

Г О Л Д Е М О Т О



Даспер Џонс, *Кожајата на поестата на О'Хара*, 1965, литографија
Jasper Johns, *Skin with O'Hara Poem*, 1965, lithography



Музеј на современата уметност - Скопје
Museum of Contemporary Art - Skopje, Republic of Macedonia

- 004 **Уводник:** Провинцијализација и деградација на јавниот простор
Editorial: Provincialisation and Degradation of the Public Space
- 007 **Настани / Events**
52. Биенале во Венеција: 52nd Venice Biennial
Роберт Стор, разговорала Љупка Делева
Robert Storr, interviewed by Ljupka Deleva
- 010 *Благоја Маневски*: Логични слики (Премин) - Република Македонија на 52. Биенале во Венеција
Blagoja Manevski, Logical Paintings (Crossing) - Republic of Macedonia at the 52nd Venice Biennial
- 012 **Тема 1 / Theme 1**
(Не)естетиката на опкружувањето
(Non)esthetique of the Surrounding
Лучезар Бојаџиев: Рајот на билбордите
Lichezar Boyadjiev: The Billboard's Paradise
- 021 *Анеџа и Живко Поповски*: Мост, награден проект во Венеција
Aneta and Zivko Popovski: The Bridge
- 023 **Авторски страници / Author's Pages**
Лазо Плавевски, Валентино Димитровски и Зоран Пејировски: Проект "Шампити"
Lazo Plavevski, Valentino Dimitrovski and Zoran Petrovski: Project "Shampiti"
- 037 **Тема 2 / Theme 2**
Феноменот на комичното во македонската ликовна уметност
The Phenomena of the Laughter in the Macedonian Art
- 038 *Лилјана Неделковска*: За смеата како форма на критика
Liljana Nedelkowska: On Laughter as a Form of Criticism
- 045 *Марика Бочварова*: Луцидни критики
Marika Bocarova: Lucid Art Reviews
- 048 *Маја Чанкуловска*: Цртежот денес
Maja Cankulovska: The Drawing Today
- 056 *Лазо Плавевски*: Од Пазар се враќав и баш за тоа размислував...
Lazo Plavevski: Returning from the green market I just thought of this...
- 064 **Изложби / Exhibition Reviews**
- 065 Соња Абациева, **Родолуб Анастасов**, *Енформелска лабораторија*
Sonia Abadzieva, Rodoljub Anastasov, Laboratory of the Informal
- 068 **Атанас Ботев**, Маја Чанкуловска
Atanas Botev, Maja Cankulovska
- 069 *Македонско арт видео, Антиологија 1985-2005*, Ана Франговска
Macedonian Video Art, Ana Frangovska
- 070 *Сџав – II Фестивал на видео, кус, експериментален филм и фотোগрафија*, Билјана Исијанин
Attitude – II Video, Film and Photo Festival, Biljana Isjanin
- 071 **Мирна Арсовска**, *Заведувачка мобилност*, Билјана Исијанин
Mirna Arsovska, Biljana Isjanin
- 072 **Атанас Атанасоски**, *Појкујолни облици*, Марика Бочварова
Atanas Atanasoski, Marika Bocarova

- 073 **Ирена Паскали.** *Урбан њејзаж.* Ана Франговска
Irena Paskali, Ana Frangovska
- 074 **Ото Дикс,** графики, Соња Абациева
Otto Dix, Sonia Abadziewa
- 075 **11 Зимски салон на Д.ЛУМ.** Ана Франговска
11 DLUM's Salon, Ana Frangovska
- 076 **У.С Експрес - Антиологија на американскојо видео.** Ана Франговска
U.S. Express - An Antology of the American Video, Ana Frangovska
- 077 **Маргарита Киселичка.** *Во свејлинина на свејлинина,* Марика Бочварова
Margarita Kiselicka retrospective exhibition, Marika Bocvarova
- 078 **Гоце Наневски.** Пат, *Педесет или њедесет,* Ана Франговска/
Goce Nanevski, Ana Frangovska
- 079 **Искра Димитрова.** *History of sexuality,* Маја Чанкуловска
Iskra Dimitrova, Maja Cankulovska
- 080 **Благоја Маневски.** *Лоџички слики (овде и сега),* Соња Абациева
Blagoja Manevski, Sonia Abadziewa
- 081 **Далибор Тренчевски.** *Монолит;* **Верица Наумовска:** *Бесконечен ритам.* Соња Абациева
Dalibor Trencovski; Verica Naumova, Sonia Abadziewa
- 082 **Филип Фидановски.** *Знаци,* Маја Чанкуловска
Filip Fidanovski, Maja Cankulovska
- 083 **Јордан Грабулоски -Грабул.** омаж, Марика Бочварова
Jordan Grabuloski – Grabul, Hommage, Marika Bocvarova
- 084 **Хрватскајта колекција во МСУ Скопје.** Маја Чанкуловска
Croatian Collection in the MoCA Skopje, Maja Cankulovska
- 085 **Илијана Петрушевска.** *Сон е сè,* Соња Абациева
Iliana Petrusevska, Sonia Abadziewa
- 086 **Свесно едноставно - њојавата на културата на алтернативниот ѡпроизвод,** германски дизајн, Соња Абациева
German Design, Sonia Abadziewa
- 087 **Од албумот на фотѡграфи на Марко Плаевски.** Валентино Димитровски
Marko Plavevski Photographs, Valentino Dimitrovski
- 088 **Александра Петрушевска.** *13 км. од центарот,* Мира Гакина
Aleksandra Petrusevska, Mira Gakina
- 090 **Епилог / Epilogue**
Лилјана Неделковска, Приказна
Лилјана Неделковска, Story
- 092 **Музеи / Галерии - Museums /Galleries**



корица / cover
Јован Шумковски, *R=1:2; R= 1:200.* 2004.
инсталација (детал)
Jovan Sumkovski, *R=1:2; R= 1:200.* 2004.
installation. (detail)

задна корица / back
Анета и Живко Поповски. *Мост - Музеј во Италија.* 2006
Aneta and Zivko Popovski, *Bridge - Museum in Italy.* 2006

Провинцијализација и деградација на јавниот простор

Во периодот на таканаречената општествена транзиција од последните две децении, во Македонија се создаде една трагична состојба на забрзано, неумоливо и, во голема мера, непоправливо провинцијализирање, разградување и уништување на јавниот простор во урбаните амбienti што се очигледно во три специфични пунктови на градското живеење:

обликување на градскиот простор со нови архитектонски и урбанистички решенија што безмилосно го обезличуваат и ги уништуваат постојните градски ткива;

деградирање и уништување на заштитени споменички целини и на други урбани комплекси и архитектонски остварувања со културно-историско-мемориско значење или амбienti на култивираната природа;

новокомпирирана практика на споменично одбележување спроведувана со грубо непочитување на правните норми и со отсуство на мемориска етика и на ликовно-естетски критериуми.

Обезличувањето и уништувањето на урбаните структури со архитектонското и урбанистичкото обликување на просторот во изминатиот период се одигрува во состојба на арогантно занемарување на правните и стручните параметри и во отсуство на елементарен предизвик за актуелно и автентично создавање, сообразно со духот на времето. Тоа доведе до забрзано, масовно и веќе непоправливо провинцијализирање и загадување на градските амбienti со новокомпирирана аутсајдерска архитектура без никаква креативна и современа стилска препознатливост. Наспроти тоа, стихично се востанови една обликовна матрица којашто сведочи за отсуство на минимален образен, воспитен и морален праг во обликувањето на приватниот и јавниот простор, а се темели и е симбиоза на повеќе стилски, психолошки, социјални и економски фактори.

Во прв ред, архитектонската практика е осакатена со демодирани поплава од задоцнети ново-постмодернистички ретроградни прежакувања на елементи од историските архитектонски стилови без елементарно историцистичко познавање и почитување на тие „јазични“ модели. Па така, бројните новоградби безмилосно и бесмислено се накинети со тимпанони, пиластри, портали и многу други рециклирани стилски елементи, без никакво семиотичко познавање на нивното потекло, без никакво чувство за негување на соодноси и баланси во примената и без елементарно воспитание во приспособувањето и дополнувањето на затекнатото. На сето ова се надоврзува масовна епидемија на вирусот или синдромот „Беверли Хилс“ во проектирањето на индивидуални стамбени објекти, а во последно време и во одредени сегменти во колективните стамбени згради. Тоа резултира со мноштво сериски производи со неумесни обликовни, декоративни, колористички, материјални и функционални решенија што целосно се подведуваат под дефиницијата на ординарниот кич.

Следењето на актуелната архитектонска мисла во светот и возбудата од креативното играње во обликувањето, поеднакво не се присутни во еден друг просторанет шаблон што продуцира безлична и неавторитетна архитектура, базирана на формално мртвило и сивило во функционалното, амбиенталното и естетското компонирање и проткажување на поединечните остварувања и на урбаните ком-

плекси. Обата доминантни модели на архитектонското обликување во урбаните ткива, создаваат една бучна и дречлива какофонија и го профилираат очебијниот урбан хаос како доминантна одредница на јавниот простор.

Во погоре скицираната обликовна какофонија партиципираше, но, воедно, беше и апсорбиран од неа, специфично ретрограден вкус формиран во менталната и психолошката структура на еден новокомпириран слој со куповна моќ да ги проектира и задоволи своите первертирани статусни потреби и фантазми. Провинцијалната бруталност и неприкосновеност на оваа новокомпирирана политичка и бизнис олигархија, криминално ги газии сите правни, професионални, етички норми и процедури во архитектонското и урбанистичкото обликување на градскиот простор, остварувајќи, на тој начин, доминантна улога во провинцијализирањето, разградувањето и уништувањето на постојните градски, но и граѓански амбienti, коишто обврзуваат не само како мемориско, симболично и естетско наследство, туку и како цивилизациски меѓдан за креативни и современи проекции.

Провинцијализирањето, обезличување, деградирањето и уништување на заштитените споменички комплекси од културното наследство и на други зони со културно-историско-мемориско значење или амбienti на култивираната природа, се оркестрира на истиот фон и во истиот манир како и новокомпирираното архитектонско-урбанистичко обликување на јавниот простор. Трагичноста на овој процес е во неповратноста на реализираните интервенции во комплекси и зони со културно-историски вредности или со мемориско-симболично значење, создавани со генерации. Главните жртви на ова некрофилско дивеење најчесто се централните градски зони со најатрактивни и најавтентични форми на градското живеење: доминантни улични артерии околу кои се компонираат градскиот амбиент, стари чаршии со централна положба во градското ткиво и други културно-историски комплекси и пунктови со содржини и мемориски својства што ги издвојуваат како визуелни, историски и симболички заштитни знаци во урбаниот универзум.

Речиси сите централни градски јадра со покарактеристични архитектонски, урбани и мемориски содржини се деградирани и обезличени. Тоа особено се однесува на централните пунктови, главните улици или плоштади, средишта околу кои се нижат и преплетуваат сите градски форми, функции и визури. А, најкарактеристични во таа смисла се решенијата за партерните уредувања на плоштадот *Македонија* во Скопје, познатиот *Широк Сокак* во Битола, главната улица во охридската чаршија од пристаништето до Чинарот, прилепската чаршија и многу други примери во помалите градови на Македонија. Основниот пристап во сите примери е безмилосно уништување на затекнатиот, автентичен лик на овие цивилизациски пунктови во вид на безлична стерилизација на изведените решенија со промена на материјалите, деградирање на избалансираните соодноси и пропорции меѓу хоризонталите, вертикалите и волумените и инсталирање на партерна опрема што го заокружува неизбежниот провинцијален штимунг. Од третираните простори и улици се отстрануваат материјали со извонредна трајност и декоративност, како гранитните коцки или старите камени плочи, се заменуваат со нови камени плочи и тоа се случува во законски заштитените зони. За тоа дека зачувувањето на старите материјали е базичен услов за зачувување на автентичните амбienti со неповторливи својства,

Александар Македонски како исклучителна карика во националниот идентитет, чиј континуитет се растегна на повеќе милениуми. Оваа новокомпонирана параисториска интерпретација на националната историја се јави по осамостојувањето на нашата држава и се наметна како оркестрирана провинцијална врева, откако се напуштија интелектуалните и научните стандарди својствени за претходниот период. Тоа значеше и напуштање на нормалното сообразување со светската историографија во интерпретацијата на минатото и фингирање на една митолошка фарса исклучиво за домашна употреба. Споменичното обликување на оваа фарса, од своја страна, пропорционално се сообрази со нејзиниот провинцијален манир, испорачувајќи идиотски ликовни решенија во Штип. Прилеп, а ништо не говори во прилог на тоа дека ќе биде поинаку со највениот споменик на плоштадот *Македонија* во Скопје. Во актуелната постмодернистичка и постисториска состојба, секоја монументална интерпретација на претпоставени империјални или други високопарни идеолошки содржини, особено во средина во којашто речиси и не егзистирале такви парадигми, може да резултира само во трагикомични решенија изведени со ретардирани уметнички практики.

Посебен проблем во реализацијата на монументалната споменична практика претставува соодветното осмислување на локацијата и просторот како составен дел од споменичниот амбиент. Во таа смисла, непочитувањето на основните принципи во амбиенталното осмислување на јавниот простор доведуваат до крајно несоодветни и некомпатибилни инсталирања на монументални спомени-

ци. Најдрастични се примерите со спомениците на Св. Кирил и Методиј и на Св. Климент Охридски на влезот во охридската чаршија, споменикот на Скендербег на влезот во старата скопска чаршија и архитектонско-амбиенталното решение околу *Сааи-кулаиша* во прилепската чаршија. Неспорна е оправданоста и потребата од споменично одбележување на овие историски личности, но несфатливо е како можеше тоа да се реализира во амбienti што по својата природа не трпат монументални пластични интервенции. Ако и се занемарат правните пречки во овие интервенции, кои се очигледни, изведените монументални решенија, како уметнички, амбиентални и симболички содржини, се туѓи тела во органското ткиво на нашите чаршии и провинцијално ги разградуваат и онака нарушените автентични амбienti на овие споменични целини.

Еден специфичен и нов жанр беше воведен кај нас во полето на монументалната практика на почетокот од 21 век: изградба на монументални крстови со мамутски димензии. Оваа практика не може да се именува како споменична, бидејќи ништо не меморира. Тргувајќи од еден препознатлив знак и симбол на индивидуалното и субјективното религиозно чувствување и уверување, таа екстремно го екстернализира и мултиплицира крстот во функција на одржување на една племенска, атавистичка колективна идентификација. Врвот на таа мегаломанија беше *Милениумскиот крст* во Скопје.

Од Редакцијата на Големото сѝкло



Искра Димитрова, *Плоштад Утопија-Скопје*, интерактивен интернет проект, 21 април, 2001
Iskra Dimitrova, *Square Utopia-Skopje*, Internet project on line, April 21st, 2001

52. Биенале во Венеција 52nd Venice Biennial

Роберт Стор

Разговорала Љујка Делева

Љ.Д. Најнапред господине Стор, би сакала да Ви го изразам своето задоволство и благодарност за организирањето на неформалниот состанок со уметниците од Венеција и оние кои живеат во овој град. Колку што знам, ова е прва средба на главниот кустос на Биеналето со локалната уметничка заедница.

Сега би сакала да Ве прашам за Вашето искуство од работата на Биеналето. Уметниците денес, повеќе од било кога порано се во движење, наликувајќи на едно големо номадско племе. Во тој контекст, како гледате на националните репрезентации на Биеналето и на националните павилјони?

Р.С. Некои уметници имаат голема слобода на движењето, но од политички, економски или други причини постои и една уште многу поголема група на уметници што не се во состојба многу да патуваат, или да патуваат само тогаш кога се поканети од некоја институција или од домаќините на некој настан како што е Биеналето. Таков е случајот и со критичарите и кустосите, па дури и со оние познатите, бидејќи повеќето заработуваат многу малку и мораат да зависат од побарувачката на нивните знаења и вештини. Од друга страна, публиката ретко патува подалеку за да ја гледа уметноста, освен можеби во ретки случаи кога се прават организирани туристички патувања во некои од големите метрополи. Биеналните изложби се затоа клучните места за средба и стимуланс во размената на информации и гледишта, иако сите тие се меѓусебно различни поради нивните различни истории, контексти и формати. Биенале е само едно име за огромна фамилија чии што членови се многу различни по карактер и имаат корени и во најзафрлените места. А тоа е добра работа.

Љ.Д. Вие сте и самиот уметник и успешен кустос. Како овие два погледа, два пристапи на уметноста се мешаат во вас? Што би им препорачале на младите уметници? Кои се инстинктите што би требало да ги следат? ... или можеби треба да следат нешто друго?

Robert Storr

Interviewed by Ljupka Deleva

L.J.D. Mr.Storr, first I would like to express my pleasure of your exposure on the informal meeting with the artists who are born or have chosen to live in Venice... It is the first time that a chef curator of the Biennale exhibition meets the local artists...

Regarding the Biennale, can you explain more about your experience with this year exhibition. Nowadays, more than ever, the people and especially the artists are in the move; as one big nomadic tribe. So what do you think in these terms about national representations, the national pavilions?

R.S. Some artists have considerable freedom of movement, but for political, economic and other reasons a much larger number are not able to travel widely, or at least not unless they are invited to do so by a host institution or event such as the Biennale. This is true of critics and curators too - even well known ones - since most of them make so little money and must depend on the demand for their skills. Meanwhile, the public rarely travels far to see art, except when it is a matter of a once in a life time tour of the great capitals. So Biennales are a crucial meeting place and a stimulus in the exchange of information and viewpoints. They are not to be taken for granted. Moreover, they are all different because of their different histories, contexts and formats. Biennale is just the name of a vast, family of which the members are very diverse in character and have roots in far flung places. And that is a good thing.

Lj.D. Being yourself an artist as well as a curator, how does this two approaches mix inside you? What can you recommend to the young curators? What instinct they should follow?...Or perhaps they should follow something else?

R.S. Making art on my own has taught me to respect the seriousness of work that is nothing like mine because I know how hard it is to create anything of value, especially given that the possibility of a real response for doing so is uncertain at best. When I see something that really hits a nerve in me I am grateful that the person responsible has taken the trouble to bring it into the world - and if possible I would like others to share in my experience of that object or image or situation.

