателот) се активира при контакт со очите на снимените карактери, извлечени во преден план на кадарот. Психолошкото портретирање на ликовите го вовлекува гледачот во секоја индивидуална приказна посебно, не оставајќи поголем простор за мисловни паузи. Поради брзината со која се менуваат кадрите, оваа динамика наложува потреба од одново препрочитување на делото. Погледот кон камерата директно пенетрира до психолошката рецепција кај гледачот, не поради нивниот застрашувачки, стигматизиран или неизвесен поглед во сопственото минато и иднина, туку поради процесот на мислење,[13] трансмитиран преку чинот на гледање.

Вториот дел на видеоприказната „Граѓани 2" (2013) е вкрстување на две засебни, но поврзани приказни, според методологијата „текст во текст", или „дело во дело",со содржински и суплементарен сооднос помеѓу два засебни елементи. Концепцијата „внатре во" и „надвор од" основниот наратив на делото е основна методологија во уметничкиот принцип на Балаќ, истражена и аргументирана речиси во сите нејзини видеоостварувања. Карактерите од првото дело, или првиот чин на приказната, се поставени „надвор" во вториот дел и се самонабљудуваат, поминувајќи низ моментумот на *интроспекција*, претходно реализиран како чин на *екстроспекција* (во првиот дел) од страна на авторот. Оваа двојна психолошка игра, со аспектот на „погледот", „гледањето", „набљудувањето", не е едноставен чин на опсервација, туку *чин на пунктуација*. Концептот „студиум" [lat. studium] подразбира проучување на сцените и нивната поставеност, со конотација во сегашноста во која се одвиваат дејствијата, се артикулираат гестовите итн.[14] За разлика од *студиумот* во *Граѓани 1* (2012), *пунктумот* како метод во вториот дел овозможува отсекување [cut-out][15] на делови од приказната, интерполација и синхронизација (визуелна и аудитивна) во нова дигетичка рамка, проширувајќи го опсегот на податоци, детали и информации за настаните што се делумно апстрахирани од сопственото опкружување и место на случување. Техничката реализација на вториот дел од видеоесејот е линеарна и циркуларна, кадрите се спојуваат со мек премин, без драматични ефекти на прекин помеѓу посебно снимените сцени. Овој модел на транзиција од еден настан во друг конституира единствена последователна оска на нижење, во која движењето во рамките на кадрите аксиоматски е подредено на текот на основниот наратив. За разлика од фиксните положби на карактерите во првиот дел, во вториот тие се прикажани во сопственото место на дејствување, дескриптивно поткрепени со неопходната сценографија и иконичност која овозможува подлабока и поангажирана читливост. Илустрацијата на „работниот процес" на поединечните ликови сугерира одредиште на различни класни стратуми и општествени состојби, како директен говор на процесот на работа, творечки, уметнички, производствен, индустриски, административен, спортски итн., и на тој начин на гледачот му е овозможено патување низ различни секојдневја и животни приказни, во кои на индивидуата секогаш ѝ е предодредена некаква општествена улога.

Естетскиот континуум „Циклус на другоста" (2013) претставува линеарен наратив изведен преку единаесет фотографии од перформанс, како дијалог помеѓу жив модел и неговата замислена преслика, кукла, лајтмотив што се појавува во претходните дела. Текстуалната суперпонираност, или придружба на визуелната предлошка, образува директен дијалог помеѓу гласот на нараторот и восприемателот, структуирајќи отворено поле за интермедијално исчитување и поврзување помеѓу различните текстови (фотографската слика и текстуалните синтагми). Тематската компонента е расположена како сугестија на симболична разделба на субјектот, раскажана преку концептите контрадикција и негација помеѓу вербата и настанувањето, помеѓу сопствениот апсурд и сонувањето, искуственото и експерименталното. Замислениот субјект транзитира од себеудвојување и себемултиплицирање, до сопствениот привид што ја открива вистината во зборовите, како чин на двојна субјектификација. Дијалогот станува монолог и внатрешен разговор, како следство на внатрешна противречност и анихилација на сопствените идеали.

1 Концептот *архитрага* во овој контекст реферира на поимот „репрезентација на говорот" воведен од Жак Дерида, како впишување на разликата како ткаенина на трагата [trace] како единство на искуството на времето и искуството на просторот. „Она што е испишано секогаш на накој начин е отстрането од својот референт, како чувство, како вистински/историски настан [...]" Niall Lucy, *Derrida Dictionary* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004), 156-159. Види уште во Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), 38.

2 Roland Barthes, *Criticism and Truth*, trans. Katherine Pilcher Keunemann (London: Continuum, 2007), 25-26.

3 Поимот растојание претпоставува референтна точка, при што текстот претрпува „временско одложување". Alice Bell and Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2019), 65.

4 Eugenio Barba, *On Directing and Dramaturgy: Burning the House* (New York: Routledge, 2009), xv.

5 Gregor Stemmrich, "Heterotopias of the Sinematgographic Institutional Critique and Cinema in the Art of Michale Asher and Dan Graham," in *Art After Conceptual Art,* eds. Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press; Vienna, Aistria: Generali Foundation, 2006), 138.

6 Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working-Through: Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II (1914)," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* ed. and trans. J. Strachcy (London: Hogarth Press, 1958), 12: 145–56.

7 Douglas Robinson, "Shkolovsy's Hegelijanis," in *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), 136-137. Robert Stam, "The two Avant-Gardes: Solanasand Getino's: *The Hour of the Furnaces,"* in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition,* eds. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, forew. Bill Nichols (Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2014), 285.

8 Jacques Aumont ed., "La mise en scène feuilletée," in *La Mise en Scène* (Bruxelles: De Boeck Université, 2000), 129.

9 Edward Branigan and Warren Buckland eds., "Mise èn Scene," in *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (London, New York: Routledge, 2014), 296. Jacques Aumont, ed, "La mise en scène feuilletée," in *La Mise en Scène* (Bruxelles: De Boeck Université, 2000), 129.

10 Barba, *On Directing and Dramaturgy: Burning the House,* 10.

11 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, London: Indiana University Press, 1976), 50.

12 Roland Barthes, *A Barthes Reader,* ed. and intr. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1983), 257.

13 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography,* translated by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 38.

14 Ибид, 26.

15 Bela Balaž, "Filmska Kultura," prev. Sonja Perovič u *Teorija Filma,* prir. Dušan Stojanovič, 89-90.

„Кој е публиката?“ (2013) е предлог-проект за Венецијанското биенале, којшто не е реализиран и постои само како документиран идеен концепт за конкретна ангажирана тематска сугестија. Идејата за поставеното (наметнатото) прашање „Кој е публиката?“ е втемелена врз комплексните односи помеѓу различните етникуми, индивиди и колективитети што споделуваат заеднички просторен и виртуелен хабитат, во даденият случај симболички конструиран преку отворениот облик на коцката. Визуелизираниот објект-коцка е повеќе од место [place], тој е простор [space] на распределби на различното,[16] но еднаквото, на поделеното но споделеното секојдневие на сожителите во едно претпоставено конфликтно место за живеење. Концептот на *отвореност* и *поглед од горе* не е само модел на експликација на можните интеракции во даден хуман простор, туку и уметничка опсервација која интерпретативно нуди кохерентен и динамичен топос како хиперболизиран и имагинативен простор за дијалог помеѓу индивидуите. Од социолошки аспект, дијалогот е еден од основните дијалектички обрасци коишто овозможуваат процес на комуникација, како нужен предуслов за општественост.[17] Прагматикатата на комуникативниот јазик, како што е уметничкиот, вака конципирана и замислена, ја потврдува контекстуалната употреба и можната функционалност на *чинот на говорот*. Проектот *Кој е публиката?* излегува од доменот на естетското, референцијално влегувајќи во димензијата на заедничкото [common], како предлог за структурална трансформација на доменот на јавниот простор во којшто аксиоматски се наметнува прашањето за она што значи поедначава интеракција на поголемите и помалите (маноријални) групи во еден единствен, ситуационо конструиран простор.[18] Интерполацијата на „празниот простор“ во рамките на комуналното ја подвлекува идејата за мобилизација на индивидуите надвор од сопствените „сигурни“ засолништа (домовите), метафорично посочувајќи кон единственото „слободно“ место за вкрстување на партикуларитетите. Линијата на разделби и граници (улицата) во исто време симболизира перспектива за трансгресија и субверзија на концептот „одвојување/раздвоеност“. Со овој предлог-проект, Балаќ го проширува сопствениот хоризонт на делување, влегувајќи во сооднос со глобалните и наметнати хиерархии на политичкото и општественото. Иконичното поврзување во заедничкиот простор на коцката, како асоцијација, покажува дека посебните места, и покрај идеолошките, социолошките и класните диверзитети на групите и нивниот определен и хипотетички омеѓен простор, можат да влезат во мрежа на односи само доколку постои препознавање на различностите и потенцијал за кооперативност. Комплексниот ризом на релации кои Балаќ ни го расплетува преку овој уметнички гест сугерира интердискурзивно преплетување на етичкото, естетското и реалното.