Р.С. Познавањето на процесот на создавање уметност ме научи да ја почитувам сериозноста на делата различни од моето, бидејќи знам колку е тешко да се создаде било што вредно, а посебно бидејќи можноста тоа да најде и на вистинска рецепција е потполно несигурна. Кога ќе видам нешто што навистина ми го погодува нервот, најнапред сум благодарен што личноста што го создала тоа дело успеала да го донесе на свет, а потоа посакувам ако можам тоа искуство со тој објект, слика или ситуација да го споделам со други луѓе.

Љ.Д. Бидејќи овој разговор го правиме за македонската публика, што мислите за уметноста на Балканот или во регионот на Југо-источна Европа?

Р.С. Уметничкиот систем е прилично непредвидлив во поглед на неговите ентузијазми и во поглед на неговата дистрибуција на придобивките - тука мислам повеќе на интересот на публиката, отколку на некои материјални придобивки. Од тие причини, уметниците прават ужасна, самоуништувачка грешка кога по период на критика или отфрленост заклучуваат дека никогаш нема да им се случи ништо добро и дека засекогаш ќе останат изгнаници. Скорешното "открытие" на Западот на концептуалната уметност создавана во Централна и Источна Европа во шеесетите и седумдесетите години, покажува колку работите може нагло да се променат во една ситуација на претходна долгогодишна незаинтересираност на јавноста. Она што е потребно е секогаш да бидете подготвени кога рефлекторите ќе се свртат и ќе го осветлат она што го работите и да не дозволите никогаш огорченоста од претходната незаинтересираност да ги инфицира вашите ставови и позиции кон оние што можеби ќе покажат интерес. Бидејќи, на крајот на краиштата, уметниците самите одбрале да бидат уметници - никој не ги натерал на тоа и никој ништо не им должи се додека не докажат дека имаат што да понудат и додека не издржат во тој напор. Тоа е тежок избор. Ова го велам како уметник кој и самиот се определил за уметноста, но и како некој кој е благодарен за тој избор, иако вниманието што досега сум го добил е врз основа на мојата работа како кустос и како критичар а не за моето сликарство. Како и да е, еден ден јас сепак ќе бидам ВО Биеналето како уметник, а не како негов организатор - таков е барем мојот влог и она што е на крајот најважно е дали сте подготвени не само да верувате во вашата вокација, туку и дали сакате да го ставите на коцка и вашиот живот. Ова може да звучи мелодраматично, но тоа е така и никако поинаку и важи исто толку во Бруклин, колку и на Балканот.

Љупка Делева е уметничка која живее и работи во Венеција, Италија.

Љ.Д. As this interview is for the Macedonian public, what do you think of the art, in the Balcan region?

R.S. The art system is very unpredictable in its enthusiasms and its distribution of benefits – by which I mean public interest more than tangible rewards – but by the same token an artist makes a terrible, self-defeating mistake when he or she concludes after a period of criticism or worse neglect that nothing good will ever happen and that he or she is forever an outcast. The recent “discovery” by the West of Central and Eastern European conceptual of the 1960s and 1970s show how suddenly things can change in a situation that may long have appeared to be static in terms of such public awareness. The thing is always to be ready when the spotlight moves and shines on what you are doing. And never allow bitterness about previous take of attention to infect the attitude one takes toward those who might express interest. After all, artists choose to be artists – nobody asked them to be artists and nobody owes them anything until they prove that they have something to offer and sustain that effort over time. It is a hard life to choose but I say this as an artist and I have chosen it and am grateful that I did even though the attention I have gotten so far is based on my curating and writing and not on my painting. One day, though I will be IN a biennial rather than organizing it – at least that is the wager I have made and what matters in the end is whether one not only believes in one’s own vocation, but is willing to stake a life on it. That may sound melodramatic, but that is what it is all about. And is as true in Brooklyn as it is in the Balkans.

Ljupka Deleva is an artist who lives and works in Venice.



52. Биенале во Венеција 52nd Venice Biennial

Роберт Стор

Разговорала Љујка Делева

Љ.Д. Најнапред господине Стор, би сакала да Ви го изразам своето задоволство и благодарност за организирањето на неформалниот состанок со уметниците од Венеција и оние кои живеат во овој град. Колку што знам, ова е прва средба на главниот кустос на Биеналето со локалната уметничка заедница.

Сега би сакала да Ве прашам за Вашето искуство од работата на Биеналето. Уметниците денес, повеќе од било кога порано се во движење, наликувајќи на едно големо номадско племе. Во тој контекст, како гледате на националните репрезентации на Биеналето и на националните павилјони?

Р.С. Некои уметници имаат голема слобода на движењето, но од политички, економски или други причини постои и една уште многу поголема група на уметници што не се во состојба многу да патуваат, или да патуваат само тогаш кога се поканети од некоја институција или од домаќините на некој настан како што е Биеналето. Таков е случајот и со критичарите и кустосите, па дури и со оние познатите, бидејќи повеќето заработуваат многу малку и мораат да зависат од побарувачката на нивните знаења и вештини. Од друга страна, публиката ретко патува подалеку за да ја гледа уметноста, освен можеби во ретки случаи кога се прават организирани туристички патувања во некои од големите метрополи. Биеналните изложби се затоа клучните места за средба и стимуланс во размената на информации и гледишта, иако сите тие се меѓусебно различни поради нивните различни истории, контексти и формати. Биенале е само едно име за огромна фамилија чии што членови се многу различни по карактер и имаат корени и во најзафрлените места. А тоа е добра работа.

Љ.Д. Вие сте и самиот уметник и успешен кустос. Како овие два погледа, два пристапи на уметноста се мешаат во вас? Што би им препорачале на младите уметници? Кои се инстинктите што би требало да ги следат? ... или можеби треба да следат нешто друго?

Robert Storr

Interviewed by Ljupka Deleva

L.J.D. Mr.Storr, first I would like to express my pleasure of your exposure on the informal meeting with the artists who are born or have chosen to live in Venice...It is the first time that a chef curator of the Biennale exhibition meets the local artists...

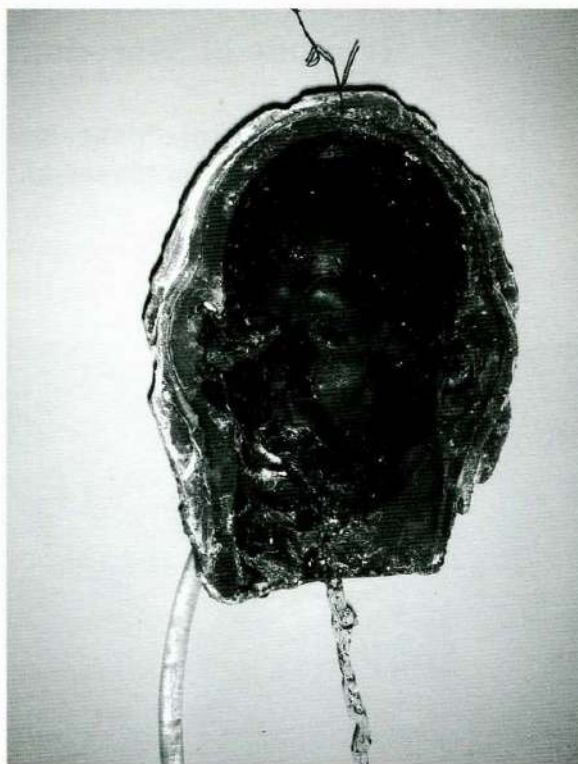
Regarding the Biennale, can you explain more about your experience with this year exhibition. Nowadays, more than ever, the people and especially the artists are in the move; as one big nomadic tribe. So what do you think in these terms about national representations, the national pavilions?

R.S. Some artists have considerable freedom of movement, but for political, economic and other reasons a much larger number are not able to travel widely, or at least not unless they are invited to do so by a host institution or event such as the Biennale. This is true of critics and curators too - even well known ones - since most of them make so little money and must depend on the demand for their skills. Meanwhile, the public rarely travels far to see art, except when it is a matter of a once in a life time tour of the great capitals. So Biennales are a crucial meeting place and a stimulus in the exchange of information and viewpoints. They are not to be taken for granted. Moreover, they are all different because of their different histories, contexts and formats. Biennale is just the name of a vast, family of which the members are very diverse in character and have roots in far flung places. And that is a good thing.

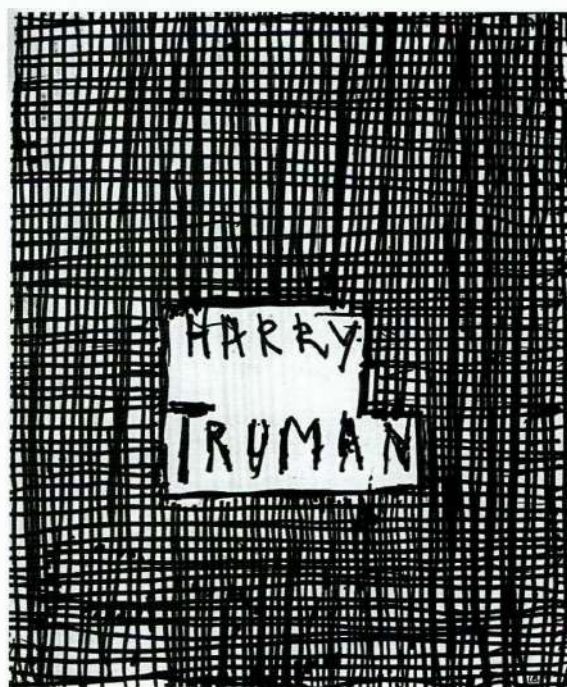
L.j.D. Being yourself an artist as well as a curator, how does this two approaches mix inside you? What can you recommend to the young curators? What instinct they should follow?...Or perhaps they should follow something else?

R.S. Making art on my own has taught me to respect the seriousness of work that is nothing like mine because I know how hard it is to create anything of value, especially given that the possibility of a real response for doing so is uncertain at best. When I see something that really hits a nerve in me I am grateful that the person responsible has taken the trouble to bring it into the world - and if possible I would like others to share in my experience of that object or image or situation.

Роберт Стор е американски критичар и уметник и професор по модерна уметност на Ликовната академија на Универзитетот во Њујорк (2002-2006). Тој е актуелен декан на Ликовната академија на Универзитетот Јеил, а работи и како Кустос консултант за модерна и современа уметност во Музејот за уметност Филадельфија. Од 1990 до 2002 работи како кустос и виш кустос во Одделот за сликарство и скулптура во Музејот на модерна уметност во Њујорк. Меѓу неговите многубројни изложби спаѓаат и *Елизабет Мареј* (2005), *Макс Бекман* (2003, организирана во соработка со Центарот Помпиду во Париз и Тејт галеријата во Лондон), *Герхард Рихтер: 40 години сликарство* (2002), *Чак Клоуз* (1998), *Тони Смит: Сликач, архитект, скулптор* (1998), *Мајирање* (1994), *Роберт Рајман* (1993, во соработка со Тејт галеријата) и *Дислокацији* (1991-92). Во 1995 Стор ја организира како кустос координатор изложбата на Брус Науман, којашто е прикажана и на Биеналето во Сао Паоло во 1998. Од 1990 до 2000, тој е координатор на *Проекцији*, серија на изложби посветени на современи уметници во Музејот на модерна уметност, Њујорк. Како независен куратор ги организира Петтото меѓународно биенале САЈТ (МЕСТО) во Санта Фе под наслов *Дисјаритијети и деформации: Нација хроника* (2004-2005), *Гаволој на скали: Поглед назад кон осумдесеттиите години* во Институтот за модерна уметност во Филадельфија 1991-92) и *Сузан Ројенберг: 15 години - иреглед* во Розеум во Малме, Шведска. Роберт Стор е автор на бројни публикации, како *Филиј Гасион* (Abbeville 1986), *Чак Клоуз* (Rizzoli 1987), *Модерна уметност и покрај модернизмот* (2000) и *Интимни геометрии: Живојот и делото* на Луис Буржоа (во подготовка). Неговите понови есеи за каталози, меѓу другите се однесуваат и на уметниците Жан Мишел Баскија, Вија Селминс, Гего, Ева Хесе, Ким Цоунс, Гијермо Куитка, Бери Ле Ва, Стив Меквин, Ненси Сперо и Ричард Татл. Како уредник соработник во списанието *Art in America*, од 1981., Стор пишува за Зигмар Полке, Елизабет Мареј, Франческо Клементе, Лион Голуб и Ивон Рајнер, како и текстови за критиката и глобалната уметничка заедница. Тој редовно пишува и за списанијата *Artforum* и *Parkett*. Од 1982 редовно соработува и со *Art Press* од Париз и *Frieze* од Лондон. Неговите критики се појавуваат и во *New York Times*, *The Washington Post*, *The Village Voice*, *Art & Design* и други весници и списанија. Како член на уредништвото на *College Art Association's Art Journal* од 1985 до 1995, тој се појавува како ко-уредник на два броја на списанието, посветени на цензурата во уметноста. Во 2000 Владата на Франција го одликува со звањето Витез на уметноста и литературата.



Брус Науман, *Венециски фонџани*, 2007, детал
Bruce Nauman, *Venice Fountains*, 2007, detail

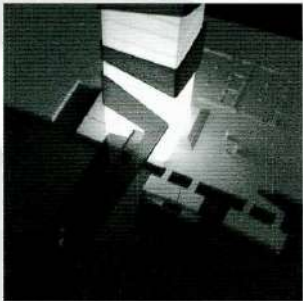


Луис Буржоа, *Без наслов (Хари Труман)*, 2005,
двостран цртеж, детал
Louise Bourgeois, *Untitled (Harry Truman)*, 2005,
double sided drawings, detail

Република Македонија на 52. Биенале во Венеција
Republic of Macedonia on the 52nd Venice Biennial

Благоја Маневски, *Логични слики (Премин)*
Blagoja Manevski, *Logical Paintings (Crossing)*





Т е м а 1
Т h e m e 1

(Не)естетиката на опкружувањето
(Non)esthetique of the Surrounding



фотографии: Иво Вельанов
photographs: Ivo Veljanov

Лучезар Бојаџиев / Lucezar Boyadjiev

Рајои на билбордиите / The Billboard's Paradise

(Бележки за визуелната логика на раниот нео-капитализам)

Дали знаете дека *Тајмс сквер* (с.1) во Њујорк е единственото место на светот каде што постои посебна регулатива, која ги обврзува кираџиите и газдите да ставаат електронски рекламни паноа (т.н. LED или Light Emitting Diode билборди) на фасадите од зградите што се свртени кон *Тајмс сквер*? Дали знаете дека на *Тајмс сквер* е всушност забрането да се поставуваат било какви други освен LED билборди? Дали знаете дека *Тајмс сквер* има сопствена единица мерка за осветлување, позната како L.U.T.S (Light Unit Times Square- "Светлосна единица мерка Тајмс сквер")? Дали знаете дека просечниот минувач на *Тајмс сквер* е подложен на над 5.000 рекламни пораки дневно?¹

Исто така, дали ви е познато дека во Париз, на пример, претставува прекршок да се поставуваат билборди на фасади или на покриви што се наоѓаат во радиус од 200 м. од некој историски значаен објект или зграда? А бидејќи во центарот на Париз речиси секоја зграда е историски значајна, таму практично нема билборди (сл. 2). Дали знаете дека на билбордите во Истанбул нема реклами со алкохол и цигари, ниту пак со разголени тела или коцкање? Дали знаете дека во центарот на Букурешт постојат станбени згради, чиешто фасади се потполно покриени со гигантски билборди и чиешто покриви се "крунисани" со исто толку гигантски неонски билборди (сл. 3,4)? Дали знаете дека во центарот на Софија денес не постои нешто што би било забрането или законски регулирано во сферата на урбаното рекламирање?

Е па, ете сега знаете... Сите овие работи се дел од структурата на она што се нарекува градски визуелен интерфејс (interface): или, пак, урбано визуелно опкружување: или, визуелни аспекти на користењето на јавниот простор во еден град. Како и да ги наречеме, сите овие нешта ги рефлектираат оние значајни елементи кои го конституираат начинот на живеење на една заедница во некој град. Истовремено, сите овие нешта го дефинираат и животот на луѓето во таа заедница со начинот на пласирање на пораки и модели. Визуелната "матрица" на еден град е оној дел од животната средина, којашто е истовремено и најиздржлива, до толку повеќе колку што се видливи наслојките на животот во градот низ повеќе децении. Таа е исто така подложна и на најдинамични промени, бидејќи веднаш ги регистрира и најмалите промени во економската и/или општествената состојба на градот, како и оние во легислативата, правилата, регулативите и сл.

Визуелниот интерфејс на градот е всушност видливата страна на неговата економија и на постоечките начини на размена на добрата и услугите, дури и желбите во определена човечка заедница. Впрочем, токму тоа е и самиот град: тој се покажува таков каков што е пред своите граѓани и на тој начин ги моделира, давајќи им специфична урбана "форма" преку едно огромно, сеопфатно око/огледало. Се разбира, во услови на пазарна економија, визуелното опкружување е посебно активно. Во извесна смисла, тоа е индикатор за постоењето и прикажувањето (display) на спецификите на пазарната економија во еден град. Освен тоа, се сомневам дека постои град било каде во светот без некој вид визуелно опкружување, иако е сосема сигурно дека постојат градови во светот без сета таа активна пазарна економија. Би се рекло, дека градот како таков не може да постои без некој вид на карактеристичен интерфејс. Каков е тој и како се конструира е посебно прашање.

Како и да е, визуелниот интерфејс на еден град е секогаш производ на одредени хиерархии кои ја отсликуваат состојбата во општеството. Овие хиерархии се видливи во интерфејсот на градот, иако не се манифестираат секогаш на тој начин. Хиерархиите се сместени долж оската на горе/долу, внатре/надвор, мало/големо, рачно наспроти машински изработено, центар/периферија, фасада/двор, комерцијални и деловни наспроти станбени квартави и маала, итн. Иако е можно да не ви е позната легислативата која го уредува визуелното опкружување во еден град, една обична прошетка по градот со очи отворени за бележење на детали доволна е да се забележи сето она што е релевантно. Треба само да си замислите дека сето визуелно "викање" е насочено кон вас и само вас: треба само да си замислите дека секоја компанија, секој бизнис, секоја корпорација и секој маалски дуќанија ве бара вас за свој клиент, токму вас и никој друг: треба само да си замислите што вам (или некому како вас) навистина ви е потребно, или би ви било потребно од сето она што тие се обидуваат да ви го наметнат: обидете се да си замислите што би се случило со вас доколку сето тоа би го имале... И тогаш сте речиси подготвени да појдете... Единствената работа што ви преостанува е да "читате" и да разберете на кој точно начин ви е испорачано ова визуелно "викање": како е "конфигурирано": како е организирано стилистички: како се вклопува со другите елементи на урбаното живеење и опкружување; каде е сместено "викањето" и колку можело да чини да се направи и да се постави таму; каков вид на експлицитни и/или имплицитни навестувања за вашите изразени или потиснати внатрешни потреби, погледи или очекувања од животот тоа создава, така што ги праќа преку визуелните канали на комуникација во јавната сфера... И ете стасавте, веќе "ползите" нагоре по скалилата на визуелната хиерархија на градскиот интерфејс.