Видеоинсталацијата „Триптих“ (2014) е колаж од засебни филмски сценарија реализирани преку триканално видео, составено од посебните делови „Триптих-бакнеж“, „Триптих-раѓање“ и „Триптих-игра“. Ова е единственото дело од серијата дигитални видеозаписи на перформанси, во кое самата уметница изведува перформанс, со речиси документарна вредност, бидејќи е мемориран дел од продуктивниот процес на уметничкото создавање зад сцената. Изведен со брза и динамична промена на кадри, методот на јукстапозиција овозможува наизменично читање на референциите во различните сцени. Првото видео „Триптих-бакнеж“ е приказ во крупен план на уметницата во позиција на спиење, сонување, врз чие лице (уста) поминува полжав. Применетата метафора дозволува поистоветување на „полжавот врз усната“ како синоним за немост или онеспособеност за говор, дури и кога мисловното несвесно излегува од доменот на реалноста и влегува во состојба на сонот. Втората сцена, во рамките на истиот видеоелемент, го елаборира концептот на уметникот и делото како неразделни компоненти од идејата за единство на материјата. Реалната фигура на авторката, наспроти артифициелното (куклата), создавачот наспроти создаденото, се конститутивни елементи од дијалогот помеѓу потенцијалот во протегање и неговиот конечен облик, помеѓу зачетокот што се протега помеѓу двете конечни точки, креаторот и неговиот производ. Чинот на испишување врз моделот на куклата може да се протолкува како чин на вечно враќање на енергетското распределување на поетиката на изразот во различни дискурзивни контексти, како дисперзија и ослободување на авторскиот глас, писмо кое секогаш се враќа назад во своето потекло, во некаков, повторно енергетски облик или материја која едноставно не може да биде истрошена. Вториот видеозапис „Триптих-раѓање“ го прикажува процесот на балсамирање на живиот модел којшто покажува отпор кон трансформација и себезатворање, додека третиот видеонаратив „Триптих-игра“ е колаж од фотослајдови од циклусот [*Otherness*], погледнати од една нагласено надворешна перспектива како процес на себеопсервација. Динамиката на визуелната и аудитивна назименичност е постигната преку различни позиции на камерата, статична и ротирачка, преку модулизација на светлината, а различното времетраење на видеоделовите дополнително ги нагласува кинетичките потенцијали за амбиентална интеракција што ја создаваат дигиталните медиуми како просторно-временско обединување во доменот на виртуелното.

Во делото „Раѓање на нацијата“ (2016), Балаќ ја истражува димензијата на перформансот, како временски заснован медиум, којшто преку говорот на телото раскажува една концентрирано забавена приказна на наративот. Идејата за „раѓањето на нацијата“ во суштина може да се толкува како идентитетска потрага и преиспитување на поимот „припадност“, како метафора изведена преку синхронија на гестуалните асоцијации на *телото* (фертилизирана жена) и *иконичното* (знаме) кои влегуваат во „просторна“ и „виртуелна“ интеракција. Наративот бавно се расплетува преку движењето во конструираниот мизансцен и внимателно избраните симболични насочувања на погледот, а избраните конотативни средства, материјалите, превезот околу очите, обвивката околу телото, завесата и нејзината хаптичка природа, земјата и нејзината тактилна природа, ја структурираат ликовната предлошка на обмислената целина. Превезот врз очите игра клучна улога во расплетувањето на фабулата, конципиран како невозможност за надворешна перцепција, и покрај чувството за добра координираност во зададените параметри на движење, природниот импулс за надминување на чувството на несигурност и вкочанетост при себепозиционирањето во непознатата празнина претпоставува извесен иманентен отпор или негодување во процесот на сообразување со реалноста и препознавање на конкретното присуство во таа реалност. Вниманието на гледачот активно се впива во психолошката димензија на карактерот, којшто постепено развива свест за можното ослободување, што како чин се интензивира со отстранувањето на превезот, потврдувајќи ја состојбата на егзалтација и чувство на присутност и покрај затворените очи, чија функција е гледањето, согледувањето и поврзувањето на субјективното и објективните реалитиети. Драматургијата на погледот е изведена преку директна насоченост кон камерата, со статична позиција на главата во однос на телото, која останува фиксирана дури и во моментот на разоткривање на состојбата на телото и можноста за плодотворност, раѓањето. Во овој момент активно се повикуваат референците од именувањето на текстот (насловот), филмот или концептот „раѓање на нацијата“ како неминовен процес којшто се одвива дури и кога постојат несвесни циклуси и определби, бидејќи втемелувањето на секој поединец од оваа концептуална сугестија се доживува како генеративен процес чија особина е *априори* зададена и предодредена и следствено мигрира како наследство од едно колено на друго, како ризом на семејното стебло, чија почва е споделеното чувство за идентитетско коприпаѓање. Континуитетот на настанувањето во рамките на дадена комплексно структуирана рамка на припадност се манифестира преку сигурното чекорење напред, без негодување, бидејќи определената точка е мемориското наследство, вградено во иманенцијата на себепозиционирање во обмисленият дискурс на националната припадност. Моќта на говорот на телото и гестовите се сценски засилени преку светлосната суперимпозиција во облик на круг проектиран врз невидливата завеса како средство за техничка реализација на моделот на преминот, портата, кон просторот на разделби или спојувања. Оваа кружна (феноменолошка) перспектива на возможната идентитетска патека оптички се трансформира во симболот на знамето, којшто конституира ореол околу централно поставената човечка фигура. Крајот на овој чин и преминот кон следниот во којшто е кадрирана видеопроекција е овозможен преку мека амбиентална исполнетост на видливото поле со проекција на видеоматеријал од претходно снимен материјал (олујни облаци), со светлосно притивнување и ново пунктуално прецизирање кон полето на посакуваниот фокус. Ликовноста не ја напушта авторката и во нејзините видеоостварувања, силното чувство за композиција превладува во поставеноста на видеопроекцијата во просторот на филмската слика или кадарот, како и во поставеноста на снимениот детаљ на „песочната материја“ во однос на текстуалната јукстапозиција, која постепено се испишува пред очите на восприметелот. Тавтолошкото пресликување на содржината на текстот со/во/од содржината на визуелното останува во доменот на концептуалната отвореност на делото, без наративно дополнение. Коментарот или текстуалната нарација (*Here is no water but only rock, Rock and water and the sandy road. The road winding above among the mountains, which are mountains of rock without water. Thomas S. Eliot*) не ја разоткрива во потполност авторската интенција, туку само посочува, сугерира, воведува во полето на можните претпоставки околу можното значење што би произлегло од исчитувањето на делото. Техниката на намалување на рамката на видеоелементот, или оддалечувањето на камерата, како ефекти на премин од еден во друг кадар, покажуваат дека Балаќ професионално и вешто ги утилитизира техничките потенцијали на дигиталните медиуми за целите на поетскиот израз. Лежечката положба на карактерот на бремената жена (со откриени очи) врз песочната подлога (во позиција на фетус) е прикажана во црно-бела техника, што како визуелен континуитет помеѓу првата и третата сцена, може да се толкува како намерна ликовна контрадикција помеѓу реалното и имагинативното. Таа спротивставеност помеѓу актуалноста и актуализацијата се проширува и во четвртиот кадар, во којшто истата положба на лежечкото тело е прикажана од симетрично пресликана позиција, во колор-ефект, со минимална, но значенски суштинска разлика во третманот на очите, овој пат повторно обвиткани со превез. Различните агли и позиции на камерата која го регистрира женското (лежечко) тело го мистифицираат поимливиот аспект на оваа секвенца од наративот којшто во континуитет на сцената ја враќа симболиката на одврзан превез на очите, додека се одвива процесот на сонот. Во следниот кадар, субјектот е поставен во стоечка положба (потпрен на некаква маса), а погледот станува сè појасен, пофокусиран во однос на претходните моменти. Чинот на разјаснување доаѓа преку симболиката на ставање капки во очите, која е дополнета со повторното ставање на превезот, обележува сигурност и подготвеност за процесот на патувањето. Семиотичката димензија на перформансот го приближува овој медиум до театралноста и театричното, до драмското, материјализирана преку употребата на различни конститутивни сценски елементи, како светлото, движењето, говорот на телото и останатите објекти и предмети коишто се суптилно и реторички искомуницирани. Настанот во овој проект се доживува како момент на зачеток, но и како крај или конечност, како постојано протегање помеѓу сопственото отпочнување или завршување. Идејата за раѓање, како сугестија на цикличен процес, е поставена во кооднос со идејата за смртта и умирањето на обесплодената почва која произлегува од ентропијата на „карпата“ како синоним за вечност. Оваа поставеност на наративот поттикнува неколку прашања околу процесите на себерегенерирање и процесите на враќање „во“ нуклеусот на првобитната енергија или замислениот дискурс на идентитетските одредници. Ова дело припаѓа кон серијата лирски творби на Балаќ, поставувајќи ја звучната нарација како основен носител или придвижувач на концептот за единство на наративот. Симболиката на превезот на очите, и неговото одврзување, метонимично ги поврзува значенските односи на референциите и бројните конотации, остварувајќи директен контакт или прекин во комуникацијата со гледачот, како моќно реторичко средство на јазикот на уметноста.