На овој или оној начин, сите овие хиерархии потекнуваат од една основна хиерархија, којашто е и најскриена. Тоа е хиерархиската релација меѓу улогата на политичкото и улогата на економските фактори (аспекти) во животот на некој град и/или општество. Со други зборови, во оваа хиерархија е содржана конфигурацијата на односите меѓу овие два фактора (аспекти) и таа е обично повидлива во главните или поголемите градови, отколку во рурално подрачје или во помал град. Во секој случај, оваа конфигурација секогаш ја дефинира специфичната употреба на јавниот простор. Кога политичките фактори ги надвладуваат економските, имаме повеќе регулатива и јасна доминација на јавниот наспроти приватниот интерес; кога пак, економските фактори се наметнуваат пред политичките, имаме недостаток од регулатива и јасно манифестирана доминација на приватниот над јавниот интерес. И во двата случаи конфигурацијата на политичко-економските фактори е резултат на специфичниот вид долгорочен развој на општеството. Но, што е уште поважно, тоа е резултат и на одредени "преговори" меѓу социјалните претставници на условите за користење на јавниот простор. Се разбира, зборот "преговори" не мора нужно да имплицира постоење на отворен и транспарентен процес, ниту значи дека тоа е активен процес, или пак уште помалку дека тоа се преговори во заедничка корист на јавноста. Но и покрај сè, секогаш постои еден вид "договор" кога станува збор за условите на користење на јавниот простор, иако тоа би можело да се изрази преку недостаток на интерес или апатија на жителите во некој град.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Тоа е причината поради која во град каков што е Њујорк, град кој е поим за сето она што се подразбира под “бизнис” и “капитал”, и град кој е исто така можеби најразвиената пазарно/урбана средина во светот, постои “договор” за такво “гето”, или би рекле за рајот на рекламниот “барок”, каков што е *Тајмс сквер* со сите негови гигантски LED паное. Тоа е и причината зошто хиерархијата којашто го дефинира градскиот интерфејс е превртена наопаку и подземната железница со сета нејзина густа мрежа од станици, платформи, тунели, премини и влезови во целина е предадена на владеењето на рекламните билборди (сл. 5, 6). Тоа е причината и зошто во Париз - единствениот град во светот каде што имате чувство дека е мислен и граден низ вековите само за да биде гледан, и дека затоа мора да биде убав до секој најситен детаљ - дури и маалското бистро има однос кон рекламните огласи на естетски најпријатен начин (сл. 7). Изгледа како сè во Париз - од знаците за јавни тоалети до балконските решетки и настрешниците на влезот во рестораните - да е замислено да влијае на впечатокот што ќе го остават декоративните елементи. Навистина, не може да се каже дека во Париз не постои вулгарната разголеност, на пример, или дека таму понекогаш нема дури и флагрантно провокативни глетки, кои за очите на некој моралист нема да бидат израз на педофилија... Да тоа, постои, но сепак, за разлика од Софија, кога таму се употребува овој вид “флертување”, тоа е направено со добар вкус и со најголема тактичност во духот на локалната традиција на сèприсутниот, но (во интерес на јавноста) контролиран хедонизам... (сл. 8,9)

Не би можел категорично да го тврдам и тоа дека во Париз потполно отсутваат некои визуелни необичности или неправилности. Во интерфејсот на секој град постојат примери кои не се транспарентни за таквиот “ползечки” поглед. Да, тоа го има и во Париз. На пример, во 2004. за време на мојот шестмесечен престој во Париз не успеав да разберам што сака да каже градската управа со еден уличен знак поставен пред Консиержери на *Ile de la Cité*, островот на реката Сена - сообраќаен знак поставен на тротоарот, на кој е прикажана

една возрасна машка фигура како држи дете за рака (сл. 10). Фигурите се бели на сина основа, пречкртани со црвена дијагонална линија. Не можев да сфатам дали од мене се бара да не си го држам детето за рака, или што? Понекогаш помислував дека погрешиле така што наместо куче, тие нацртале дете...

Постојат исто така примери во Париз на одредени “седименти” во градскиот интерфејс, кои се веројатно потполно вознемирувачки за луѓето во времето кога се појавиле. Мислам, на пример, на стотиците згради за живеење низ целиот град, чии што главни фасади се неверојатно тесни и остри, често во ширина на еден прозорец (сл. 11). Постојано ги ловев со мојот фото апарат, мислејќи се разбира дека овие остроаголни згради имаат такви чудни основи единствено поради тоа што шемата на расположивото земјиште била формирана од нагласено стрмно дијагонално вкрстување на две улици. Но, како дошло до такво вкрстување и оттаму до можноста за толку експресивно планирање и изградба? Конечно, заклучив дека овие чести вкрстувања се производи на познатите драстични измени во урбанистичкото планирање на централното подрачје на Париз во периодот меѓу 1853 и 1870, спроведено од урбанистичкиот инженер Барон Хаусман Осман. Во тоа време тој спровел радикално орање на Големите булеварии (*Le Grands Boulevards*) и тие резултати се и денес видливи. Мислам дека во почетокот, овие згради не биле многу омилени меѓу Парижаните, исто како што покасно се жалеле и на Ајфеловата кула. Патем речено, споменатото урбано прекројување на Париз се врзува и за новата фаза во развојот на францускиот капитализам... Сосема е природно дека било потребно време за измени во “договарањето” за начинот на употреба на јавниот простор; но ќе биде потребно и уште повеќе време за “бришење” на оние траги од привремената доминација на економските траги врз животот на градот за кој Емил Зола пишувал во своите романи со толку голема елоквентност.

И во Њујорк постои една таква “остра” зграда, имено познатата *Flat Iron Building* (“*Пегла*”), за којашто се сомневам



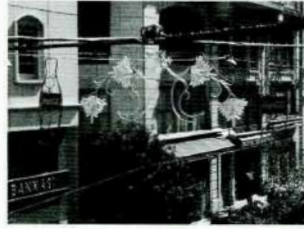
13



14



15



17



18



19

дека му делувала навредливо било кому, од проста причина што вкрстувањето на 23 улица, *Пейџиџаија авенија* и *Бродвеј* отсекогаш било такво какво што е сега и токму на тоа место... Меѓутоа, тешко би можело да се каже истото и за *Тајмс сквер*, онаков каков што е денес. Интерфејсот на овој плоштад (како дел од интерфејсот на градот Њујорк) е надвор од секоја категоризација долж оската убаво-грдо. Тој едноставно постои како многу густ урбан простор, којшто е замислен како простор за медиумите. Пристапот во медиумското опкружување на *Тајмс сквер* чини многу пари: компании и корпорации се борат со конкуренцијата и плаќаат огромни суми пари од нивните годишни рекламни буџети (на пример, комуникацискиот цин *AT&T* плаќа годишно \$627.5 милиони за рекалама на отворен простор, пари коишто се само 2.03% од вкупниот годишен буџет за реклама на оваа корпорација). Компаниите и корпорациите плаќаат за правото да имаат пристап до потрошувачот. Работата е во тоа што во Њујорк и Париз, постојат конзументи и тие се таму со децении, така што постои и нешто што е вредно за борба ако сте огромна корпорација...

Визуелниот интерфејс на Париз и на Њујорк е интерфејс на градови во фаза на зрел и развиен капитализам, на пазарна економија, релативно демократски и крајно ефикасни процедури. Чудно е што за разлика од градовите како Софија или Букурешт, кои провизорно ги поврзувам со раните фази на развојот на нео-капитализмот, божезната слобода и флексибилноста на пазарната економија во Париз и Њујорк (да именуваме само неколку од многуте можни примери), со време постигнале јасни правила за уредување на визуелната околина. Во овие градови е очигледна доминацијата на политичките врз економските фактори, за разлика од Софија и Букурешт, каде што имаме обратна состојба. Друг пример е и Истанбул, град со измешани карактеристики, кадешто се чини дека по сила на традицијата, политичкото доминира над економијата во визуелното градско опкружување. Меѓутоа, во последните 10-12 години и Истанбул минува низ радикална трансформација, претворајќи се во рекламен медиум во кој се повеќе се јасно видливи симптоми на конфузни визуелни хиерархии. Ова веројатно значи дека локалната економија

почнува да создава такви потрошувачи, нешто што може да се забележи во градскиот интерфејс и, се разбира, нешто што е една од карактеристиките на нео-капиталистичката состојба.

Пред десет години во Истанбул не можеа да се видат рекламни паноа. Не постоеше ништо слично на било каков вид на визуелизација на понудени добра, артикли, услуги или скриени желби. Традиционалната градска трговија, како на пример во познатата *Кајали чаршија*, се базирала на директен човечки контакт меѓу продавачот и купувачот, на пазарење и непосредна спогодба за цената, но притоа постигнувањето цена е само еден минорен елемент на задоволството во комуникацијата. Овој вид на размена кој повеќе личи на трампање на добра, немал потреба за рекламно објавување или визуелизација на понудените производи од проста причина што сè што би посакале да купиме е изложено на нашиот поглед на тротоарот пред продавниците. Физичкото присуство на добрата и задоволството во пазарењето, ги прави излишни сите визуелни медијатори какви што се билбордите и сличните огласни реквизити. Добро е да се запомни и дека во традицијата на Исламската култура е длабоко вкоренето одбивањето на антропоморфните претстави. Ако постоеле било какви визуелни индикатори, тогаш од аспектот на економијата тоа се буквите, текстовите, печатните фонтови и сл. (сл. 12). Истанбул бил и денес се уште е претежно град на текстуални комерцијални пораки.

Нов елемент во визуелниот интерфејс на Истанбул, почна да никнува во последните 5-6 години и е наречен билборд со човечки и други фигури. Малку по малку, со промената на економскиот амбиент, Истанбул стана повеќе од само еден убав град со богато културно и историско наследство и град со динамичен развој. Имено, тој се претвора полека во "визуелно жежок град" во сите негови делови и зони (сл. 13). Најочигледната промена е тоа што во многу од трговските зони, производите исчезнуваат од тротоарите, повлекувајќи се длабоко во внатрешноста на продавниците. Продавница повеќе не е само мал дуќан, туку еден вид бутик дури и тогаш кога нуди само книги, ЦД или ДВД дискови. Цените во овие нови продавници се фиксни, додека изложите се преполнети со сите видови рекламни реквизити. Во многу случаи, изложите на



20



21



22



23

сите видови продавници се целосно прекриени со фигуративни реклами, така што станува бесмислено да сирнете внатре за да проверите што точно ви се нуди (сл. 14). Взаемната доверба и директниот, речиси физички контакт меѓу продавачот и купувачот на којшто се засноваше трговијата во Истанбул, сега е посредувана преку богатството на визуелни огласи - прво гледате што е прикажано на сликите пред вас, а потоа се обидувате да претпоставите и да погодите што може да се најде внатре. Ова сепак не е само фундаментална промена во пристапот кон пазарењето, туку е културна промена, промена на погледите на меѓусебните односи на луѓето и на нивниот однос кон градот и живеењето во него.

А има и нешто што е уште поинтересно. Во некои од бутиците може да се најде на изненадувачки аранжмани на излезите во кои покрај куклите се вклучени и гигантски билборди со фотографии на модели (кои обично изгледаат типично европски) облечени во гардеробата што ја нуди бутикот. Ова нагласено потенцирање со удвојување на визуелната понуда со накинети човечки фигури, може да се протолкува како потреба за компензација на вистинските добра што традиционално се нуделе на лица и како обид да се стекне што повеќе од очекувањето и довербата на потенцијалните купувачи. На тој начин “жешкиот” контекст на стариот начин на истанбулското пазарување е трансформиран во дистанцирана и “студена” размена на пари со стока од глобален вид, нешто што може да се сретне во секој град на земјината топка.

Меѓутоа, со оглед на тоа што Истанбул, се уште, не спаѓа во високо развиените капиталистички градови од типот на Париз или Њујорк, во него може да се забележат интересни форми на визуелна транзиција во која се рефлектира живоста на тоа економско опкружување. Тие форми се по правило поврзани со “индустуозните” врски меѓу локалните и увезените бизниси, а пред сè со начинот на кој се визуелизира присуството на пазарот и пристапот до потрошувачите (не сум сигурен дека тука може да се зборува за вистински потрошувачи во западна смисла). На пример, на огромниот билборд за швајцарскиот производител на часовници *Swatch* (кој го видов во март 2005 поставен над *Истиклал кадеши*, главната “шопинг” улица во отмениот квартал *Бејоғлу*), прикажана е млада жена која би била гола да не е нејзината облека од часовници, коишто се истураат врз главите на минувачите (сл. 16). Проблемот на визуелниот јазик на рекламите и неговите скриени клишеа и ментални ставови, тука е посериозен отколку што е тоа вообичаено. Во срамежливата урбана визуелност на Истанбул, нема место за разголени тела (посебно прашање е дали до тоа е дојдено “по дефиниција”, поради рестрикции или поради само-цензурата на оној што рекламира...). Од друга страна, простор за желби не недостасува и тоа најмногу кај машките субјекти, бидејќи Истанбул, како и Софија е типично патријархален балкански град. Можеби тоа е и причината зашто *Swatch* се решил да го искористи овој едноставен трик, скроен по мерка на локалните ставови и конвенции, чијашто порака вели дека единственото нешто што стои помеѓу машкиот потрошувач и убавата девојка, објектот на неговите желби е фустанот од часовници. Па така, ако сакате да ја добиете девојката, треба да посегнете и прво да го зграбчите часовникот... Како резултат се јавува трансферот на желбата од едниот, недостапен објект на друг сосема достапен објект, а со тоа што ќе го имате достапниот, можете да се надевате дека некогаш во иднина ќе добиете пристап и до оној недостапен објект на желбата - сето тоа се постапки вообичаени за јазикот и знаците на рекламата.

Визуелни примери од овој вид може денес да се сретнат насекаде во Истанбул. Многу од нив се дел од рекламното присуство на пример на *Кока кола* (сл. 17). Но, поинтересно е да се види како локална корпорација, каква што е финансиската групација *Гаранџи* (позната и по тоа што е најсилниот поддржувач на современата уметничка сцена во

градот) ја рекламира употребата на нивните кредитни картички на билбордите расеани по целиот град. Во март 2005, тоа беше билбордот на кој е прикажана една млада жена со русокоса перика и која би била потполно гола ако не е фустанот од банкноти со кој се покриени делови од нејзиното тело... (сл. 18). Сличноста со билбордите на *Swatch* е несомнена, и било да е случајна или не, таа е еден од евидентните примери кои ја откриваат трансформацијата на економијата на Истанбул (или воопшто на Турција). Сличен пример е и рекламната табла на врвот од еден ресторан во *Бешикташи*, најевропскиот дел од центарот на Истанбул, кој го информира муштеријата дека во него може да се добие швајцарски кебап (претпоставувам дека тоа може да биде измислица само на некој гастарбајтер повратник) (сл. 19).

Во искушение сум овие примери да ги сметам за први знаци на еден вид локална верзија на пазарната економија, која поминува низ процес на глобализација под сопствени специфични услови. Од аспект на урбана визуелност, сосема е оправдано капитализмот што се случува во Истанбул да се дефинира како нео-капитализам со типично нејасни “правила” за визуелно користење на јавниот простор. Стопанството во Истанбул отсекогаш било спогодбено, но не може да се каже дека е целосно пазарно. Уште е помалку јасно дали, кога и како политиката во тој град ќе успее да ја надвлее економијата? Не може да се согледа ниту тоа дали урбаниот простор на Истанбул ќе успее да ги достигне спецификите на јавното во европска смисла, бидејќи тоа е град кој е и понатаму во состојба на трансформација, исто толку колку што се и Софија и Букурешт. Разликите се наоѓаат во нивните почетни позиции, додека сличностите се во тоа што нивните крајни одреднишци точки суштински изгледаат идентично глобални. Токму затоа можеме да забележиме слични примероци на “визуелни нерегуларности” (или, необичности) во сите овие градови, што дава основи за споредби меѓу нив.

Такви основи може да се сретнат насекаде во Истанбул, па дури и онаму кадешто градската управа го рекламира самиот град... Поточно во начинот на кој градските власти, односно политичкиот чинител во хиерархискиот пар политика/економија, очигледно не се во состојба (сè уште не се, или не се повеќе.. ?) да го наметнат диктатот на политичките фактори врз економските - нешто што е типично за градовите во зрело развиениот капитализам. Така на пример, во март 2005 фасадата на историски значајната зграда на *Тофане* во централното подрачје, беше украсена со следната комбинација од едно до друго поставени билборди: над излогот на дуќан за оружје се најде еден голем билборд со 3Д фотографија на пиштол и куршуми, а веднаш до него на ѕидот на *Тофане* уште еден гигантски билборд на кој на многу самоуверен начин пишува “Истанбул - Градот на љубовта и соништата” (сл. 20). Оваа апсурдна комбинација од дијаметрално спротивставени пораки делува потполно збунувачки (освен ако на пиштолот не гледаме како на оружје за задоволување на страста, ако не и на љубовта...). Како што изгледа, иако градските власти на Истанбул можеби не ги дозволуваат голотијата и алкохолот на билбордите, сепак се чини дека не можат да се справат со пиштолите.. Примерот покажува дека приватниот економски интерес на малиот дуќан за оружје е посилен од јавниот интерес на градот, кој се заснова на туризмот како услов за стекнување на општа класосостојба.. Или можеби станува збор за тоа дека градот, кој додека поминува низ глобализацискиот процес на европски начин, запаѓа во нео-капиталистички состојби и оттаму визуелноста на градот дозволува “нерегуларности” и аномалии во политичко/економската хиерархија?