Музиката е значаен елемент за лирскиот сензибилитет во филмовите на Балаќ, првиот и основниот носител на апстрактната димензија на мислата. Во краткиот филм „Црвена земја“ (2017), празната и црна лексика на кадарот во дијалог со музиката која му следи или му претходи ја поставува основата за неодреденост или непрепознатливост за тоа за каков вид уметничка артикулација станува збор. Влегувањето во ликовниот простор, и неговата возможна препознатливост како тродимензионален, е овозможено преку движењето на карактерот, кадрирано од птичја перспектива, со дискретна илуминација од еден агол на просторот, сликата, сцената. Ритамот на музиката е синхронизиран со чекорите на карактерот, чии траги на површината испишуваат некаква траекторија или отпечатоци на присуство во даден когнитивен простор и една (уметнички) утврдена и конструирана пикторална рамка. Лутањето со поглед низ просторот е принцип што е често присутен како психолошка димензија во перформансите на ликовите во филмовите на Балаќ, па така и тука моментот на пауза и прекин е дополнет со момент на зачудност, трагање по некаква точка на можна фиксација во бескрајниот хоризонт. Дехроматизацијата (обезбојувањето) на реалниот простор е постигната со црно-бела техника на сликата, во која светлината е единствениот маркер или средство за контраст помеѓу сивите тонови. Преминот од стерилна и непрепознатлива околина се случува преку движењето на погледот на карактерот, како принцип што овозможува поврзување на две сосема одвоени наративни рамки на приказната, фикцијата, фабулата. Следниот кадар е приказ на траги од чекорење врз „црвена земја“ во забавен временски тек, движење проследено со последователното присуство на камерата од позиција на човечка перспектива, онаа на карактерот. Допирањето и просејувањето на земјата низ прстите симболично го скицира концептот трошност, разградливост, ефемерност, но ја нагласува и потребата од допир, спојување, како чекор назад кон примордијалниот принцип на животот, „никнат од земјата“. Фронталниот приказ на сцената во која карактерот се „мие“ и се опсипува со земја е подолга временска секвенца со мало скратување на реалното одвивање на времето, која завршува со пронаоѓање на огледалото под површината на земјата. Одразот на лицето во огледалото прикажан преку оптичкото удвојување на сцената покажува дека авторката си поигрува со техниките на длабинскиот фокус, како техника која структуира „слика во слика“ и „прекршена“ точка на комуникација со гледачот. Мимикричното покривање и обвивање на ликот со црвената земја ефектуира целосен „камелеон-ефект“ и поистоветување на принципот на жената (како мајка), преземајќи ја суштинската карактеристика на земјата, раѓањето. Оваа симболичност на земното, раѓањето и жртвата за човечкиот род се надополнува преку внесување иконични знаци од фрескоживописот од олтарот во црквата „Св. Ѓорѓи“ во Курбиново.[19] Фрагментирана и мозаично раздвоена, иконичната предлошка (фреската) е поставена како контрапункт во однос на двојната визура, онаа на карактерот и онаа на восприметелот, но и како порта или премин во нова димензија на постоењето, местото во кое се раѓа новиот живот. Ова иконично удвојување, како реторички чин на визуелниот говор, ги поврзува референцијалните точки на основниот наратив, распоредени по должината на парадигматската оска на настанте, така што не може лесно и веднаш да се открие каде се наоѓа зачетокот на значенската предлошка. Визуелните наративи на Балаќ раскажуваат, воведуваат, поставуваат заплет и сиже во линеарно течение, но нелингвистичката форма на јазикот е повеќе од читлива, и вербалното е повеќе од гласно и присутно, пренесено преку моќната сугестија на пикторалното. Во продолжение на овој чин, средбата со земјата и потребата од тактилно сообразување со нејзината материја (не само материјалност), бележи нужна потреба од враќање назад „во“ и одново раѓање на енергијата која никогаш не го изгубила својот потенцијал за себеповикување. Синтезата на просторните и енергетските полиња при средбата на „животот во одминување“ (симболизиран преку карактерот на старицата) и „животот во зачеток“ (симболизиран преку карактерот на бебето) повикува на сложена компаративност помеѓу искуството „од животот“ и несвесното „настанување во битие“, како импрегнирано значење кое се оцртува во силуетите на сенките. Длабокото „копање“ и трагање по дното и фундаментот на почвата, во следната сцена, скицира концепт на одново градење на сопствениот олтар и сопственото огниште. Мултипликацијата на сцената во еден кадар естетски и формално е постигната преку светлосните снопови што ги раздвојуваат различните драмски позиции на перформансот, но останувајќи во непрекината интеракција и дијалог помеѓу засебните елементи, којшто разговорно се манифестира и покрај отсуството од текстуални или вербални дополнувања. Оваа визуелна игра со избраните формални средства, перформанс, иконографски пунктуации, аспектот на окото зад камерата, продукцијата и постпродукцијата, монтажното гледање и монтажното уредување, покажува дека уметничкиот јазик на Балаќ е во потполност артикулиран говор, како обликовен гест којшто не бара поддршка во дополнителни описи или класични наративни формулации, туку обмислено се обраќа преку ликовното како вградено во филмскиот израз. Преклопувањето на формалниот израз и тематските определби е особеност на референцијална транзитивност, постојано во движење, менувајќи ја својата положба од означителот кон означеното и обратно. Крупниот план на соѕиданиот елемент во просторот метафорично ја спушта завесата на сцената, зад која имаме можност да погледнеме уште еднаш и да согледаме дека вербата ги разоткрива нештата сè додека постои истрајност во потрагата по неа.