Нео-капиталистичките обележја се многу појасно дефинирани во случајот на Софија и Букурешт. Тука веднаш треба да кажам дека од визуелно становиште, ова значи дека економските аспекти доминираат над политичките, односно



16



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35

дека приватните интереси доминираат над општото добро. Би рекол исто така и дека од визуелно становиште постои “капитализам”, но и “капитализми”. Видот на капитализам што е во дејство во Софија и Букурешт, како и во многу други градови што досега не ми се пружила прилика подетално да ги разгледам, спаѓа во типичен пример на “нео-капитализам”. Следејќи ја таа линија на гледање, би било извонредно интересно да се види како изгледа кинеската варијанта на нео-капитализмот, заснована на сè уште важечката социјалистичка идеологија? Но - што е тоа всушност “нео-капитализам”? Имајќи предвид дека не сум ниту политиколог, ниту економист, ќе понудам само една работна хипотеза, која се однесува на визуелниот “нео-капитализам”...

“Нео-капитализмот” е еден од повеќето видови “капитализми”, којшто потекнува од доцниот социјализам - онаков каков што го познававме во земјите од бившиот советски блок во Европа. Поточно, нео-капитализмот е заснован на состојбите во пост-социјализмот и на неговото главно прашање - каква е редистрибуцијата на општественото богатство акумулирано пред 1989 година (доколку тоа воопшто беше достапно и начинот како беше направено достапно). Решавањето на ова прашање е всушност маскирано како процес на редифинирање на концептот на “приватна сопственост”, за да се осигураат неговите правни гаранции и фискалната зацементираност. Постои план за конструирање на нео-капитализмот, без оглед колку тоа иронично би можело да звучи. Теориски, нео-капитализмот е конструиран според конкретен модел - моделот на западноевропската пазарна економија и парламентарна демократија. Во стварноста, нео-капитализмот се развива според своја сопствена логика, затскривајќи го притоа регрупирањето на елитите, редистрибуцијата на богатството, засолнувањето во нови политички и економски сојузи и сл. Раната фаза на развојот на нео-капитализмот започнува тогаш кога е завршен процесот на редистрибуција и земјата започнува со имплементација на линиите на “стабилизација” и “нормализација”, во што е добредојдено вклучувањето со набљудување на мокните меѓународни институции како што се ММФ, Светска банка, ЕУ и др. За нео-капитализам во својата најчиста форма, може да се

зборува по канализирањето на овој процес во параметрите на “преговори за пристапување во ЕУ”, односно по неизбежното воведување на цврст мониторинг, притисок за јасно регулирање на активностите, промена во легислативата и во економијата, и тогаш кога е достигнат барем некаков скромни ниво на просперитет. Раната фаза на нео-капитализам, барем во Бугарија и Романија, би требало да заврши со формалното пристапување на овие земји во ЕУ. (Иако знам дека за мене оваа рана фаза ќе биде завршена тогаш кога софиската полиција ќе почне да им издава казни барем за паркирање на сопствениците на сите оние наконтени коли, кои нелегално застануваат на сред булеварот пред *Планеј клубои* во центарот на Софија во петок или сабота навечер...) Според тоа, бугарско/романската верзија на нео-капитализмот од една страна ја дефинира наследството на пост-социјализмот и, од друга страна, притисокот на правилата на ЕУ. Двата фактора им се инхерентни на БГ и РО нео-капитализмот - во смисла на потеклото и/или изборот.

Нео-капитализмот е:

А) капитализам без буржоазија² - старата буржоазија беше уништена, додека на формирањето на новата ќе и треба една-две генерации израснати во богатство или барем во нагорен општествен раст.

Б) потрошувачко општество без потрошувачи - пензионирани луѓе пазаруваат во маалски гаражи претворени во гранапи (сл. 21, 22); млади луѓе шетаат по накитениот булевар *Вийџиона* и понекогаш купуваат во тамошните бутици; рудиментарната потрошувачка средна класа оди во Метро супермаркетите или на нив слични, но засега тие само трпуваат непотребни резерви - само ретки поединци го имаат достигнати степенот на пазарување по навика, наместо по сила на потребите;

В) градскиот простор има визуелен интерфејс, онаму каде што економскиот (приватен) интерес доминира над политичкиот (јавниот интерес), и тоа е изразено со драстично видливи хиерархии долж вертикалната оска (како во Софија) или во смисла на величина (како во Букурешт) - содржините (и употребата) на јавниот простор се нагласено проблематични.

Место има само за вообичаени поплаки за недостаток од потрошувачки идентитет кај жителите во градот (сл.23).

Г) нео-капиталистичкиот град е “визуелен рај” за рекламните, или поточно речено, тој е “рај за билбордите” (сл. 24, 25, 26, 27), како во однос на огромните количини на рекламни места, така и во однос на безобразното во промискуитетното користење на визуелните и семантичките кодови кои се вадат од “валканата” потсвест на градската популација. На тоа треба да се додадат и очигледно значајните финансиски профити од оваа дејност, кои на пример во Софија, претставуваат терен за големи зделки во кои учествуваат повеќе заинтересирани страни, меѓу кои спаѓаат и оние на градскиот совет и неговите членови. Меѓутоа, цените по кои се остварува пристапот до потрошувачот на рекламните и стоките се смешно ниски во однос на придобивките за доброто на градот и неговите граѓани (јас лично не би имал ништо против да има двојно повеќе и повулгарни билборди, ако тоа би значело и навистина добар приход за градот што ќе овозможи да се поправи барем плочникот пред мојата зграда):

Д) во нео-капитализмот не се работи толку за ефикасна продукција, колку што се работи за ефикасно “заклучување на јадицата” на потрошувачката; тој не е толку свртен кон приходите и профитите од продукцијата и експлоатацијата, а уште помалку и кон напредните технологии и процеси, колку што е свртен кон “образувањето” и “инсталирањето” на потрошувачка желба. Мислам дека најзанимливост процес за набљудување во раѓањето и развојот на ова општество е раѓањето на потрошувачот од лешот на соц-работникот и на нео-капиталистичкиот бизнисмен од лешот на соц-апаратчикот (висок чиновник во номенклатурата на некогашната социјалистичка бирократија);

Ѓ) “вишокот на вредност” во нео-капитализмот не доаѓа од експлоатацијата, туку од спекулацијата - од даночната евазија и даночната измама, двојното сметководство, злоупотребата на моќ и влијанија, корупцијата и сл.:

Е) како додаток на драстичниот контраст на хиерархиите, визуелното опкружување во нео-капиталистичкиот град се карактеризира со барокно изобилство и брутално растежување на метафорите и клишеата од било кој вид: архитектонски, визуелен или семантички.

Највидливата содржина на визуелниот јазик на рекламното опкружување на Софија (нешто по што Софија е единствена во споредба со другите нео-капиталистички градови), е супер нагласената вулгарност и прекумерно злоупотребениот еротизам на визуелните и други пораки со кои е заситен јавниот простор. Според дефиницијата на Александар Косев, дадена за време на Визуелниот семинар во Софија во 2003., “претставата на жена во јавниот простор на Софија е претстава на проститутка” (на бугарски “јавна жена”, израз којшто е поформален од проститутка) (сл. 28, 29, 30). Главното обележје на софискиот визуелен нео-капитализам е веќе споменатиот драстичен трансфер од еден на друг објект. Присуството на толкави количини голоотија на божемните скриени (и не толку скриени) “желби” на машкиот жител на Софија во билборд рекламните на алкохол и други производи, претставува всушност признание дека во основа и не постои вистинска фигура на потрошувач во економијата на градот (и на државата) – секој не може да си дозволи мерцедес цип, но секој може да пие алкохол; секој не може да си дозволи шик и секси девојка, но секој може веднаш да зграпчи шише смрзната водка или бренди од фрижидерот... (сл. 31). Визуелното подбучување понекогаш е во сферата на сексуалните контакти. Тоа се случува тогаш кога се случува и крајниот трансфер на желба од еден на друг објект. Во тој случај се открива и крајната порака на рекламното опкружување, односно всадувањето на нео-капиталистичкиот животен стил во социјалниот спектар: јас можеби не можам да трошам (и живеам) како богаташ, но барем можам да си дозволам крајно дупење секогаш кога ќе посакам... Што ќе речете на тоа! Па, ајде да видиме... (сл. 32, 33).

Во моментот, најочигледната хиерархија во визуелниот интерфејс на Софија е хиерархијата угоре-удолу (сл. 34), како и хиерархијата градски маала-градски центар (сл. 35). иако

уште подиректни можат да бидат примерите на мешање на урбани простори, како на пример оние корпоративски стаклени коцки што се извишуваат сред резиденцијалните зони *Младосиј*, *Љулин* и *Дружба*, познати од времето на социјализмот. Во центарот на градот доминира корпоративниот амблем, поставен високо над покривите на зградите (сл. 36) (ист е случајот и во Букурешт). Корпоративните амблеми се блескави и премногу абстрактни, најчесто редуцирани само на корпоративното лого. Тој не дава конкретна информација и во семантичка смисла тој е а-контекстуален, или поточно тој си има сопствен контекст без било какви визуелни врски или референци со производот што го нуди корпорацијата (сл. 37). Корпоративното лого доминира и “управува” со визуелно огромни пространства. Тој е најчесто поставен на многу високи точки, онamu каде што би биле сместени идеолошките слогани на монументалната пропаганда од пред 1989. Овој вид визуелно присуство е јасен индикатор за тоа кој ја држи власта во земјата.

Најзбунувачки пример во овој контекст е неонскиот знак на корпорацијата *Филијс*, којшто стои со години на врвот на зградата поинаку позната како Болница за итна нега *Пироџов* (сл. 38). Отсуството на било каква информација/индикација за вистинската јавна функција/намена на зградата и во контекст на претпоставената “надмоќ” на *Филијс* над *Пироџов* болницата (како спонзор на опремата и др.) јас би го нарекол “визуелна грешка”. Има многу такви грешки во Софија и тие ми служат да ја демонстрирам суштината на софискиот урбан интерфејс. Тие примери се еден вид “reality show” на нео-капитализмот во акција: на економската превласт над политичката, на превласта на приватниот интерес над јавниот, на збунувачките сигнали за производство и потрошувачка, итн.

Во деловите од градот настрана од градскиот центар, но исто така и во центарот во висина на очите, доминантното визуелно присуство му припаѓа на она што го нарекувам “маалско лого”, со кое што се промовираат малите и семејните фирми кои делуваат во едно конкретно соседство и со економски дострели предвидени за тоа соседство (сл. 39). “Маалското лого” е директно, поставено е веднаш до телото на клиентот (жителот) и би се рекло дека се трие од неговите/нејзините очи, облека и тело. “Маалското лого” доминира просторно во радиус од 15-120м. Тоа во основа претставува “маркирање” на територија на ист начин како што тоа го прават и кучињата скитници (сл. 40). Понекогаш “маалското лого” и дејноста што ја промовира нема дистанца. “Маалското лого” е рудиментарно и без стил, направено е рачно и едноставно, но тоа е витално и вулгарно во својата директност (сл. 41). Овој вид визуелна присутност во градот е јасна индикација за вистинското ниво на потрошувачка во пазарната економија на Софија.

Средното ниво на софиското визуелно опкружување го завзема трет вид на присуство во градскиот интерфејс, кој би го нарекол “бугарски билборд”. Тој е промотивен застапник на некои локални бизниси со амбиција да се здобијат со национален опсег и влијание. Вечен пример за овој визуелен слој се билбордите на фирмите за алкохол: *Карнобај* лозова ракија, *Бисерна лозова ракија*, *X-tag водка*, *Flirt водка*, *Пешћера масишка* и др. (сл. 42). “Бугарскиот билборд” позајмува од другите два вида: а) во поглед на формата - тој е исто толку блескав, шик и привлечен како корпоративниот лого и б) во поглед на концепцијата и пораките, тој е исто толку вулгарен и конкретен колку и “маалското лого”. Во оваа смисла “бугарскиот билборд” е феномен потполно сличен на нео-капиталистичката музика за народни маси, т.н. “турбо-фолк” или “чалга”.

Како и насекаде, главната цел на рекламата во нео-капиталистичката Софија е ефикасноста. Ефикасноста се мери како сразмер меѓу инвестицијата (на креативен потенцијал и напор, производната цена, платите и правата и сл.) и реалниот ефект преку влијанието врз конкретен адресант/муштерија. Необично е тоа што примерот за најефикасна рекламна кампања во Софија, доаѓа од сферата на малото маалско стопанство.³ Тоа е “кампања” на некој што има мобилен телефонски број 0888 873 127 и којшто “поправа



36



37



38



39



40



41



42



43



44

напукнати ветробрани на автомобили” во некоја гаража во некоја пустелија. Непотребно е да се каже дека во град на развиениот капитализам, човек со напукнат ветробран веднаш би го заменил со нов во некој официјален авто сервис - најверојатно, брзо и за евтини пари. Во Софија, меѓутоа, овој човек-фирма постигнал совршено добра рекламна кампања, која резултирала со добра побарувачка од не толку просперитетни муштерии (сл. 43). Без да се плати денар за локација (производните трошоци се на тој начин ограничени на отчување на текст на компјутер и на печатење и умножување во повеќе копии), рекламата е закачена на секое дрво долж најфреквентниот градски булевар (бул. Софија), каде што возачите поминуваат барем по еден час дневно, чекајќи на зелено светло во познатите софиски улични метежи. Текстот отпечанат на А4 формат хартија, го дава само бројот на мобилниот телефон и најкус опис на услугата. Листовите се поставени во висина на погледот и нема изгледи пораката да не се забележи. Едноставно, јасно, бесплатно, на право место за правиот клиент - максимум ефикасност! Единствениот уште поедноставен и појасен пример во Софија е веројатно рекламната порака исликана на страничната фасада на еден облакодер во населбата *Младост 2* од времето на социјализмот - огласувачот го дава само бројот на својот мобилен телефон... само толку. Претпоставувам дека тоа е вид на понуда “се за секој”, но можеби грешам... Поентата е во тоа што тоа ниво на ефикасност е заразен и дека сега дрвјата долж булеварот Софија се прекриени со такви рекламни пораки. Во 2003 се обидов да го копирам овој пример на објавување во мојот проект “Жешкиот визуелен град” за Визуелниот семинар, за што ќе зборувам малку понатаму.

Архитектонското опкружување на Софија е исто така поделено во три слоја, иако хронолошки тоа е различно ишчасено - тука најчесто станува збор за создавање на нови слоеви поставени врз или меѓу градбите од пред 1989 или пред 1944. Архитектонското опкружување и особено новите деловни или резиденцијални градби по 1989, имаат влијание врз софискиот интерфејс на извесен начин исто како и ефектите од корпоративното лого и билбордите во целина - тие се застапниците на новиот потрошувачки менталитет и животен стил. Што се однесува до визуелната структура на урбаниот интерфејс на Софија, новите корпоративни деловни згради со нивните огледални фасади се исти како и корпоративното лого - дистанцирани и надвор од контекст, вулгарни и со агресивно непочитување на остатокот на градот. Сместени од локалните архитекти за потребите на локалните нео-капиталистички претставници и структури, овие згради се по дух идентични со присуството на “бугарските билборди” (сл. 44). Од друга страна, архитектонскиот еквивалент на “маалското лого” во Софија се архитектонските импровизации, како гаражи претворени во продавници и најмногу од сè т.н. “продавници чувачи” - подрумските отвори и прозорчиња кои гледаат на тротоарите, најнесоодветно претворени во продавници со излози кои личат на структурата на иконостасите (сл. 45).

Сите овие визуелни елементи на софискиот интерфејс, и покрај нивниот невоедначен хиерархиски статус, сепак се индикативни за доминацијата на економските врз политичките фактори во јавниот градски простор. Во мојот проект “Жешкиот визуелен град”, којшто беше реализиран во Софија во пролетта 2003., како дел од проектот *Визуелен семинар*, се обидов да се впуштам во тој дел од јавниот простор за кој



45



46



48



49



47

зборував претходно. Намерата ми беше да ја свртам обратно вертикалната хиерархија на тој интерфејс и во самиот цетар на градот да го рекламирам на корпоративен начин семејниот “бизнис” на група Роми, мои познаници повеќе од 15 години. Се надевав дека превртувањето на хиерархијата наопаку од “маалското лого”/рекламата ќе го поттикне преиспитувањето на употребата на јавниот простор на градот и ќе повлече дискусија и процес на ново договарање на условите под кои тој ќе се користи. Се надевав не само на поттикнување на обратна поставеност на хиерархиите, туку и на обезбедување на барем времената превласт на политичкото врз економското во визуелното опкружување и во животот на градот. Сакав, всушност, да се инфилтрирам во средниот слој на софиското рекламно опкружување, односно во оној што го дефиниравме како “бугарски билборд” слој. Како и да е, сè во мојот проект функционираше наопаку – билбордот “Бригадата на Стефан (и неговите зетовци)” беше поставен на централниот фасад на некогашната кралска палата (денес Националната уметничка галерија), што предизвика да се промовира одредена претстава за ромското малцинство во земјата (најнепривилегираното малцинство во Бугарија), наспроти остриот контраст со прикриените гледишта на латентен расизам во Бугарија. Наместо да употребам некои скриени сексуални погледи на просечните бугарски градски жители, јас се користев со нешто што спаѓа во нивното, така да се каже, “валкано” политички несвесно. Истовремено, сметав на еден друг сегмент на тоа несвесно – чувството на оптимизам што се шири од исцерените исклештените ликови од билбордите, беше предвидено да инсинуира еден степен на просперитет присутен во рекламиот “бизнис”, додека пак композицијата на групата како целина, сугерираше стабилност и доверливост преку употребата на визуелните клишеа за опишување на патријархалното семејство, во кое е веднаш назначено кој е главниот и сл.

Изгледа дека барем на ниво на политичката клима во тоа време (точно во средината на прегреаната предизборна кампања за градоначалник на Софија во октомври 2003.), акцијата беше сосема ефективна, бидејќи некои политички лидери ја сфатија лично пораката на мојата акција и му упатија лути обвинувања на *Визуелниот семинар* – мислеа дека акција која вклучува Роми е обид да се внесе збрка во нивните изборни кампањи. Особено еден од кандидатите беше премногу лично погоден. Имено, јас ниту помислив, ниту се сетив дека името на еден од најсилните кандидати (потоа избран за градоначалник, по што веднаш уследи истрага за неговата корумпираност) е исто како и името на главниот лик од мојот билборд; јас не помислив и не се сетив ниту на тоа дека истиот политичар има три ќерки, слично како и мојот главен лик кој беше опкружен со своите три (од, всушност, четирите) зетовци... Како и да е, поентата е во тоа што суштината на проектот беше примена од политичката елита “според планот” – како политичка, а не како економска порака, и повеќе како израз на јавниот и политичкиот, а не на приватниот и економски интерес.