Краткиот експериментален филм, насловен „Без приватност“ (2016), го изложува артикулативниот потенцијал и дијалектичката моќ на филмот како вербален медиум. Континуитетот на екстензии на поимот уметничко дело го гледаме и во оваа сложено кодирана предлошка. Методите на конвергенција и интертекстуалност на содржинско и формално рамниште одново се преиспитуваат во единството на изразот. Кратките секвенци од последователните кадри ја резимираат сижејната преокупација на наративот, чија основна интенција е да го илустрира концептот „приватност“ во доменот на „јавната сфера“. Подраскажувањето е критички втемелено во концепцијата понадворешнување,[20] како процес преку којшто човекот станува екстернизиран објект во доменот на виртуелната комуникација што се одвива преку јавните мрежи. Како алатка со сопствена материјалност, овој паметен софтвер (интернетот) го трансформира корисникот во производ, заземајќи макроскопски размери во доменот на приватноста, трансформирајќи го човекот од субјект кој набљудува во набљудуван субјект/предмет. Контролата и надзорот влегуваат во приватноста, преку процес на објектификација, како виртуелен простор преполн со различни податоци и извори за нив, не оставајќи простор за препознавање на потребноста или непотребноста на квантумот на информации, поради тоа што и самиот пребарувач (корисникот), повеќе или помалку, станува дел од таа политика на размена. Поаѓајќи од концептуалниот наслов којшто е конструиран, не *апостериори додаден* или како дообјаснување на делото, тој е вграден во идејата за делото, како структурален елемент на наративот. Колажот од посебни исечоци од хартија во облик на букви, поставени во сад со течност, е мануелно анимиран (придвижуван) сè додека не се постигне бараната зборовна комбинација. Оваа методологија го покажува креативниот процес како чин на посредување на носителот на информацијата, како комуникација изведена преку проекција со графоскоп на избраната видна површина. Во суштина, процесот на аналогно-дигитално поставување на сликата е чекор назад, враќање кон вистинската експерименталност, која во доменот на виртуелното сè поретко се употребува, поради достапноста на новите алатки и леснотијата со која тие (се) манипулираат и масовно се употребуваат. Течната супстанција како вибрантна, динамична и транспарентна подлога се манифестира како вертикален импулс што се обидува да го создаде редот на слободната формација на дисперзираните елементи (буквите), како независна наративна целина која конотира некаква логична низа на зборообразување. Оваа композиција создадена од посебни делови, не е само текст што треба да се исчита „во“ рамките на делото [privacy off], туку денотира исчитување кое треба да следи „од“ опсервацијата на она што следи последователно. Цртежите со графит и туш врз паус се создадени како мултипликација и репродукција на постојна иконографија присутна во делото *Презаситеност од немири* од серијата *Invisible Exposure* (2014 – 2015), во автентичниот ликовен контекст, сликарството, изведени во масло на платно. Елементот на женската

16 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978), 96.

17 Georg Simmel, *The Sociology of Georg Simmel*, ed. and trans. Kurt H. Wolff (Illinois: The Free Press, 1950).

18 Jurgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society,* trans. Thomas Burger, ass. Frederick Lawrence (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991), 6.

19 Иконографските референци на фрескоживописот се употребени од критичка перспектива, како согледби на актуелните состојби и негрижата за историското наследство од страна на овластените институции.

20 Douglas Robinson, *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008), 136-137.

фигура може да се толкува како гест (дело) што може да се цитира, отсечен [cut-off] и апстрахиран од сопственото опкружување, поради потенцијалот за повеќезначна употреба во различни медиумски контексти и нови обликовни ситуации. Нова значенска конотација во која влегува овој визуелен цитат е создадена со именување [otherness] како концепт на другоста, којшто ги разгранува различните нивоа на чија рамнина се формираат нови дискурзивни референци. Излегувајќи од еден архиконтекст, „презаситеност од немири", фигурата станува подлога на нова актуализација, како апстрахиран елемент од сопственото потекло, во ново контекстуално гнездење,[21] концептот на другоста. Принципот на разградување и одделување парчиња ликовен материјал (техника туш) од основниот прототип (силуетата на фигурата), како знак што се умножува преку јукстапозиција на една врз друга подлога (различни пропорции и обоеност), перформативно го изведува концептот „другост", којшто симболично се враќа, или се обидува да се преслика и да се сообрази со својата онтогентичка подлога. Оптичкиот ролер, којшто споро ја илуминира текстуалната предлошка, си поигрува со потенцијалите на ретиналното, создавајќи визуелна семиоза која се надополнува во следните кадри, во кои, пак, концептот на циркуларноста е конституиран со мануелно придвижување на течноста. Оптичката суперонираност на нивоата влегува во нова дијалошка форма со проекција на сенка на реално тело врз ѕидната површина, миметички пресликана силуета на цитираната фигура, што како метод на аналогно поместување на различните планови претрпува крајна дијалектизација преку воведување сегмент од вистинскиот модел на перформерот, како потврда за континуирано присуство на авторскиот глас. Вкупната синтагма на елементарното подредување, преку принципот на монтажата, станува семантичка подлога на дистрибутивните односи, раководени од распоредот помеѓу визуелната поетика[22] (пикторалните сугестии), аудитивните елементи (аксиомата на звукот) и празните (бланк) црни прекини или намерни паузи, што го дестабилизираат линеарниот ток на наративот. Употребата на графоскопот како средство за пренос на асемблажот од претходно создадени подлоги, цртежи и текст на паус, посебни исечоци од хартија во облик на букви, во потполност ја комплетира уметноста на монтажата, како дијалектички модел што го реконструира концептот на претставувањето, нагласувајќи го значењето на индивидуалноста на рамката[23] и можните начини на комбинација на минималната единица, кадарот. Методите на конвергенција, интертекстуалност и ремедијација покажуваат дека потенцијалот за реализација преку дигиталното дообликување може да биде реверзибилен процес на аналогизација во однос на доминантните технолошки тенденции, кои ја иземаат иманенцијата на креативниот процес, уметничкото дело од човек и за човек создадено.

Проектот „Изменета реалност" (2018) е инсталација составена од меѓуодносот на ликовните елементи, две насликани платна и видеоинсталација, кои влегуваат во просторно-виртуелна интеракција. Концептот е замислен како мапирање на економско-индустриските „еко" стратегии на Европската Унија, која по подолг процес на пазарна редукција, во 2012 воведува забрана за употреба на класичните светилки со блескаво стакло и вжарено влакно, заменувајќи ги со штедливи лед-светилки со помала емисија, штетни по здравјето, податок што е вклучен на амбалажата на самиот производ. Поттикната од оваа одлука, Балаќ критички ја илустрира незапирливата моќ на капиталистичкото поставување, укажувајќи на манипулативните методи со коишто пазарната логика станува оперативна. Но, критичката опсервација не се однесува само на контрадикторната назнака на самиот производ, туку и на функционалната употреба на светилките во контекст на изложбените простори, каде што реалната палета од бои на уметничките дела станува предмет на оптичка трансформација и „естетска несреќа". Овој проект го покажува истражувачкиот потенцијал на авторката, свесна за глобалните промени што се манифестираат во реален дискурзивен контекст, преку метафорична, компаративна и одмерена употреба на квантумот на информации.

Видеоинсталацијата „Меморабилија" (2019) како формална стуруктура е конституирана од перформанс изведен во препознатливиот прототип и лајтмотив – коцката. Дигитално уредување на посебните елементи (ѕидни површини на коцката) претставува дијлектички метод што ја преиспитува непропустливоста на транспарентната обивика, создавајќи виртуелна проекција на сликовни елементи апстрахирни и конкретизирани во исто време. Во овој сложен предлог, Балаќ *го ослободува* субјектот од нејзините слики, фигурата од делото *Сеќавање на еден талкач* (2014-2015?) внатре во *коцката* во која индивидуата е послободна отколку во отворениот свет, свет во којшто слободата се третира како иманентна. Преку процесот на врамување и затворање се исцртуваат јасните контури на сопствената неможност, како граници на можна трансгресија до постоењето и можното присуство што е содржано во имагинативниот свет на слободата. Чинот на извлекување на материјата од сопственото минато транзитира низ повеќе (оптички) филтри и звучни податоци што илуминираат присуство на *анимиран субјект* од некаков замислен свет. Автономијата на живиот субјект, чија статична сликовна инфилтрација е меморирана, влегува во дијалог со општествениот свет на авторот, отсликан преку невидлива експозиција (гестуалниот анимиран момент на одделување од рамнината на сликата, споделувањето на саморепрезентацијата во отворен сет на околности, неочекувани стилски трансформации, проширување на основните компоненти на повеќезначни медиуми), во конечното медиумско затворање – видеото. Проектот репрезентира двојна субјективизација, како однос помеѓу определбите на *авторот* да се одрази во постдигиталниот медиумски асемблаж и неочекуваните [неодредените] знаковни инскрипции од страна на *анимираниот субјект* во даденият контекст. Комплементарноста на двојната неизвесна реторичност од страна на субјектите го обележува овој концепт како отворено дело, доволно расплетено за понатамошни претпоставки и отворени сугестии, со што се потврдува повеќеслојната комплексност и распон на наративот. Оваа обликовна постапка синтетизира неколку искуства од претходните интермедијални остварувања, а концептуалната и техничка реализација покажува промена на авторската перцепција за можната употреба на различни супстрати на ликовниот јазик, која епистемолошки се придвижува кон предметната материја. Емпириската провокација на можностите на различните медиуми ја потврдува неуморната природа на авторката за истражување, како потрага по идеалниот свет за реализација на своите идеи и замисли.