Од друга страна, помалку софистицираните жители на Софија, во случајот службениците од градското биро за социјална помош на невработените, ја сфатија кампањата за “Бригадата на Стефан (и неговите зетовци)” потполно буквално, односно како демонстрација на приватен економски интерес. Во ноември 2003. - помалку од еден месец по акцијата со билбордот - невработениот Стефан, главниот лик на мојата билборд претстава, отиде во бирото за да ги подигне своите редовни примања за социјална помош. Во почетокот,

службеникот одбил да му ги даде парите, предизвикувајќи мал скандал велејќи му “како се осмелуваш да дојдеш тука по таква блескава и богата рекламна кампања” (проектот беше широко и темелно покриен од медиумите). Ужас... Но, Стефан останал присебен и си го добил тоа по што дошол со контра-скандал, велејќи му на службеникот дека воопшто не ја разбрал идејата на уметничката акција, што може и да се очекува од некој кој нема искуство со уметници (за разлика од Стефан кој во минатото долги години работеше за Друштвото на ликовни уметници на Бугарија, од каде што всушност и јас го знаев).

Конфузии... потполно во согласност со конфузните примери од градскиот софиски интерфејс и од моја гледна точка, дел од дебатата која тукушто започнува да избива во преден план. Во случајот со Стефан, работите тргнаа на добро, за разлика од мојот друг кандидат за рекламирање во рамките на проектот “Жешкиот визуелен град”. Таков беше, имено, случајот со мојот сосед, мајсторот за изработка на клучеви, квинтесенцијалниот пример за мал семеен бизнис во Софија.

Мојата идеја за правење пресврт во хиерархискиот редослед, тука се состоеше од поставување на “корпорациско” лого на мојот клучар на врвот на болницата *Пирогов* во форма на неонски знак со иста величина и со ист визуелен статус како и знакот на корпорацијата *Филипс* (сл. 46, 47). Но тоа не се случи, бидејќи ќе беше прескапо, а освен тоа ми изгледаше и несоодветно да ги “спонзорираме” некои од врвните лекари-администратори во болницата одговорни за издавање дозволи... Ќе беше полесно и поевтино да им се поправи некоја брва како еден вид “приходно” спонзорство, наместо да им се плати.

Меѓутоа, ништо од тоа не излезе и идејата остана само на ниво на визуелен предлог, или како збунувачка провокација во нео-капиталистичка Софија. Штета, бидејќи мислам дека вистинската коезистенција на логата на *Филипс* и на мојот сосед клучар би биле перфектна визуелизација на нео-капитализмот во градот.

Патем, дали го знаете вицот за оној производител на нокти во Ерусалим, кој имал проблеми со градските власти поради визуелните кодови што ги користел насекаде по градот за време на рекламната кампања за неговиот производ? Добро, можеби следниот пат... има доволно материјал да се размисли за Софија, Букурешт и според сè и за многу други градови...

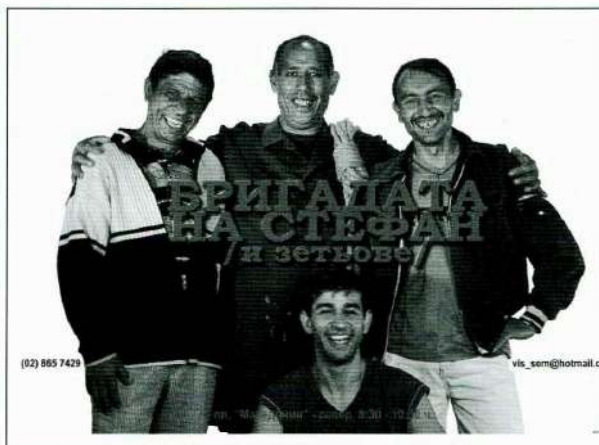
¹ Сите фактички референци кои се однесуваат на Times Square/New York се цитираат со “A Consumer’s Guide to Times Square Advertising” 2005, проект на Кристин Хил презентираан од Volksboutique and Creative Time, NYC.

² На оваа карактеристика на нео-капитализмот ми укажа Олаф Николај во разговор за време на едно патување во Варна на брегот на Црното море во јули 2004.

³ На овој посебен пример првобитно посочи рекламиот менаџер Димитар Стојчев, за време на дискусијата на Визуелниот семинар насловен “Ја гледате ли Софија”, одржан на 3 јули 2003 во Уметничката галерија во Софија.

Лучезар Бојаџиев е уметник од Софија. Проектот “Рајот на билбордиите” уметничкиот го презентираше во МГС на 14 мај, 2007 во рамките на серија предавања организирани од АИСА Македонија.

Превод од англиски: Зоран Петровски



Анета и Живко Поповски: *Мост* - Музеј во *Италија*

Aneta and Zivko Popovski: *A Bridge - Museum in Italy*

Проект:

“МОСТ-МУЗЕЈ ВО ИТАЛИЈА”, ВЕНЕЦИЈА 2006

Автори:

Анета Христова-Поповска и Живко Поповски

Признание:

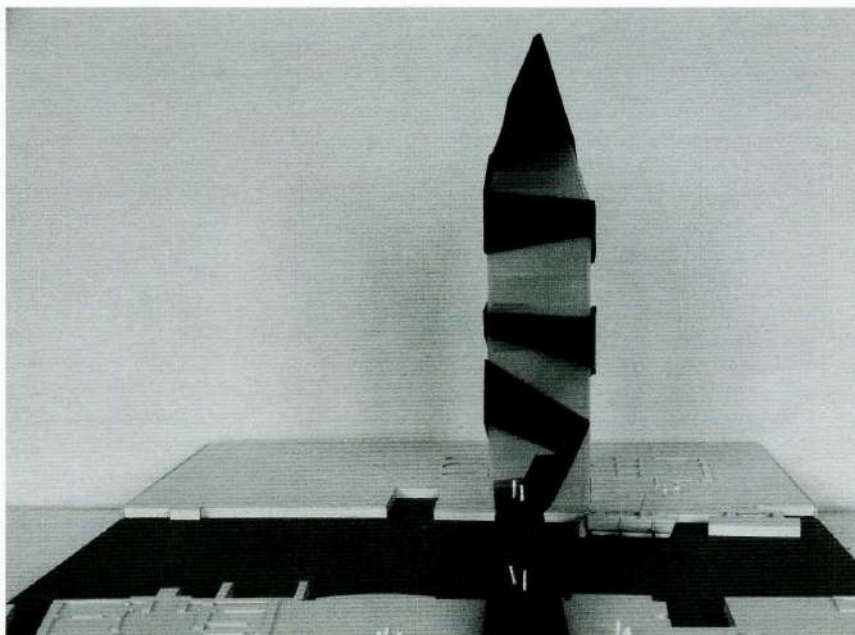
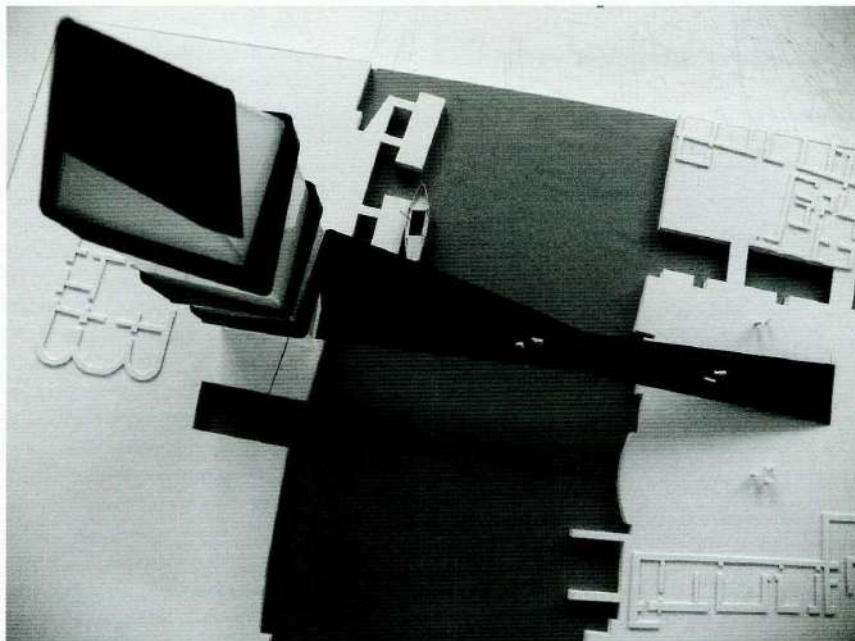
I-во почесно признание на меѓународниот урбанистичко архитектонски конкурс распишан од агенцијата ARQUITECTUM во рамките на Венецијското биенале на архитектурата 2006

Проектот за “Мост-музеј” во Венеција, со кој го добивме првото почесно признание на меѓународниот конкурс распишан од агенцијата ARQUITECTUM по повод Итернационалното биенале на архитектурата во Венеција 2006 година, е дел од тековните студии на Здружението за стратешки развојни проекти на Венеција (Urban Strategic Project Development - SPA), кој го третира подрачјето околу Мостот на Академијата како критична зона која треба да го фати чекорот со развојната динамика на другите делови од градот. Предизвик и цел на конкурсот беше да се креира типичен симбол во историското урбано ткиво на Венеција и истовремено, преку асоцијација или дисоцијација со неговите историски и контекстуални референци да се внесе нова програмска содржина - музеј на архитектурата на градот со сопствен архитектонски израз. Идејата на конкурсот беше поставена на интегративен, холистички критериум - алтернативно, преку мимезис или контраст местото да се трансформира така што истовремено ќе ги афирмира постојната архитектура и сопствените поетски вредности преку инсерт со “компромисна структура”: контекстуален, но не и хармоничен, “пријателски”, но не и репетитивен, монументален, но не и компетитивен, всушност, да се создаде објект кој, според програмата, “со своето мирно и достоинствено присуство би изгледал како отсекогаш да бил таму”. Урбаното ткиво на Венеција се карактеризира со типична медијвална текстура: асемблаж од ирегуларни “острови” формирани од мрежа на патеки и канали кои го воведуваат намерникот во серија од питеорески архитектонски амбиенти. Отсуството на барокната предвидливост на оската нè наведе на идејата да го драматизираме потезот кон Академијата, енергијата на движењето низ тесните улички од правецот на Сан Марко да ја усмериме во еден силен гест - “венециски” црвена патека која терминира во кула-видиковец во која го сместивме музејот на архитектурата на Венеција. На тој начин

создадовме асоцијативен урбан ансамбл со постојната архитектонска типологија - трибродната базилика на Академијата и новата кула-видиковец сразмерно спротивставени на сличен ансамбл на црквата од спротивната страна на мостот и истовремено креиравме нов влезен “портал” на Каналот Гранде. Објектот - хибрид е формален спој на една вертикална статична компонента и една хоризонтална динамична компонента поврзани во лентовиден гест. Притоа, основната геометрија на кулата е дистордирана, така што нејзината силуета е различна кога се гледа во движење. Барањето движењето по мостот да се сегрегират од движењето во музејот по макотрпно пропорционирање и субартикулација на квадратната основа поради нејзините минимални димензии (12м x 12м), успеавме да го разрешиме во едноставен преплет на комуникациите во постаментот на кулата, со што тој дел од објектот доби особен, речиси “пиранезиевски” просторен ефект. Изборот на кула како невообичаен физички карактер за музејски функции ни наложи иновативен пристап во нивното разрешување: вертикално “напластување” во транспарентен контејнер кој визуелно ги обединува и функционално ги интегрира во единствен простор. Фасадите беа завршниот предизвик - последниот асоцијативен медиум и “омаж” на декадентната декоративна фаза на ванециската архитектура: помеѓу готската “тантела” изведена од геометријата на “рибиниот меур” и византиската крстовидна би-колорна орнаментика (како кај Дуждовата палата) се одлучивме за втората. Стилизирајќи рано-византиски мотив од библиска корица го креиравме основниот елемент на фасадната текстура која преминува и на оградата на мостот. На тој начин новиот објект го означивме како икона - трансмитер на принципи и значења кои, повикнувајќи се на меморијата, ја ре-конструираат сликата на местото, обединувајќи ги семантичките и реални функции во еден виртуелен простор кој може да се трансформира, обои со светлина, каде текстурата и светлината на стаклото ќе создадат специфичен амбиент во кој експонатите на музејот и градот Венеција ќе се доживуваат секогаш на поинаков начин. Оценките за особен квалитет на архитектонскиот дизајн се должеа и на презентацијата на проектот - поврзувајќи ги просторот и времето, објектот го претставивме преку модел, кој со своето метафизичко присуство успеа да го одрази бараниот “мирен и достоинствен карактер” на постојаноста, поради што го доби епитетот “утописки”, што за нас беше особена чест. За време на

Биеналето на архитектура 2006, проектот беше изложен во Универзитетскиот Институт за Архитектура на Венеција (Istituto Universitario di Architettura di Venezia). Публикуван е и медиумски промовиран во списанијата за архитектура и дизајн: "Design Magazine" (www.designmagazine.it), "ENTRE RAYAS" (www.entrerayas.com), "ARKINKA" No131 Octubre2006 (arkinka.com.pe), "FUTURE" Nb.5, 12/2006 (www.arqfuture.com), "wettbewerbe aktuell" 11/2006 (www.wettbewerbe-aktuell.de)

како и на веб страниците:
www.architectum.com
www.proyectando.com/ar/noticias/notic708.htm
www.arqua.com/informacion.cfm/n.7338.cfm
www.europaconcorsi.com/db/rec/concorso.php
www.arkinka.com.pe/concurso_arkinka.htm



Авторски страници
Author`s Pages



Лазо Плаевски, Валентино Димитровски и Зоран Петровски:
Проект "Шампити"
Lazo Plavevski, Valentino Dimitrovski and Zoran Petrovski:
Project "Shampiti"



Дупкава се појави пред повеќе месеци по една интервенција на пукната подземна водоводна цевка некаде во Скопје. Искуството упатува на тоа дека таа нема да биде пополнета во догледна иднина. Ние сме навикнати на тоа, за нас тоа е веќе нормална состојба. Оваа дупка не е само резултат на лошата работа на градските служби - една повеќедецениска негрижа за урбаниот простор веќе поседува сопствена традиција и правила на однесување. Таа веќе има димензија на реален и релевантен културен чинител. Тоа е култура. Култура создадена во џебовите на отпорот против еден нормален градски простор, кој се темели врз одредени вредносни модели.

Повеќедецениското деградирање и руинирање на градските амбиенти и мемориски репери го претворија Скопје во самрачна зона на безлични и негативни урбани простори. Градското Скопје колабира од безброј “дупки” во една голема “Дупка” која ги впира сите просторни спомени и ги деструира нормалните потреби на градот.

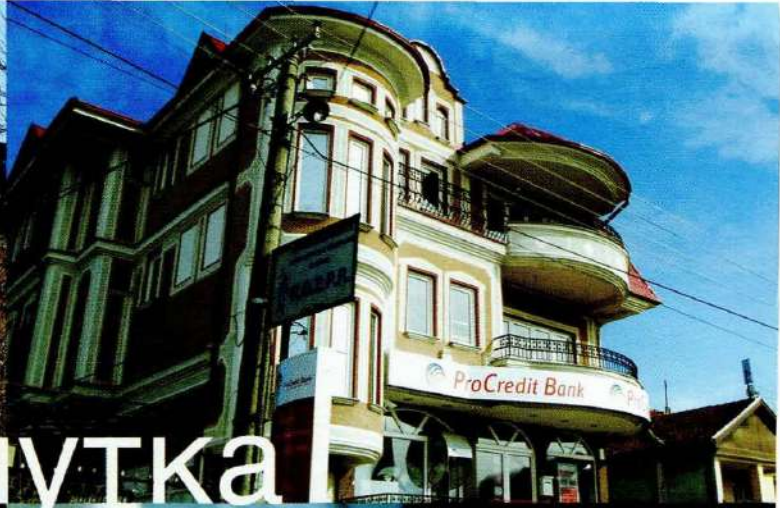
И тогаш периферијата се слеа во оваа “Дупка” предводена од новите варвари што го донесоа вирусот на шарените слатки урбани шампити кои Скопје го претворија во една голема ...

А, А, А, А... ШАМПИТА, ШАМПИТА!

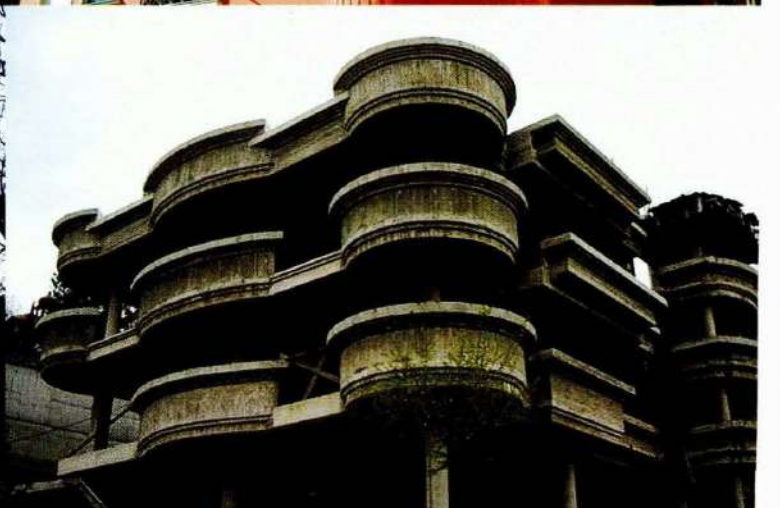
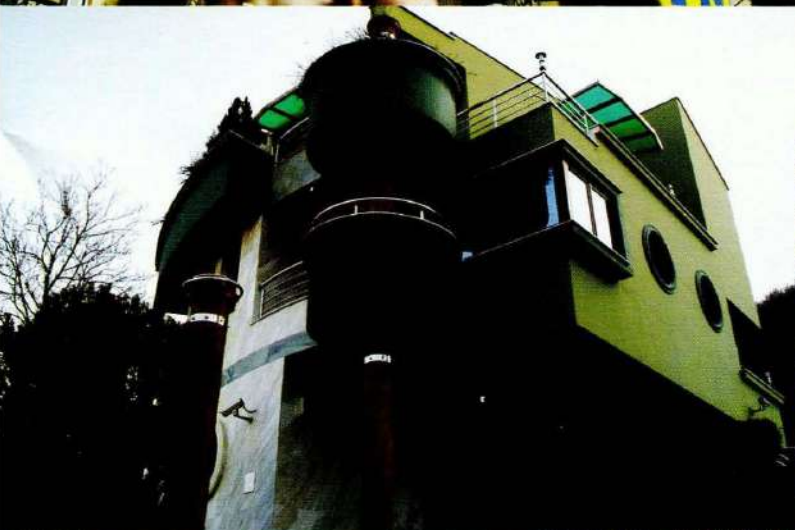
А, А, А, А... ЦИГАРЕТЕ, МАРЛБОРО!