Преку видеоинсталацијата „Заглавени заедно" (2020), наративот си допира прашањата за бегалската криза и вечната потрага по живеалиште, значенски антиципиран преку концептот „колективно тело" и меѓузависноста на таа органска врска, метафорично аргументирана преку визуелниот предговор „затворени заедно" во фиктивно омеѓениот простор – „коцката", и покрај неодредливоста на терититоријалноста или геополитичките граници што реално го ограничуваат движењето на „слободните" маси. Во овој краток филм, авторката користи ефекти на крупен план, кадрирање од растојание и од аголна позиција, овозможувајќи јасни согледби дека станува збор за тродимензионално „реално" врамување изведено преку неколку последователни сценски разложби. Ефектот на близко кадрирање претставува посебна дијалектичка алатка за отсекување од реалниот контекст (време и простор), како патување или приближување до нови реални аспекти и сознанија што имаме можност да ги откриеме преку драматични асоцијации, изведени преку гестовите на посебните ликови. Начинот на којшто се користи камерата е следство на еден комплексен ликовен јазик што ги преиспитува композициските аспекти на рамката на приказ, слично како во сликарските прераспределби на елементите на платното. Филмската структура се состои од еднакви временски секвенци, споени со мек премин и темни кадри или празен меѓупростор, којшто навестува завршеток или промена на една наративна целина и исчекување за следната антиципација, ефект што се постигнува со дополнително аурално засилување. Покрај употребата на монтажни ефекти, очекуваниот дијалог се структуира и преку гестуалните дејствија на карактерите, преку нивните погледи што продираат далеку и длабоко во празнината пред нив. Нивната вкочанетост и статичност психолошки и иконично ја одразува состојбата на неможност за динамика, за поместување и придвижување. Употребата на суперпониран говор често се преместува од говор во прво лице што директно повикува на внимание, кон внатрешно диегетичка циркулација со (визуелно) отсуство на разговорните партиципиенти, чие присуство е семантичко и ѝ припаѓа на една поширока и поопсежна категорија на неизвесно припаѓање. „Коцката" како хипотетички простор имплицира непотребност од детерминирање на каков било географски диверзитет како одредиште на бегалците и во исто време, ја нагласува потребата од препознавање на хуманите катастрофи и на социјално-општествените состојби, како глобална ентропија на човештвото. Ефектот на повторување на кадрите, како иконографија и сценска поставеност, од наративен аспект, имплицира стабилност на рамката, како навраќање и утврдување на идејата за колективното соприсуство на субјектите, како момент на суспензија на времето во единствениот диегезис обезбеден преку линеарното спојување на визуелните елементи. Чувството за рамнотежа на елементите во филмската слика потекнува од сликарскиот претекст, а се провлекува и во употребата на дигиталните медиуми, како што е видеоуметноста, задржувајќи се во рамките на статичното, неподвижното, на визуелен план, додека движењето е структуирано преку наративниот тек, неговите временски и просторни диспозиции. Потребата од нагласување или компресија на авторскиот глас, како визија, како обликовен принцип, е предмет на интерпретативно преместување на содржината (основниот наратив) „од" светот на реалноста, „во" доменот на прашањето „за" реалноста „во" уметноста/уметничкото. Суптилноста на конфликтуалното спојување на серијата „реални" дејствија, со серијата која е дообликувана и дополнително поткрепена со јукстапониран говор, претставува двојна сугестија на чинот на говорот, поттикнувајќи размисли – кому се обраќа говорникот? Дали можеби авторскиот глас е пресликан во говорот на нараторот, како говор во прво лице, и го преиспитува сопственото уметничко стојалиште, или, пак, сè уште претставува екстензија на гласот на колективот. Циркуларното движење на карактерите во рамките на објектот-коцка, проследено со музички запис што симболично се обраќа кон 'мајката' чии 'деца' трагаат по некакво огниште, може да се толкува како метафора која референцијално посочува кон плуралитет на толковни перспективи, 'биолошка мајка', 'мајка-татковина', 'мајка-земја', 'мајка-божица'..., итн. Индивидуалната динамика на движење 'во' сликата ја одвиткува „затвореноста" кон „надворешноста", која повторно се собира или се затвора во „реалноста" на омеѓениот простор. Поговорот на овој наратив нема заклучок. Како отворена сугестија, приказот на еден карактер (старец) и објектот-коцка ја заокружува ликовноста на ова дело, додека содржинската референцијалност е оставена слободна, отворена за бројни можни толкувања и претпоставки. Звучната нарација (воз што поминува по пругата) сугерира бескрајно патување и потрага по место, неместо. Осамениот карактер на крајот на приказната е, всушност, антиципација на извесен почеток или зачеток на наративот, значенска потрага по концептот слобода, сигурност, живеалиште и дом, кој (о)станува неможност дури и во бескрајниот хоризонт на „слободните" и ненаселени територии. Тања Балаќ ја третира уметноста како средство за повисоки од „чисто" уметничките цели, чисто естетските, подвлекувајќи ја идејата дека уметноста треба нужно да биде функционална во општественото опкружување, не само како епитаф на некои вечни и веќе утврдени историски концепти, туку и како концепт и модел на ситуациско дејствување, којшто дозволува промислување *низ* и *преку* изложувањето на нивната вистинитост и неодминливост во човековото секојдневие. Ангажманот на вистински ликови, вистински карактери, во улогата на интерпретатори на реалноста покажува дека Балаќ твори директно од принципите, извлекувајќи го целосниот потенцијал од расположливите субјекти. Перформативноста на улогите илустрира чиста есенцијалност на социолошкиот статус на избраните ликови, што како вграден методолошки принцип во содржинскиот корпус на делото, се провлекува и транзитира на формален план, како жанровска конвергенција меѓу медиумот на видеоуметноста со документаристиката. Употребата на најдените субјекти како конститутивни елементи во вкупната структура на делото и нивното преобликување раководено од основниот наратив и концептот „заглавени заедно" го поставуваат авторот во двојна позиција. Првата позиција е поглед однадвор, чин на говор спроведен преку/низ улогите на ликовите, и како таква, поставува интерпретативен модел на избраната тема, додека втората го позиционира авторот внатре, во наративот, како дел од принципот *колективна припадност*. Овој дуализам неминовно го наметнува прашањето за улогата на уметникот во доменот на општественото ткаење на социјалната свест, но и за улогата и функцијата на уметноста во поширок дискурзивен опфат. Балаќ се обидува и успева да инструира став дека глобалната мигрантска криза не е само глобално прашање „таму некаде", кое треба да биде решено од некакви авторитети повторно на глобално ниво, туку е присутно „тука и меѓу нас", а неможноста да се дојде до глобално решение зависи од човечкиот фактор на микрониво.

Делото „Денот потоа" (2020) претставува континуитет на претходните анализи на еколошката ентропија, како обид да се расветлат современите аспекти на поимањето на биополитичките регресии што го условуваат и го одземаат правото на нормално живеење. Ова дело ги изложува перманентните контрадикции помеѓу сетилното и разумното, спознајното и невидливото, животот и неговите облици, низ јасна и чиста метафорична определба, детските отпечатоци, коишто го илустрираат концептот на биопотенцијална обнова на животот на земјата. Оваа поставеност на критичката мисла го наметува прашањето за смислата на преоѓање на биолошкиот праг во светот на споделеното живеење, во којшто предодределеноста да се застане внатре нема да биде само коприсуство во една екстензија на проголтувањето, туку ќе значи одговорност и соочување на животот со животообразувачките норми и антропоцени монолити.

Сложениот поетски израз на Тања Балаќ монстрира континуирано истражување на она што значи авторско преисчитување на реалитетите, употребувајќи ги иманенцијата на театралноста и драматургијата не како цел, туку како средство, не со намера да се изрази реалноста, туку да се означи.[24] Монтажниот принцип, како дијалектика на изразните форми, овозможува мноштво перспективи од кои филмскиот субјект може да се набљудува, убедливо изнесувајќи ги неговите скриени потенцијали за силна тензија помеѓу реалноста и нејзината другост, често во облик на транспарентна илузија. Третманот на наративот како алтернатива на експерименталното, за Балаќ, значи премостување на медиумските бариери и преобмислување на филмот како медиум којшто зазема позиција помеѓу нас и перципираниот свет.[25] Постојаното пренасочување на референцијалните пунктуми често се случува внатре во значенските курикулуми на творбите, каде што самата пејдовна текстуална предлошка е означеното место кое треба да се разоткрие. Крстарењето низ интермедијалните простори во разгледуваните дела покажува дека квалитетот на ликовноста може да заземе просторни и временски протегања во доменот на виртуелното. Поетиката на овој начин, и покрај сложената мрежа од концептуални и формални односи низ коишто поминува, се трансформира во игра, како модел за којшто Шекнер говори низ фројдовска терминологија, играта како принцип на задоволство или приватен свет на фантазијата[26], којшто неуморно го предизвикува сопственото заокружување.

Натали Рајчиновска Павлеска

21 A. J. Greimas and J. Courtés, *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary,* trans. L. Crist, D. Patte, et al. (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 212.
22 Daniel Barnett, Movement as Meaning in Experimental Film (Amsterdam: Rodopi, 1983), iii.
23 Ибид, 16.
24 Mark Fortier, *Theory/Theatre: An Introduction* (London, New York: Routledge, 1997) 23.
25 Caterina Pasqualino and Arnd Schneider, *Experimental Film and Anthropology* (London, New York: Bloomsbury, 2014), 4.
26 Richard *Schechner, Performance Theory* (New York, London: Routledge, 1998), 13.

Библиографија:

Aumont, Jacques ed. *La Mise en Scène*, 127-42. Bruxelles: De *Boeck* Université, 2000.
Balaž, Bela. "Filmska Kultura." Preveo Sonja Perovič. U *Teorija Filma*, prir. Dušan Stojanovič, 84-93. Beograd: Nolit, 1978.
Barba, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. New York: Routledge, 2009.
Barnett, Daniel. *Movement as Meaning in Experimental Film*. Amsterdam: Rodopi, 1983.
Barthes, Roland. *A Barthes Reader*. Edited and with introduction Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1983.
Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
Barthes, Roland. *Criticism and Truth*. Translated by Katherine Pilcher Keunemann. London: Continuum, 2007.
Bell, Alice and Marie-Laure Ryan. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2019.
Branigan, Edward and Warren Buckland eds. "Mise èn Scene." In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, 295-9. London, New York: Routledge, 2014.
Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.
Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, London: Indiana University Press, 1976.
Fortier, Mark. *Theory/Theatre*: *An Introduction*. London, New York: Routledge, 1997.
Freud, Sigmund. "Remembering, Repeating and Working-Through: Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II (1914)." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited and translated by J. Strachcy,147-56. London: Hogarth Press, 1958.
Greimas, A. J. and J. Courtés. *Semiotics and Language*: An Analytical Dictionary. Translated by L. Crist, D. Patte, et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Translated by Thomas Burger and Frederick Lawrence. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.
Lucy, Niall. *Derrida Dictionary*. Malden, MA; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2004.
Pasqualino, Caterina and Arnd Schneider eds. *Experimental Film and Anthropology*. London, New York: Bloomsbury, 2014.
Robinson, Douglas. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
Robinson, Douglas. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York, London: Routledge, 1998.
Simmel, Georg. *The Sociology of Georg Simmel*. Edited and translated by Kurt H. Wolff. Illinois: The Free Press, 1950.
Stemmrich, Gregor. "Heterotopias of the Sinematgographic Institutional Critique and Cinema in the Art of Michale Asher and Dan Graham." In *Art After Conceptual Art*, edited by Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, 135-49. Cambridge, Mass; London, England: The MIT Press; Vienna, Aistria: Generali Foundation, 2006.

Biography

Tanja Balac was born in Skopje in 1968. She graduated at the Faculty of Fine Arts in Skopje in 1991, with a major in painting. Paving her artistic and professional path over the years, in 2008 she received her Master's degree in painting from the Faculty of Fine Arts in Skopje. Member of the Association of Artists of Macedonia (DLUM) since 1996, she was also its president in the period of 2006-2013. Among her many professional visits outside the borders of her country, the study visit in Paris in 2003 is well worth mentioning. Her professional and artistic experience has been constantly enriched by work and study visits abroad, as well as participation at festivals and exhibitions for which she has received many awards and acclaim. Besides paintings, in the last decade, Tanja is also interested in creating installations, video art projects, experimental films and art performances. At present she lives and works in Skopje.

tanjabalac.com

EXHIBITIONS

2020 **"Space Distances"**
Wien, Austria - Gallery of Macedonian Embassy In Wien

2019 **"Invisible Exposure"**
Belgrade, Serbia - Gallery "Progres"

2017 **"1800K"** with Omer Kaleshi
Paris, France - Gallery of Macedonian Embassy in Paris

2017 **"Red Land", "The Birth of the Nation"** Photo Exebition
Berlin, Germany - Projektraum OKK-Organ kritischer-Kuns

2015 **"Invisible Exposure"**
Skopje Macedonia - Gallery of NLB Tutunska banka

2013 **"Space Distances"**
Ljubljana, Slovenia - Gallery "Ljubljanski Grad"

2012 **"Space Distances"**
Skopje, Macedonia - Gallery "Oko"

2010 **"Play of Presence of the Absent"**
Prishtina, Kosovo - Umetnicka Galerija

2009 **"Play of Presence of the Absent"**
Istanbul, Turkey - Nazim Hikmet Taxim Art Gallery

2008 **"Play of Presence of the Absent"**
Skopje, Macedonia - National Gallery of Macedonia "Mala Stanica"

2008 **"Play of Presence of the Absent"**
Sofia, Bulgaria - Macedonian Cultural and Information Center in Sofia

2007 **"Urban Landscape"**
Malme, Sweden - J.T& Art Gallery

2006 **"Urban Landscape"**
Maribor, Slovenia - Gallery of the DLUM (Association of Fine Art Artists in Maribor)

2005 **"Urban Landscape I"**
Moscow, Russia - Gallery at the "House of nationalities"

2004 **"Urban Landscape I"**
Paris, France - Cité des Arts

2004 **"Urban Landscape I"**
Novi Sad, Serbia- Cultural Center Novi Sad

2003 **"1000-Kilometre-Long Love"**
Skopje, Macedonia - Museum of the City of Skopje

2002 **"1000-Kilometre-Long Love"**
Belgrade, Serbia - Gallery "Beograd"

2002 **"1000-Kilometre-Long Love"**
Zrenjanin, Serbia - Gallery "Duhovni Centar"

2002 **"1000-Kilometre-Long Love"**
Banja Luka, R. Srpska - Art gallery

1999 **"For The Children of Yugoslavia"**, humanitarian exhibition together with Ljupco Bojarov and Vujka Radivojevik Bojarov
Skopje, Macedonia - JAT Office

1997 Exhibition on the occasion of the **"Metodija Ivanovski-Mende"** award
Skopje, Macedonia - Cultural Information Centre (KIC)

1996 **"Stories"**
Skopje, Macedonia - Cultural Information Center (KIC)

1996 **"Stories"**
Kichevo, Macedonia - Cultural Center "Koco Racin"

1996 **"Stories"**
Kumanovo, Macedonia - Art Gallery

1992 Tetovo, Macedonia - Cultural Center

1992 Skopje, Macedonia - Cultural Information Center (KIC)

GROUP EXHIBITIONS

She has participated on numerous group exhibitions, in her homeland and abroad: France, USA, Poland, Bulgaria, Serbia, Russia, Sweden, to name a few.