Негативните аспекти од модерната архитектура во Скопје резултираа со неавторитетни, грди, сиви и безлични облици и остварувања, додека оние во амбиентот на постмодерната архитектура речиси потполно се первертираа во ординарен кич. Модернистичкото поедноставување може да биде грдо, но не и кич, за разлика од постмодернистичкото усложнето поигрување со различни историски стилизации, коешто лесно може да западне во грдо, неодговорно и провинцијално архитектонско “циркуско шаренило” ако го практикуваат неуки играчи. А токму тоа и се случи во Скопје во изминатата деценија.

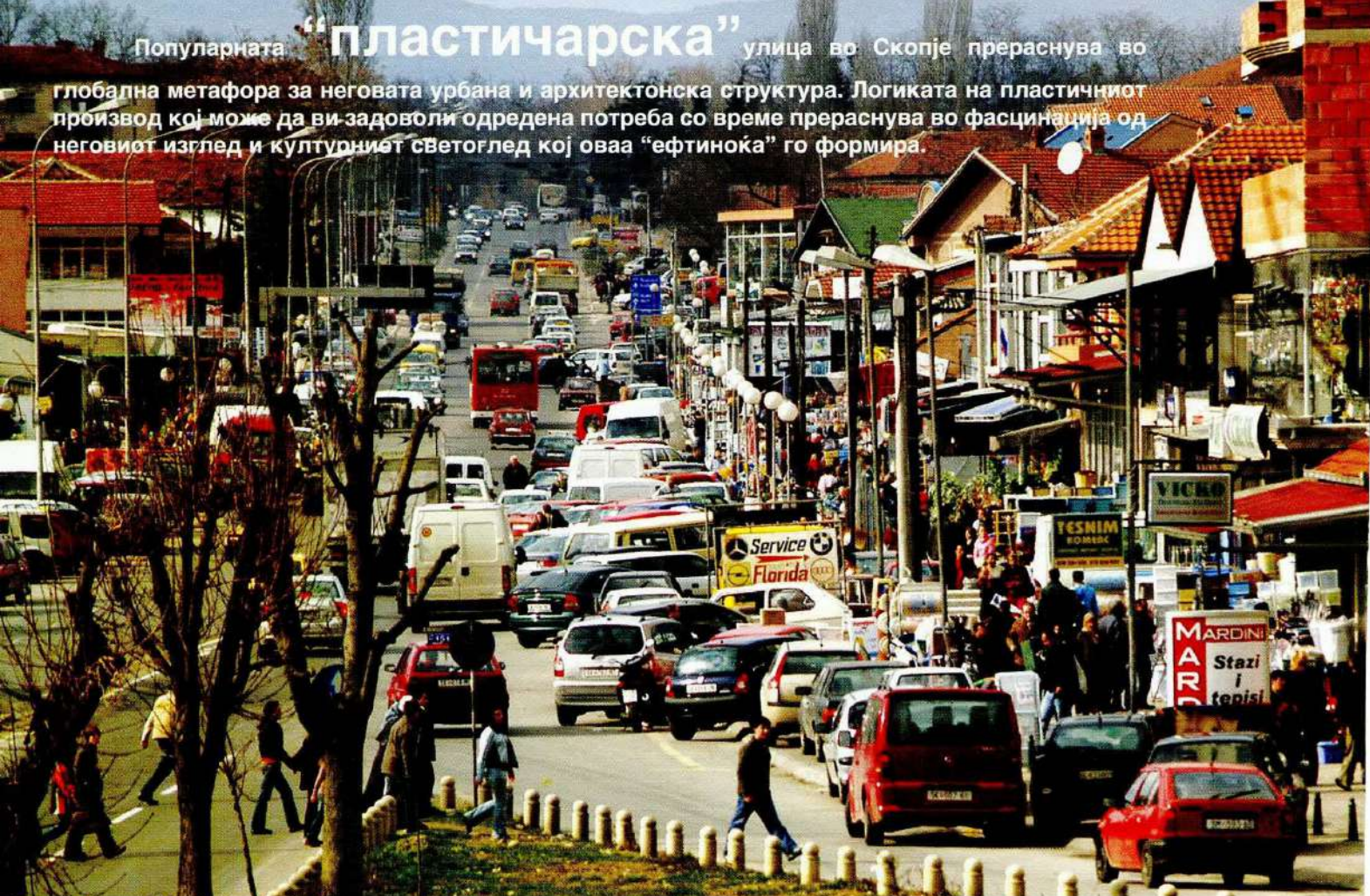


ВОДНО & ШУТКА





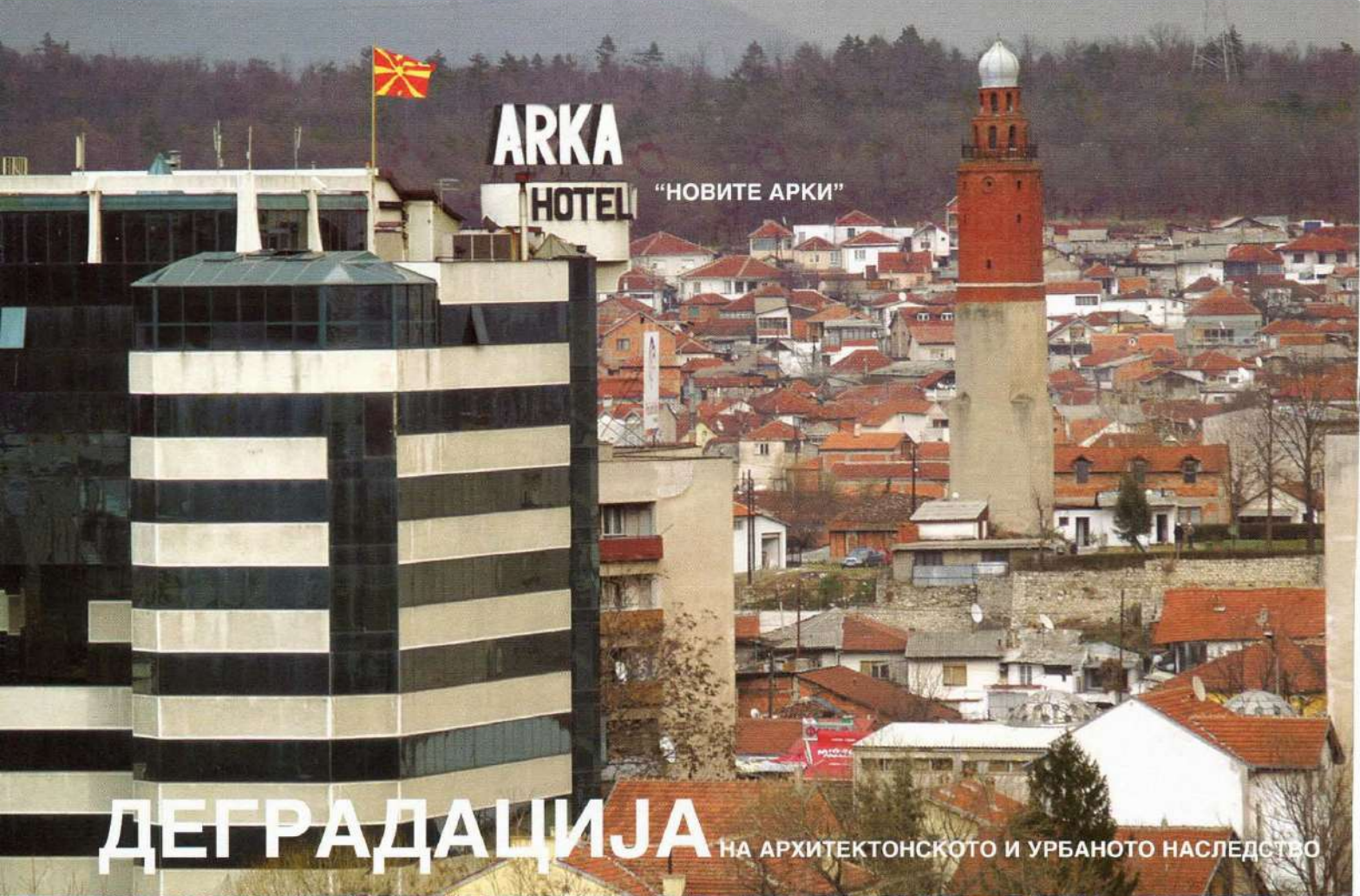
Популарната “пластичарска” улица во Скопје прераснува во глобална метафора за неговата урбана и архитектонска структура. Логиката на пластичниот производ кој може да ви задоволи одредена потреба со време прераснува во fascinacija од неговиот изглед и културниот светоглед кој оваа “ефтиноќа” го формира.











ARKA

HOTEL

“НОВИТЕ АРКИ”

ДЕГРАДАЦИЈА

НА АРХИТЕКТОНСКОТО И УРБАНОТО НАСЛЕДСТВО



Иблеровата значајна раномодернистичка стилизација од 1929 год. со интервенциите од почетокот на 21 век се деградира во доцнопостмодернистичка безличност

НАСЕЛБА ПРОЛЕТ





Скопските билборди како новокомпонирани споменици безмилосно ги покриваат значајните архитектонски репери во градот





ГУБРИШТА,

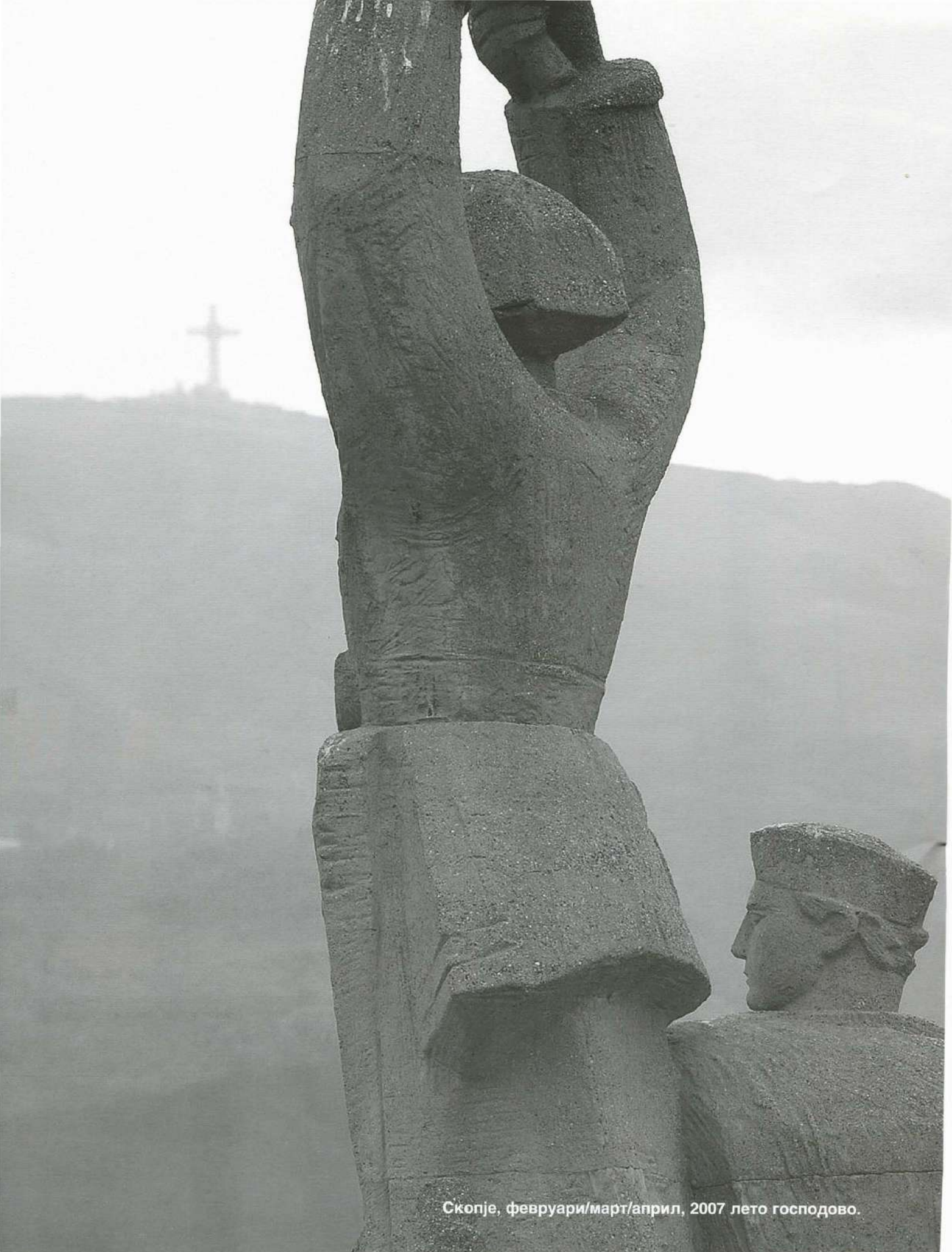


РЕКЛАМИ И...



..ШАМПИТИ





Скопје, февруари/март/април, 2007 лето господово.

Т е м а 2
T h e m e 2



Феноменот на комичното во македонската ликовна уметност
The Phenomena of the Laughter in the Macedonian Art

Лилјана Неделковска, *За смеања како форма на кријтика* Liljana Nedelkovska, *On Laughter as a Form of Criticism*

“Таму каде циникот се смее меланхолично-со пресир, од висината на моќта и нејзината лишеноост од илузии, за киникот е карактеристично да се смее така силно и без стеснување, што фините луѓе тресат со главата. Нивната смеа доаѓа од stomакот, таа е анимално фундирана и се одвива без пречки. Кој тврди дека е реалист, би морал во основа да научи така да се смее - таа тотална, од грчевитоста ослободувачка смеа, што ги отстранува илузиите и прозите.”

“Диоген беше првиот европски философ кој, наместо изобилство на зборови, на атинскиот плоштад обавувал нужда.”

Петер Слотердајк

Целата историја на човекот, можеби не е ништо друго туку еден голем проект да се побегне од сопствената природа, од сопствената недовршеност. Големите философски системи се изградени токму врз концептот на надминување на недовршеноста на телесното, физичкото. Од “висечките градини” на духот отстранети се сите знаци што потсетуваат на физичката страна на животот. Од телото се отстрануваат сите “испакнатини и израстоци, се исправуваат сите испупчувања (кои имаат значење на нови изданки, пупки), се затвораат сите пукнатини. Вечната незавршеност на телото како да се крие... тежиштето лежи на завршената, самостојна индивидуалност на даденото тело... Индивидуалното тело е покажано надвор од неговиот однос со родното народно тело“ (Бахтин).

Но, дали главата може да побегне од сопствената задница? Може да ја игнорира, да ја покрива, да ја апстрахира, да ја затвора, да и наметнува забрани за јавна употреба, но измет сепак ќе има. Токму на испупчувањата, влабнатините, пукнатините смеата го гради својот поглед на светот. Тука нема ништо проективно ни судбинско. Постои само сила која ослободува и препородува. Смеата го потврдува животот во неговата бујност, упорност, во неговата невозможност да се измери, ограничи или потчини на нешто што го надминува или заокружува. Токму таа бујност, разновидност на животот, философите сакале да ја скротат. Философијата како дисциплина на умот, според Ниче, не е ништо друго туку само список на сите причини кои човекот себе си ги дава за да може да се потчини и во таа потчинетост да му суди на животот. Поради способноста да преминува преку сите граници, преку сите висини и ексклузивни големини, смеата морала, ако не сосема да се истурка од патот на дијалектичкиот напредок на мислата, тогаш да се неутрализира, да се отцепи од свеста со нејзино систематско дисциплинирање, надгледување, редуцирање, интимизирање. Смеата од видот на “карневалското сфаќање на светот“, за што мошне инспиративно зборува

When a cynic laughs in melancholic and spiteful manner, full of power and deprived of illusion, it is characteristic for such cynic to laugh strongly and without any consideration, thus making well-mannered people shake their head. Laughter made by cynics comes from abdomen; such laughter is animalistic-like founded and takes place without any impediment. A person claiming to be a realist, should learn so to laugh – i.e., to produce such total, anti-spasm laughter which puts aside illusion and prose.

Diogenes was the first European philosopher who, instead of using an outburst of words, used his outburst of defecation at the public square in Athens.