INSTALLATIONS

2020 **"The Following Day"**, Winter Salon
National Gallery of Macedonia

2018 **"Perceptio Inversa"** video installation, Winter Salon
National Gallery of Macedonia

2016 **"Privacy off"** video installation, Winter Salon
National Gallery of Macedonija

2014 **"Trip@ih"** video installation, Winter salon
National Gallery of Macedonia

2013 **"Who is the Audience"** work in progress

2012 **"Bringing to Life by Signing a Name"** Winter salon
Bezisten Old Bazar Skopje

2012 **"Briefing to life by signing a name"** Installation
Ohrid, Macedonia - Ohrid Summer Festival

2009 **"Suitcase Full of Sadness"** Museum of the City of Skopje

EXPERIMENTAL FILMS

2020 **Stuck Together** – 5'35"

Screenings

- Sydney Short Film Festival 2021 (Australia) – Finalist
- Santorini Film Festival 2021 (Greece) – Finalist
- Rome Independent Prisma Awards 2020 (Italy) – Official Selection

Awards

- Anarchy Film Festival 2020 (Manchester, UK) – Award Winner

2018 **Memorabilia** – 7'15"

Screenings

- Cica Museum: Czong Institute for Contemporary art 2019 (Seoul, South Korea) – Official Selection

Awards

- West Virginia Mountaineer Short Film Festival 2019 (USA) – Award Winner
- Florence Biennale - International Biennial of Contemporary Art 2019 (Italy) – 4th Place Experimental Video

2017 **Red Land** – 15' 43"

Screenings

- Projektraum OKK-Organ kritischer-Kunst –Videoprojection 2018 (Berlin, Germany)
- National Gallery of Macedonia 2017 (Skopje, Macedonia)

2016 **The Birth of a Nation** – 12' 26"

Screenings

- Projektraum OKK-Organ kritischer-Kunst –Videoprojection 2018 (Berlin, Germany)
- National Gallery of Macedonia 2016 (Skopje, Macedonia)

2014 **Citizens 2** – 12' 26"

Screenings

- Bonington Gallery Trent University 2016 (Nottingham, UK)

2013 **Citizens** – 4' 48"

Screenings

- Bonington Gallery Trent University 2016 (Nottingham, UK)
- Futureidentities 2013 (Venice, Italy)
- Square "Macedonia" 2013 (Skopje, Macedonia)

AWARDS

2020 Manchester, England - Award from **Anarchy Film Festival** and Young Creative Leaders "Stuck Together" - Experimental film

2019 Florence, Italy - 4th place in Video Art category "Lorenzo il Magnifico" award at the **Florence Biennale** - Experimental film "Memorabilia"

2019 West Virginia, USA - 1st place at the **West Virginia Mountaineer Short Film Festival** -Experimental film "Memorabilia"

2015 Skopje, Macedonia - National Gallery of Macedonia, "Nereshki majstori" award for painting - DLUM

2003 Skopje, Macedonia - Award for painting at the exhibition "Landscape" - DLUM Gallery

2001 Skopje, Macedonia - "Nikola Martinovski" award for drawing at the exhibition "DLUM - drawing" - National University Library "St. Kliment Ohridski"

1996 Skopje, Macedonia - "Metodija Ivanovski - Mende" award at the exhibition "Small Scale Painting" - Cultural Information Center

Биографија

Тања Балаќ (р. 1968 година, Скопје), во 1991 година дипломира на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, на одделот за сликарство. Трасирајќи го својот уметнички и професионален пат низ годините, во 2008 година, магистрира на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, на одделот за сликарство. Членка е на Друштвото на ликовни уметници на Македонија (ДЛУМ) од 1996 година, а во периодот од 2006-2013 година и негова претседателка.
Меѓу многубројните професионални посети надвор од границите на Македонија, остварува студиската посета во Париз во 2003 година. Своето професионално и уметничко искуство постојано го збогатува со работни и студиски посети во странство, учество на меѓународни фестивали и изложби, за кои има добиено повеќе награди и признанија. Покрај сликарството, во последната декада истражува и на полето на различни медиуми, вклучувајќи инсталација, експериментален филм и видео уметност.
Живее и работи во Скопје.

tanjabalac.com

САМОСТОЈНИ ИЗЛОЖБИ

2020 **„Просторни дистанци“**
Виена, Австрија - Галерија на македонската амбасада во Виена

2019 **„Невидлива изложеност“**
Белград, Србија - галерија „Прогрес“

2017 **„1800К“** со Омер Калеши
Париз, Франција - Галерија на македонската амбасада во Париз

2017 **„Црвена земја“, „Раѓање на нација“** изложба на фотографии
Берлин, Германија - Projektraum OKK-Organ kritischer-Kunst –Videoprojection

2015 **„Невидлива изложеност“**
Скопје, Македонија - Галерија на НЛБ Тутунска банка

2013 **„ Просторни дистанци“**
Љубљана, Словенија - галерија „Љубљански град“

2012 **„Просторни дистанци“**
Скопје, Македонија - галерија „Око“

2010 **„Игра на присуство на отсутното“**
Приштина, Косово - Уметничка галерија

2009 **„Игра на присуство на отсутното“**
Истанбул, Турција - уметничка галерија „Назим Хикмет Таксим“

2008 **„Игра на присуство на отсутното“**
Скопје, Македонија - Национална галерија на Македонија, „Мала станица“

2008 **„Игра на присуство на отсутното“**
Софија, Бугарија - Културно-информативен центар на Македонија во Софија

2007 **„Урбан пејзаж“**
Малме, Шведска – J.T& Art Gallery

2006 **„Урбан пејзаж“**
Марибор, Словенија - Галерија на ДЛУМ (Друштво на ликовни уметници на Марибор)

2005 **„Урбан пејзаж I“**
Москва, Русија - Галерија во „Куќата на националностите“

2004 **„Урбан пејзаж I“**
Париз, Франција - Cité des Arts

2004 **„Урбан пејзаж I“**
Нови Сад, Србија – Културен центар на Нови Сад

2003 **„Љубов долга 1000 километри“**
Скопје, Македонија - Музеј на град Скопје

2002 **„Љубов долга 1000 километри“**
Белград, Србија - галерија „Београд“

2002 **„Љубов долга 1000 километри“**
Зрењанин, Србија - галерија „Духовни центар“

2002 **„Љубов долга 1000 километри“**
Бања Лука, Р. Српска - Уметничка галерија

1999 **„За децата на Југославија“**
Скопје, Македонија - Канцеларија на ЈАТ
Хуманитарна изложба, заедно со Љупчо Бојаров и Вујка Радивојевиќ Бојаров

1997 изложба по повод наградата **„Методија Ивановски-Менде“**
Скопје, Македонија – Културно-информативен центар (КИЦ)

1996 **„Приказни“**
Скопје, Македонија – Културно-информативен центар (КИЦ)

1996 **„Приказни“**
Кичево, Македонија – културен центар „Кочо Рацин“

1996 **„Приказни“**
Куманово, Македонија - Уметничка галерија

1992 Тетово, Македонија – Културен центар

1992 Скопје, Македонија - Културно-информативен центар (КИЦ)

ГРУПНИ ИЗЛОЖБИ

Учествувала на бројни групни изложби, во Македонија и во странство: Франција, САД, Полска, Бугарија, Србија, Русија, Шведска...

ИНСТАЛАЦИИ

2020 **„Денот потоа“**, Зимски салон - Национална галерија на Македонија

2018 видео инсталација **„Perceptio Inversa“,** Зимски салон - Национална галерија на Македонија

2016 видео инсталација **„Privacy Off“,** Зимски салон - Национална галерија на Македонија

2014 видео инсталација **„Trip@ih“**, Зимски салон - Национална галерија на Македонија

2013 **„Која е публиката“**

2012 **„Здивот на животот со името втиснат“** - Зимски салон – Безистен, Стара чаршија Скопје

2012 **„Здивот на животот со името втиснат“**
Охрид, Македонија - Охридско лето

2009 **„Куфер полн со тага“**- Музеј на град Скопје

ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ФИЛМОВИ

2020 **Заглавени заедно** - 5’35 ”

Проекции

- Sydney Short Film Festival 2021 (Австралија) - финалистска
- Santorini Film Festival 2021 (Грција) - финалистка
- Rome Independent Prisma Awards 2020 (Италија) – официјална селексција

Награди

- Anarchy Film Festival 2020 (Манчестер, Велика Британија) - добитничка награда

2018 **Меморабилија** - 7’15 ”

Проекции

- Cica Museum: Czong Institute for Contemporary art 2019 (Сеул, Јужна Кореја) - официјална селексција

Награди

- West Virginia Mountaineer Short Film Festival 2019 (САД) - добитник на награда
- Florence Biennale - International Biennial of Contemporary Art 2019 (Италија) – 4-та награда

2017 **Црвена земја** - 15 ’43 ”

Проекции

- Projektraum OKK-Organ kritischer-Kunst –Videoprojection 2018 (Берлин, Германија)
- Национална галерија на Македонија 2017 (Скопје, Македонија)

2016 **Раѓање на нација** - 12 ’26 ”

Проекции

- Projektraum OKK-Organ kritischer-Kunst –Videoprojection 2018 (Берлин, Германија)
- Национална галерија на Македонија, 2016 (Скопје, Македонија)

2014 **Граѓани 2** - 12 ’26 ”

Проекции

- Bonington Gallery Trent University, 2016 (Нотингем, Велика Британија)

2013 **Граѓани** - 4 ’48 ”

Проекции

- Bonington Gallery Trent University, 2016 (Нотингам, Велика Британија)
- Futureidentities: Bodies . Places . Spaces, 2013 (Венеција, Италија)
- Плоштад „Македонија“, 2013 (Скопје, Македонија)

НАГРАДИ

2020 Манчестер, Англија - награда на Anarchy Film Festival и Young Creative Leaders - Експериментален филм „Заглавени заедно“

2019 Фиренца, Италија - 4-то место во категоријата Видео Арт, награда„ Лоренцо ил Мањифико ”на Биеналето во Фиренца - Експериментален филм „Меморабилија“

2019 Западна Вирџинија, САД - 1-во место на West Virginia Mountaineer Short Film Festival - експериментален филм „Меморабилија“

2015 Скопје, Македонија - Национална галерија на Македонија, награда „Нерешки мајстори“ за сликарство на ДЛУМ

2003 Скопје, Македонија - награда за сликарство на изложбата „Пејзаж“ - Галерија ДЛУМ

2001 Скопје, Македонија - награда „Никола Мартиновски“ за цртање на изложбата „ДЛУМ-цртеж “- Национална универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“

1996 Скопје, Македонија - награда „Методија Ивановски - Менде“ на изложбата „СМОЛ СКЕЈЛ ПЕЈНТИНГ“- Културно-информативен центар

1995 Скопје, Македонија - награда „Константин Мазев“ за млади уметници на изложбата „СМОЛ СКЕЈЛ ПЕЈНТИНГ“- Културно-информативен центар

1992 Скопје, Македонија - награда на изложбата „Жената - симбол и инспирација“ - Центар за култура „Кочо Рацин“

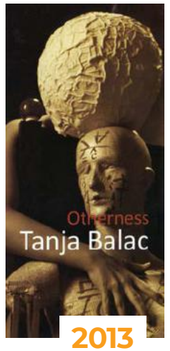
Timeline

1992

"Bacchanalia",
painting
1st solo exhibition in
Cultural Information Center
Skopje, Macedonia

1997

"In Honor of Sirano"
Miniature Painting award
Exhibition in
Cultural Information Center
Skopje, Macedonia



2013

"Otherness",
solo exhibition
Small Black Gallery
Ljubljana, Slovenia

2005

"Urban Landscape I"
Poster of my
solo exhibition
House of Nationalities Gallery
Moscow, Russia

Photo of my
study visit
at Rodin Museum,
Paris, France

2003

Opening night of
Macedonian artists
in Paris as the
President of DLUM
Paris, France

2007

2004

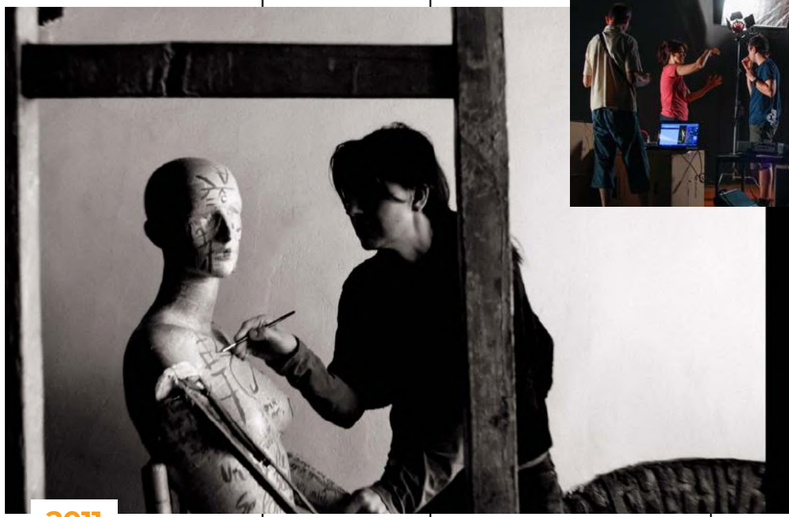
"Urban Landscape I"
Poster of the solo exhibition
Cite des Arts Gallery
Paris, France

"Play of Presence in Absence",
Master thesis defense
at National Gallery
of Macedonia, Skopje

2008

"Invisible Exposure"
Opening night exhibition
Skopje, Macedonia

2015



2011

Working in
the art studio

2013

"Citizens"
Experimental film,
behind the scenes
with DoP Boro Rudic
Skopje, Macedonia

2014

"Citizens"
First public
screening
City Square
Skopje, Macedonia

2016

"The Birth of a Nation"
Experimental film, behind the scenes
with DoP Atanas Velkovski
Skopje, Macedonia

2017

"Red Land"
short film,
behind the scenes
Skopje, Macedonia

With Omer Kaleshi
"1800K",
joint exhibition
Paris, France

2017

"Red Land" and "The Birth of a Nation"
short films, screening
and exhibition of stills
Berlin, Germany

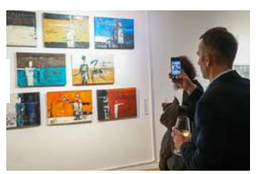
2018

At the Florence Bien-
nalle, participating
with her experi-
mental short film
'Memorabilia'

2018

"Memorabilia"
Short film,
building the set,
behind the scenes
Skopje, Macedonia

2019



"Invisible Exposure"
Opening night exhibition
Belgrade, Serbia

2019

"Stuck Together"
Behind the scenes
Skopje, Macedonia

2020

"Space Distance",
Poster from solo exhibition at
Macedonian Embassy in Vienna
Vienna, Austria

2021

Family
Portrait

"The Following Day"
Working on the art installation
National Gallery of Macedonia
Skopje

2020

"Isollatria"
Work in progress project
Skopje, Macedonia

2020

tanjabalac.com

Published by: Tanja Balac
Text: Kiril Penušliski, Natali R. Pavleska
Photographs: Boro Rudic
Photo portrait: Sergej Sarchevski
Photos of the installation *"Suitcase Full of Sadness"*: Dejan Sarchevski
Translation: Kiril Penushliski, Vanja Chuchkov
Proof Reeding: Tatjana B. Eftimoska
Design and prepress: Igor Nastevski
Printed by: Propoint

Издавач: Тања Балаќ
Текст: Кирил Пенушлиски, Натали Р. Павлеска
Фотографии: Боро Рудиќ
Фото Портрет: Сергеј Сарчевски
Фотографии за инсталација "Куфер полн со тага": Дејан Сарчевски
Превод: Кирил Пенушлиски, Вања Чучков
Лектор: Татјана Б. Ефтимоска
Дизајн и подготовка за печатење: Игор Настевски
Печати: Пропоинт

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

7.036/038(497.7)(083.3) Балаќ, Т.

БАЛАЌ, Тања
Tanja Balac : 30 years art works / [текст Кирил Пенушлиски, Натали Р. Павлеска ; фотографии Боро Рудиќ ; превод Кирил Пенушлиски, Вања Чучков ; [text Kiril Penushliski, Natali R. Pavleska ; photographs Boro Rudic ; translation Kiril Penushliski, Vanja Chuchkov]. - [Скопје] : Т. Балаќ ; [Skopje] : T. Balac, 2021. - 57 стр. : фотографии во боја ; 21 см

Текст на мак. и англ. јазик

ISBN 978-608-66000-3-7

1. Пенушлиски, Кирил [автор на придружен текст] [преведувач] 2. Павлеска, Натали Р. [автор на придружен текст]
а) Современа уметност -- Македонија -- Каталози

COBISS.MK-ID 54515461

ISBN 978-608-66000-3-7

tanjabalac.com