Peter Sloterdijk

Entire history of humanity is perhaps nothing else but a great project to run away from own nature, from own imperfection. Great philosophical systems were built on concept of overcoming imperfection of the corporal, the physical. ‘Hanging gardens’ of the spirit were deprived of all signs that reminded of physical side of life. The body is deprived of all ‘growth and sprout, all bumps are made flat (that signify new shoot, bud), all cracks are closed. Eternal imperfection of the body seems to hide... the center of gravity lies on the completed autonomous individuality of the give object... The individual body is shown outside its relationship with the innate popular object’. (Bakhtin)

And yet, can one head to run away from its own buttocks? The head can ignore, cover, or distance itself from the buttocks, to close or publicly ban the use of the buttocks; however, human feces would still appear. Laughter makes its own view of the world exactly on the bumps, curves or cracks. There is nothing here of projective or fatalist nature. There is only force that frees and regenerates. Laughter recognizes life in its opulence, consistency, in its impossibility to be measured, restricted or be subjugated to anything that surpasses or finalizes life. Philosophers wanted to subjugate such opulence and diversity of life. According to Nietzsche, philosophy, as mind discipline, is only a list of all reasons that man gives to himself in order to get subjugated and then, in such subjugation, to judge life. Due to the ability of laughter to cross all frontiers, all heights and exclusive dimensions, laughter was able, if not to digress completely from the road of dialectic progress of thought, then to become neutral, to separate from consciousness through its systematic disciplining, monitoring, reduction and intimating. Laughter of the kind of ‘carnival-like perception of the world’, according to Bakhtin, is put aside and sanctioned by official mainstreams of European arts and culture. And yet, tendency to minimize laughter relates to not only philosophy and art, but it also expresses the most general existence, the most profound category of history. Gravity of the progressive mind - also used in construction of the perception of the meaning of the individual, as something unique and self-sufficient – was void of cracks and descends. Hence, Baudelaire could pronounce: ‘Laughter relates intimately to an event of certain past fall, of certain moral and



Никола Мартиноски, *Во кафената 2*, 1932, масло на платно
Nikola Martinovski, *In the cafe 2*, 1932, oil on canvas

Бахтин, е поттисната и санкционирана од официјалните текови на европската уметност и култура. Но, движењето на обезбредувањето на смеата не се однесува само на философијата и уметноста. туку го изразува и најопштото постоење, најтемелната категорија на историјата. Во сериозноста на напредувачкиот ум, на што се градеше и претставата за смислата на индивидуата, како нешто единствено и самодоволно, немаше место за пукнатини, за падови. Затоа Бодлер можел да изјави: “Смеата е интимно врзана за настанот на некој дамнешен пад, на некое морално и физичко пропаѓање на човекот“. Сè што е бујно, распорасано весело во својата релативизирачка сила (како онаа народната: мора само да се умре и да се оди по нужда), се осудува, минимизира, култивира и добива форма на насмевка, хумор, сарказам, иронија, цинизам. Смеата е индивидуализирана, а нејзиниот ослободувачки потенцијал е заменет со критички.

Проектот на модерната, како голема просветителска мисија на разумот, како херојска визија за неговата еманци-

physical fall of man’. Everything that is ample, licentiously merry in its force to make things relative (like the folk saying: ‘everything is relative, but to die and defecate’), is denounced, minimized and cultivated, thus getting the form of laughter, humor, sarcasm, irony or cynicism. Laughter becomes individualized, while its emancipating potential is replaced by critical one.

The project of modernity – as great enlightenment mission of reason, as heroic vision of emancipating role of reason – took place simultaneously with critical knowledge of impossibility of such mission: because what has power to liberate always has in itself also the power to impose itself, to subjugate. Therefore, one could understand why the greatest thinkers of modernity had critical approach vis-à-vis the absolute of the mind. According to Sloterdijk, all of them had satirical and polemical component that was hard to hide completely behind the disguise of theoretical and philosophical gravity. This could be noticed with Nietzsche and Freud, the most radical thinkers of the split mind: according to Nietzsche, man is duality of the Apollonian and Dionysian elements, of the mind and the will; according to Freud, man is both conscious and unconscious

паторска улога, се одвиваше паралелно со критичкото сознание за невозможност на една таква мисија: зошто она што има моќ да ослободи, секогаш во себе ја содржи и моќта да се наметне, да потчини. Оттаму, разбираливо е што најголемите мислители на модерната критички ќе се постават кон апсолутот на умот. Кај сите нив како што забележува Слотердајк се распознава сатиричка, полемичка компонента која тешко може во потполност да се скрие зад маската на теоретската и философската сериозност. Тоа го сретнуваме кај Ниче и Фројд, најрадикалните мислители на поделеноста: за Ниче човекот е двојство на аполонското и дионизиското, на умот и волјата, за Фројд човекот не е само свесно, туку и несвесно битие, со него не управува само умот туку и непредвидливите процеси на несвесното.

Минатиот век е во знакот на големата пукнатина на смислата во чии длабочини се случува најчудните stomachни грчења на мислата: дадаизмот, надреализмот, футуризмът, ситуационистичката и летристичката интернационала, анархизмот, неоавангардните движења, кучето човек... Невозможност да се достигне идеалниот идентитет кон којшто стремеше разумот стана најомиленото место на "карневализација" на светот: "Имаме право на секако развеселување, било во зборови, форми, бои, шумови; но сето тоа е величествена глупост која свесно ја сакаме и ја подготвуваме-голема иронија како самиот живот; егзактна техника на неотповикливо конечно спознатата бесмисла како смисла на светот". (Раул Хаусман)

Со дејствувањето на дадаистите, оние од Цирих и Берлин, на европската сцена се појави "првиот неокинизам на 20 век": наместо метафизика, чиста физика, наместо идеи, нонсенси, наместо дела, радоста на дејствувањето, наместо позата на творецот, свесно препуштање на ситуациите. Практикувајќи ја милитантната иронија, дадаистите јавно му се смееја на умот кој во својата просветленост ексклузивно ги осветлуваше бојните полиња на Европа. Сериозноста на уништувањето како аргумент за напредок: "Нештата мораат да се судруваат: она што се случува ни оддалеку не е уште доволно сурово". Но, дадаистичката "радост на судрувањето" не можеше да се носи со цинизмот на суровоста што потоа се случи. "Во тие години едвај да постоеше некоја јавна смеа која не била смеа за стравотите и смеа против непријателот, вистинскиот како и замислениот" (Слотердајк).

При крајот на 50 - те дадаистичката "радост на судрувањето" е заменета со ситуационистичката "радост на промените". Група на авангардни уметници кои "се хранеле со најпоетичните и најспонтаните остварувања на утопистите, анархистите, лудите поети, нихилистите и други опасни незадоволници, сметајќи и на придонесот на нивната сопствена 'радикална субјективност' (...). згадена од импотенцијата на уметноста, дошла до заклучок дека единствен креативен потфат е потполна промена на животот и светот. Така, во неколку зборови, настана Ситуационистичката интернационала". (Зерзан). Ситуационистите сакале промени, а не прогрес, блискост, а не спектакл. Идеите на Ситуационистите, особено оние изнесени во книгата на Ги Дебор *Ойшнџесџво на сјекџаклоџ*, го произведоа "последниот голем шок" во минатиот век кој ја потресе поделена Европа, но и остатокот од светот-мајските студентски немири: "Овие акции ги извеле групи на анархистички и ситуационистички командос познати по слоганот *Никогаши не работиш?* Како на тој мал број на неодговорни елементи им успеало да поттикнат така сериозни немири, во кои беа вклучени дури 12.000 студенти по книжевност и 4000 студенти по право?". (Humanité, 29. март 1968)

being, driven by the mind and also by unpredictable process of the unconscious.

The last century was marked by the great divide in perception, the depths of which produced the strangest abdominal spasms of thought: Dadaism, surrealism, futurism, situationist and lettrist international, anarchism, neo-avant-gardist movements, 'dog-man'. Inability to reach ideal identity desired by reason became the most favorable place of 'making carnival' out of the world: 'We are entitled to any kind of merrymaking: by words, forms, colors, or noises; but, all of this is just a great stupidity that we intentionally like and prepare – a great irony like life itself; an exact technique of the inevitably and finally perceived absurdity as common sense of the world'. (Raoul Hausmann)

The Dadaists in Zurich and Berlin initiated appearance on the European art scene of 'the first neo-cynic art of the 20th century': no metaphysics - only pure physics; no ideas, nonsense, or works of art – only joy of action; no posing by author - only intentional surrender to the very situation. By practicing militant irony, the Dadaists publicly ridiculed the human mind, which exclusively shed light on the war fields in Europe in its efforts to bring enlightenment. Gravity of destruction as argument for progress: 'Things must collide: what is happening is far from being sufficiently cruel'. However, the Dadaist 'joy of collision' could not match the cynicism of cruelty that happened afterwards. 'In those years, any public laugh was a laugh on the horrors and a laugh against the enemy, both real and fictitious'. (Sloterdijk)

By late 1950s, the Dadaist 'joy of collision' was replaced by the situationist 'joy of changes'. A group of avant-garde artists – who "fed on the most poetic and most spontaneous deeds by utopianists, anarchists, mad poets, nihilists, and other dangerous dissatisfied persons, counting also on the contribution of their own 'radical subjectivity' (...), and disgusted by impotence of art, concluded that the only creative attempt is complete change of life and the world. This is how, in few words, came about the Situationist International". (Zerzan) The Situationists wanted changes and no progress, closeness and no spectacle. Ideas brought about by the Situationists, especially those found in the book by Guy Debord *Society of Spectacle*, caused the 'last great shock' in the last century that shook divided Europe and the rest of the world – the May Day student protests: 'These actions were made by groups of anarchist and situationist commandos better known by their slogan *Never works?* How could such a small number of irresponsible elements produce so serious unrests, involving as many as 12.000 literature students and 4.000 law students?' (Humanité, 29 March 1968.)

After 1968, nothing was the same: a crack in the common sense covered the infinite network of deconstruction and differences, of paradoxes and mistaken notions. Nobody could say something specific and unambiguous about things. Clear edges became vague. History was thought to have been a stable process of the self-propelled thought towards the promised presence of meaning and common sense; suddenly history showed to be very unstable, oversaturated, and seductive. The common sense was replaced by 'paranoia'; irony was replaced by cynicism. Thus we became 'cynical vis-à-vis great goals (this has become even fashionable; although it seems there is revival of ideas on authenticity, honesty, righteousness), and so we need a personal, intuitive, mad truth that will enable us to love or despise somebody, or have certain goal worth to die for. We need experience of complete infallibility, so that we could judge mistake and weakness of other people. We need to prove that we are right, and not that we are righteous. We do not have trust in those who tell us we want eternal justice and eternal truth, even offering such justice and truth; we only want to look nice in the eyes of somebody who adores us; hence we do not stop grabbing every new opportunity. We only like to enjoy in our own paranoia. We do not want truth; rather we want to be pursued by truth in order to become

После 68-та ништо веќе не беше исто: пукнатината на смислата ја прекри бесконечна мрежа на разградувања и разлики, парадокси и заблуди. За нештата веќе ништо не можеше да се каже одредено и недвосмислено. Јасните рабови станаа матни. Историјата која се чинеше дека е стабилен процес на самонапредувачката мисла кон ветената присутност на значењето и смислата, сега се покажа во сета своја нестабилност, презаситеност, заводливост. Смислата ја замени "паранојата", а иронијата цинизмот. Станавме "цинични кон големите цели (тоа е дури во мода, иако се чини дека повторно оживуваат идеите за автентичност, искреност, праведност) и ни треба лична, интуитивна, луда вистина која ќе ни овозможи некого да сакаме, некого да презираме, да имаме некоја цел за која ќе сакаме да умреме. Потребно ни е искуство на потполна непогрешливост, како би можеле да бидеме судии на туѓите грешки и слабости. Потребно ни е доживувањето дека сме во право, а не дека сме праведни. Не им веруваме на оние кои ни зборуваат дека сакаме вечна правда и вечна вистина, па дури и ни ја нудат, сакаме само добро да изгледаме во очите на некој кој нè обожува, и затоа не престануваме да ја грабиме секоја нова прилика. Сакаме само да уживаме во сопствената параноја. Не ја сакаме вистината туку да бидеме прогонети од вистината, за да бидеме значајни во нејзините очи, за да бидеме славни во сопственото тело". Така пишува Зоран Рошко во *Појараноично од љубовта, позабавно од злојто*.

Во општата економија на Жорж Батај смета е сместена во оној дел на човековата активност што не може да се подведе под поимот на корисност. Сè што се манифестира

important in its eyes, in order to be famous in own body'. This is how Zoran Poško writes in his book in Croatian *Paranoidnije od ljubavi, zahavnije od zla* ('More Paranoid than Love, More Amusing than Evil').

In the general economy of Georges Bataille, laughter is placed in such section of human activity that cannot be meant by the notion of usefulness. Everything that is manifested as activity or energy, which cannot be used up according to the principle of usefulness, according to Bataille, must disappear or get lost. 'To get lost is not the same as to (be) use(d) up. Nevertheless, we are talking about letting blood, about unconditional loss'. Such loss of energy does not mean any sense or significance. In the same manner as 'the sun always emanates and never receives energy,' so the surplus of energy is not vested in life support, but it is vested in different types of useless, absurd consumption, such as: 'laughter, heroism, ecstasy, sacrifice, poesy, eroticism'. According to Bataille, history of life involves saturation and not shortage. Such absurd useless waste and such saturation is revealed as tendency that cannot be stopped and cannot be thought of as rational: this is violence to reason; this is 'a crack in human personality that relates to perception of disturbance of the established order'. According to Bataille, what is given in useless manner represents a manifestation of sovereign existence, while sovereignty is venue of freedom. A sovereign operation represents 'an operation where thought inhibits the movement that subjugates it, and, by laughing – and letting some other outburst of sovereignty – it is identified by means of cutting the relations of subjugation (...). In the sovereign operation, both thought is sovereign (...) and its object is recognized as such, as independent from being included in the order of usefulness.' And, what is beyond the limit of usefulness, what is not useful for maintenance of the order, according to Bataille, represents a thing that is always 'forbidden'.



Симон Узуновски. *Галичица*, 1976. перформанс
Simon Uzunovski, *Galicica*. 1976, performance

како активност, односно енергија која не може да се потроши според принципот на корисноста, според Батај мора да исчезне, да се изгуби. “Да се изгуби не е исто што и да се искористи. Сепак се работи за испуштање на крв, за безусловен губиток“. Тоа губење на енергијата не подразбира никаква смисла ни значење. Како што “сонцето дава енергија, а никогаш не прима“ така и вишокот на енергијата не се инвестира во одржување на животот, туку се вложува во различни видови на некорисно, бесмислено трошење како што се “смеата, хероизмот, екстазата, жртвувањето, поезијата, еротизмот“. Според Батај историјата на животот е историја не на оскудност, туку на преобилност. Ова бесмислено, некорисно трошење, оваа преобилност се открива како движење кое не може да се запре, што не може да се сведе на ништо рационално: тоа е насилство над разумот, тоа е “пукнатина на човечкиот лик која е поврзана со перцепцијата на пореметување на воспоставениот ред“. За Батај она што се дава без корист е манифестација на суверено постоење, а сувереноста е место на слободата. Суверената операција е “операција во која мислата го запира движењето кое ја потчинува и, смеејќи се и препуштајќи се на некој друг излив на сувереноста - се идентификува со кинењето на врските кои ја потчинувале (...). Во суверената операција не е само мислата суверена (...) туку и нејзиниот објект е признат како таков. како независен од вклучувањето во редот на корисноста“. А, сè она што излегува од рамките на корисноста, што не е корисно за одржување на поредокот, според Батај, е она што секогаш е “забрането“.

Потиснувањето, “забраната“ на смеата има долга традиција. Уште од Платон за смеата се мисли само најлошо, дека е нешто од што воспитаниот човек треба да се срами. Во платоновата *Држава* им се забележува на Хомеровите богови дека со своите “изливи на смеа“ даваат лош пример кој води кон неконтролирана и опасна опуштеност. Неконтролираноста и опуштеноста се грев. непријатели на покорноста: оттаму и забраната на смеата во учењата на многу црковни редови и претставници на верата (па оттаму и претпоставката дека книгата на Аристотел за комедијата, во која тој вели дека човекот е единственото живо суштество кое се смее, била скриена во темните лавиринти на некоја католичка библиотека). Ова потиснување, односно забрана на смеата е особено присутно во тоталитарните режими. Според Тихомир Илиќ вреди да се потсетиме “дека италијанската влада во времето на доброто стојење на фашизмот 1942 година го забранила на јавни места прекрасниот производ-смеата“. Во текстот *Живот без хумор*, Илиќ укажува на механизмите со кои моќта се потврдува: наместо груби забрани, суптилни средства на манипулирање: “Како во официјалните служби во кои се креираат и дозираат информациите и дезинформациите, за да им се сервираат на граѓаните, така почнала да се контролира и областа на хуморот. Интересен почеток на играта на криенка-миженка со хуморот кај нас почнува уште во 1948 година. Пронајдена е формула на лажна, демагошка сатира, удар со нож, но направен од гума, или дури и фингиран угод“. Хуморот, иронијата, сарказмот, изразени надвор од однапред одредените и дозволените места за нивна употреба и “трошење“, понекогаш биле строго санкционирани од власта (како војничката епизода со ироничниот коментар на сликарот Родољуб Анастасов во врска со говорот на претседателот Тито и неговата критика на апстрактната уметност во 1963., што потсетува на некои неверојатни, речиси фантастични приказки на Шаламов).

Во оваа насока зборува и словенечкиот социолог Раско Мочник. Во еден есеј тој укажува на невозможноста од постоење на критички дискурси не само во тврдите, туку и во меките тоталитарни системи, каков што беше

Repression or ‘forbidding’ laughter has a long tradition. Since the times of Plato, laughter or laughing has been seen in the worse possible context; in other words, this is something to be avoided by men of good manners. Plato in his work *The Republic* raises objection that the gods in Homer’s epic poems with their ‘loud continuous laughter’ give bad example leading towards uncontrollable and dangerous looseness. Lack of control and looseness make sin; they are enemies of obedience: hence, dogmas and doctrines of many church orders and defenders of the faith ban laughter as such (this then leads to the reasons for the assumption that the book written by Aristotle on comedy where he says that human being is the only being that laughs, was hidden in the dark labyrinths of certain Catholic church). Such repression or forbidding laughter is especially evident in totalitarian and oppressive regimes. According to Tihomir Ilić, it is worth remembering ‘that the Italian government actually banned that nice product called laughter at public places in 1942 during the peak of fascism’. In his text written in Serbian *Život bez humora, a sa njegovom zamenom* (‘Life without Humor, and with Its Replacement’), Ilić point out various mechanisms for maintaining power or oppression: having subtle means of manipulation instead of coarse bans. ‘The same manner used by official bodies to create and dose pieces of information and misinformation to be served to the people, was also used in establishing control in the field of humor’.

One should also note in this context the 1948 interesting start of the game of hide-and-seek relating to humor and ridicule in our country. So, a formula had to be invented involving a false, demagogical satire, ‘a stab made however of a rubber knife, or even a false or feigned stab.’ Humor, irony, and sarcasm, expressed outside of the previously prescribed and allowed places for their use and ‘consumption’, were sometimes severely sanctioned by the government (i.e., the episode from the life of Macedonian painter Rodoljub Anastasov when he was a private in the then Yugoslav army, making ironical comments on the 1962/63 speech delivered by Yugoslav president Josip Broz Tito in which Tito severely criticized abstract art; this reminds us on certain, rather unbelievable, almost fantastic stories involving Russian dissident writer Varlam Shalamov).

Slovenian sociologist Rasko Mončik speaks in this context as well. In one of his essays, he underlines the impossibility to have critical discourses both in ‘strict’ and ‘soft’ totalitarian regimes, such as the Yugoslav one. The restricted sovereignty in the field of culture and arts was the major feature of the ‘soft’ Titoist communist regime. This meant that artistic freedom was tolerated only to that level when it did not critically re-evaluate the merits of the ruling party ideology. And since progress of art in such system mostly took place in an atmosphere where fields of arts and culture lived in their own illusion of freedom by maintaining diplomatic relationship between utility and independence, then it was no surprise that radical forms of criticism, characteristic for historical avant-gardes (Dadaism, and all forms of cynic and neo-art) would not disturb for a long time this very illusion.

As far as Macedonia is concerned, critical discourse (irony as way or critical action or assessment done from distance) started to be practiced only after the demise of the former system, as part of the legitimate tactics of arts to state ‘the very truth’. However, this does not mean that Macedonian art in the pre- and post-WW II Yugoslavia was deprived of certain examples of ironic perception of reality. Let me mention here just two artists whose works contain ironizing that could be read as part of the artistic procédé: Nikola Martinoski with some of his works of the 1930s, 1950s, and 1960s; and Simon Uzunovski with his ‘happenings’ of the 1970s. Martinoski showed this by means of his expressionist procédé in overdoing the negative aspects of life (his early 1930s paintings – *Vo kafeana* (‘In the Restaurant’), dating from 1932), or in distorting and caricaturing appearance (as in some of his drawings and graphics

југословенскиот. Ограничениот суверенитет на подрачјето на културата и уметноста бил основна карактеристика на мекиот титонистички комунизам, што значи дека слободата на творечкото создавање била дозволена само во онаа мера доколку критички не ја преиспитувала вредноста на идеологијата на власт. А, бидејќи, развојот на уметноста во тој систем главно се одвивал во атмосфера во која подрачјата на уметноста и културата ја живееле својата илузија за слобода, воспоставувајќи дипломатски однос меѓу корисноста и независноста, радикалните форми на критика, карактеристични за историските авангарди (даданзам и сите видови кинизми и неоизми) долго време нема да ја пореметат таа илузија. Дури, по распадат на стариот систем, барем што се однесува до Македонија, критичкиот дискурс (иронијата како начин на критичко дејствување од дистанца) почнува да се практикува како дел од легитимната тактика на уметноста да се каже "вистината". Но, ова не значи дека во македонската уметност од периодот на двете Југославии, нема одредени примери на иронично перцепирање на стварноста. Овде ќе наведем само двајца уметници во чии дела иронизирањето може да се чита како дел од ликовната постапка: Никола Мартиноски со некои дела од 30-те, 50-те и 60-те и Симон Узуновски со неговите "хепенинзи" од 70-те. Мартиноски со еспресионистичката постапка на предимензионарање на негативните аспекти на животот (сликите од почетокот на од 30-те години, *Во кафеана*, 1932.) или искривување и карикирање на појавното (во некои цртежи и графики со еротски мотиви и мотиви од народниот живот, како и во сликите со крушевски мотиви, *Свадба*, 1956., во која фигурите "изгледаат искривено, марионетски, сценично, што ги доближува до шегибијно карикатурални претстави", Петковски). зафаќајќи ги на тој начин моралните и социјалните проблеми на времето. Узуновски пак со постапката на "карневализација" на процесот и техниката на работа (со користењето на секојдневни материјали, весници, селотејп, со екстензијата и отворањето на процесот на изведувањето на делото, со вклучување на пријателите и на публиката во процесот на работата, со користењето на алтернативни простори, *Галичица*, 1976., *Преспански очи*, 1977., изведени во аулата на Филозофскиот факултет, Скопје), иронизира со институционалните вредности на официјалната култура, со нивната недопирливост и издвоеност од животот на секојдневието.

Користена литература:

- Peter Sloterdijk, *Kritika ciničnoga uma*, Zagreb: Globis, 1992
- M. Bahtin, *Svaralstvo Fransa Rablea*, Beograd: Nolit, 1978
- Zoran Roško, *Paranoidnije od ljubavi, zabavnije od zla*, Zagreb: Naklada MD, 2002. www.elektronickeknjige.com
- Tihomir Ilić, *Život bez humora a sa njegovom zamenom*, www.republika.co.yu/306-307/27.html
- Жорж Батај, *Проклетии део*, Нови Сад: Светови, 1995
- Branko Romčević, *Batajeva ekonomija*, <http://host.sezampro.yu/rec/9805/rec98053.htm>
- Борис Петковски, *Никола Мартиноски*, Култура, Скопје, 1982

involving erotic motifs and motifs of popular life, as well as in those paintings with motifs of the town of Kruševo; for example, the 1956 painting *Svadba* ('Wedding') where 'figures seem distorted, marionette-like, scenic thus making them resemble some kind of farcical caricatural presentations', according to art critic Petkovski). Thus, Martinoski was able to address the moral and social issues of his time. On the other hand, Uzunovski, by making the procédé and technique of the work 'carnival-like' (use of everyday materials, newspapers, scotch tape, use of extension and opening of the process of performing the work of art, involvement of friends and audience in the process of working, and use of alternative venues – *Galičica*, 1976, *Prespanski oči* ('Eyes of Prespa'), 1977 performed at the entrance hall of the Faculty of Philosophy in Skopje) introduces irony relating the institutional values of the official culture, through their untouchability and separation from everyday life.

Bibliography:

- Peter Sloterdijk, *Kritika ciničnog uma*, Zagreb: Globus, 1992
- M. Bahtin, *Svaralstvo Fransa Rablea*, Beograd: Nolit, 1978
- Zoran Poško, *Paranoidnije od ljubavi, zabavnije od zla*, Zagreb: Naklada MD, 2002, www.elektronickeknjige.com
- Tihomir Ilić, *Život bez humora a sa njegovom zamenom*, www.republika.co.yu/306-307/27.html
- Žorž Bataj, *Prokleti deo*, Novi Sad: Svetovi, 1995
- Branko Romčević, *Batajeva ekonomija*, <http://host.sezampro.yu/rec/9805/rec98053.htm>
- Борис Петковски, *Никола Мартиноски*, Скопје: Култура, 1982 (in Macedonian).

Ладислав Баришиќ

Вознемирен шаблон

Збирка
на
ликовни
критики
1972-1986

приредувач: Марика Бочварова Плавевска

Марика Бочварова, *Луцидни кријшики* Marika Bocvarova, *Lucid Art Reviews*

Зошто долго време, поради почитувањето на некои напишани кодекси, сме во тензија и сме изолирани од можностите да ги апсолвиреме, изнесеме и на крајот да ги протолкуваме ликовните состојби во кои константно е поттиснат вирусот на оној критичарски дискурс, којшто обилува со широчина на ниво на духовитост и иронија. Да не бидеме прескромни, тој навистина вирееше и, сè уште, има свои потенцијали, во кои пронаоѓаме доволно контексти што се вклопуваат и се прилог кон практиките применувани во историјата на македонската современа ликовна уметност.

Ниту амбициозно, ниту премногу сериозно не пристапувам во составувањето на текстот. Можам веднаш да бидам “нокаутирани” од страна на веќе доволен број тенденциозно иронизирање и конципирање на гледања кон критиката со исмејувачки тон, особено од страна на ликовните уметници.

Идејата ми е само да потсетам на луцидните пристапи во пишувањето на неколкумина критичари. Првите храбро осмислени рецензии се констатирани кај Ладислав Баршиќ по кои се чувствуваше огромна празнина. За него сликарот Глигор Чемерски во текстот напишан за книгата *Вознемирен шаблон* (МСУ, Скопје, 2000), веднаш ќе го определи неговиот статус во нашата средина: “*За многумина кај нас Ладислав Баршиќ беше и долго останиа, дојденец и јабанџија, најпрајник без своја мерка и без свое место на нашиа ликовна пиреца*”.

Во поново време може да се говори само за текстови, како лични реакции што можат да го имаат ефектот на блага иронија, која иницира менување на одредени ситуации во актуелните процеси на македонската ликовна сцена. Лазо Плавевиќ (во истово списание, бр. 12/13) се обиде преку толкување на “заморот” да укаже на реалноста на изложбената политика, во која: “*Едноставно се редат голем број на неопходни изложби. Изложби за да им помине редот, да се отворат, да се соберат луѓе на отворањето и, да се забораваат... Терацијата која се применува во вакви случаи се нарекува историзирање. Сè се историзира, сè има причина да постои само ако има некоја историска димензија, нешто за кое многу подоцна ќе сознаеме какво било негово значење.*”

Лилјана Неделковска пред неколку години предизвика лавина реакции, делумно публикувани во печатот, напади поради неофицијалните коментари, (комформистичкото однесување) кои беа поврзани со одредени настани во Македонија 2001. Нивната актуелност не овозможуваше пристап во третирањето на директните реакции на политичкиот и културниот живот во тој историски контекст на недефинирани состојби. Сепак во 2002, во MSU, Скопје се случи проект - *Уметност на наше време - после 85 Опасни врски*. Таа во предговорот објасни: *Повеќе*

Why do we find ourselves for longer period of time in tension, for the sake of consideration of certain unwritten codes? Thus, we are being isolated from opportunities to absolve, present and finally interpret art state of affairs, which constantly involve the ‘virus’ of such critical discourse full of wit and irony? Let us not be too modest. This discourse was really flourishing and has still own potentials, where we are able to find sufficient contexts that are compatible and represent contribution to the practices applied in history of Macedonian contemporary arts.

Indeed, I am not overambitious and excessively serious in my approach in writing this text. I could be immediately ‘KO’d’ by the sufficient attempts of tendentious ironizing and conceiving of ridiculing viewpoints, especially by the very artists themselves, as such.

My main intention is just to recall some of the lucid approaches as found in writings by several art critics. One could conclude that the first courageous and well-elaborated art reviews were written by the late Ladislav Barišić who originally set the example that was hard to follow. Painter Gligor Čemerski wrote about Ladislav Barišić in the foreword to the book dedicated to Barišić *Disturbed Cliché* (Museum of Contemporary Art, Skopje, 2000) in his attempt to determine the status of Barišić in our country: ‘*Many of our people in Macedonia for a long time considered Ladislav Barišić a newcomer and foreigner, an intruder without own limits and without own place on our art scene*’.

In recent period, we can speak only about texts as personal reactions that might have effect of subtle irony intended to make changes in certain contemporary conditions and processes on the Macedonia art scene. Art critic Lazo Plavevski (in issue no. 12/13 of *The Large Glass*) tried, by interpreting ‘the art fatigue’, to point out reality in the exhibition policy where: ‘*Simply, many unnecessary art exhibitions just follow one another. Exhibitions just for their own sake – to be opened, to gather the social elites at the opening ceremony, and, to go into oblivion... Therapy applied in such cases is called historicization. Everything is being historicized: there is reason to exist only if there is some historic(al) dimension, something whose importance if any would become known to us much later*’.

Few years ago, art critic Liljana Nedelkovska provoked an outburst of reactions, partly published in the printed media outlets, attacks because of unofficial comments (conformist behavior) that related to certain events in Macedonia in the year 2001. Their topicality did not provide any approach in treating direct reactions by political and cultural establishment in that historical context of undefined situations. Nevertheless, a project did take place after all in 2002, in the premises of the Skopje Museum of Contemporary Art: *Art of Our Time - Art since 85 - Dangerous Liaisons*. Liljana Nedelkovska explained thus in the exhibition catalogue: “*Several reasons initiated the exhibition ‘Dangerous Liaisons’. Some reasons are very evident and there is no need to talk about them; i.e., it would not be ‘useful’ to talk, since life has taught us what is very evident, too much humanly evident, so evident it hurts – should be put aside, into oblivion. This is the great cynicism that we like to bet on; this is that*

причини ја мотивираа изложбата 'Ојасни врски'. Некои од нив се толку очигледни што за нив воопшто не треба да се зборува или, појасно, не би било 'корисно' да се зборува, затоа што животој не учи дека сè она што е очигледно, првенствено очигледно, толку очигледно што боли, треба да се појасне, треба да се заборава. Тој е тој голем цинизам на којшто се обложуваме, тоа е онаа среќа, добрина комбинација на којашто игра нашиот просветено-конформистички ум. Цинично, но корисно, без последици."

Овие критички прилози се можеби детектирани, но во нив недоволно се таложи тенденцијата на доживување, пред сè, на димензиите на хуморот или иронијата што треба да не релаксира при нивното исчитување. Секогаш борбата за пулсирање во дадениот миг ќе биде оправдано со конкретен зафат и постојано ќе се повторува прашањето дали јас прв тоа го сторив во моите пишани белези. Затоа и се обидувам само да маркирам - коментарите ги оставам за други времиња и за други хроничари..

Интенцијата да се натураат аргументи кои го следат цинизмот, иронијата, комичните ситуации во ликовниот живот, барем се осведочени во збирката на критики (1972-1986) на Ладислав Баришиќ (*Вознемирен шаблон*), а и во неофицијалните видувања на поголемиот дел од оние што се подготвени да ги прифатат и по можност да ги интерпретираат во соодветен миг. Чемерски, во веќе цитираниот текст, ја образложи комуникацијата со уметниците во кафеаната *Букети*. Шегите и сериозните муабети во најголема мера останаа "вакумирани" во етерот на кафеаната. Нивните муабети ги земам како претпоставка на можни отсликувања на ликовниот живот, воден неколку децении назад. Тој напати и нам ни се повтори во дружењето со уметниците во "неформални" простори. На крајот резултираше со еднострани ученички укори, при што беше изоставена поранешната духовитост и опуштеност во прифаќањето на размислувања што ја преболуваат сериозноста на креативното дејствување.

Оттаму констатирам дека во одреден период "машки" се поставувале дилемите кои иритирале и за кои жестоко се расправало, се исмејувале или критизирале состојбите во уметноста. Во разговорите и полемиките не било приоритетно воспоставувањето на критериумот на гледање на одредена манифестација, побитно било на кој начин да се осмисли "нападот" на импровизираните изложби, да се одбегнат површните констатации - што е добро или лошо. Без нималку манипулации Баришиќ удираше директно на лефтерно осмислените презентации. Го изнаоѓаше и применуваше она "оружје" преку кое неоспорно се откриваше дното на вредносните системи на уметничкиот продукт. Во таа смисла изгледаше дека тој си поигруваше дури и со интелектуалното реноме на уметникот или на критичарот. Кофициентите на "уметничката интелигенција" беа во фокусот на неговите размислувања. Конечниот заклучок во завиена форма го остави во рацете на следните генерации. Не претпостави дека тие ќе се најдат во идентична ситуација, дури и полоша. На кој начин да се спротивставиме на траги-комичните состојби во културата денес? Дневниот печат ја нема доблеста на *Екран*, преку плусеви и минуси барем да се разграничи естетското од кичот. Исполитизираноста на настаните во денешниот културен амбиент изгледа толку доминатна, што нема шанси да се спореди со онаа од 70-те и 80-те.

Шармот на реакциите во критиката ќе останат како отуѓена категорија, а веројатно ќе опстојува до моментите

luck, winning combination that our educated and conformist mind would like to play. Cynically, and yet useful, without consequences."

These critical contributions perhaps have been already detected, and yet they lack tendency to experience the very humor or irony that should relax us when reading them. The struggle for pulsating in the given moment shall always be justified by a concrete attempt and a question shall be always repeated: was I the first one to do that in my articles and commentaries? Hence, I only try to underline - I leave comments for other times and other chroniclers..

Intention to impose arguments that involve cynicism, irony and comical situations found in art life, at least, are registered in the collection of art reviews (1972-1986) by Ladislav Barišić (*Disturbed Cliché*), and are also told in the unofficial comments by majority of those persons who are prepared to accept and possibly interpret them in a proper moment. In the already mentioned text, Čemerski explained the communication, taking place in the restaurant *Bouquet*. Jokes and serious conversation remained only within the restaurant itself. I take their conversations as assumption of possible perception of life of artists going back several decades. We have also experienced over and over this life of artists when socializing with them in 'informal premises or places'. The end result was a mere, one-sided reprimand as those given to students. One has to note here that there was indeed absence of former wittiness and relaxation when accepting thoughts on recovering from the gravity of creative work.

Therefore, I conclude that not so long ago dilemmas were presented, in brave and resolute manner, that irritated and were object of heated debate; in other words, there was loud and public ridicule or criticism of the situation in the field of art. In those times, priority in talks and debates was not given to determining criteria in consideration of a given event; it was more important to design the 'attack' on the improvised exhibitions, in order to avoid the superficial conclusions of the type: what is good or bad. Without any improvisations, art critic Barišić was attacking directly poorly elaborated or easygoing art presentations. He was able to find and identify such presentations. In 'fighting' them, Barišić used to apply such 'weapons' that enabled him to publicly expose the rock bottom of the value systems of a given art product. In this context, it seemed that he was even playing with the intellectual reputation of a given artist or even of a fellow art critic. Art 'intelligence coefficients' were the primary topic of his considerations. He left the definite conclusions in veiled form in the hands of the generations to come. He could not even presume that these generations would find themselves in the same if not worse situation. How can we fight the tragicomic situation in the field of culture today? Now newspapers lack courage and virtue of *Ekran* (former Macedonian arts & show-business weekly magazine), when presenting art reviews, to make clear and precise distinction between aesthetic art works and kitsch products by openly marking the aesthetic value of a given art product with pluses (+) or minuses (-). Present art and culture events in our country are so much dominantly over-politicized, so present state of affairs in the field of arts and culture could not be even compared to the one in the 1970s and 1980s.

Charming and witty reactions to staged art events are evidently missing in current written art reviews; these elements probably would be again established when our art critics try to comment current events in true, honest, and witty manner. Being inventive in such art review approaches is a must. Potential writers of well-elaborated art reviews have existed in our country. However, seriousness always has intention to impose itself as being of top priority. Seriousness most probably has been established as some kind of guarantee for the successful status of a given artist and a given art critic. The already mentioned fatigue has been just added and used as explanation for the attitude that has been ignoring the art opus of

кога, вистински, чесно, духовито ќе се коментираат ликовните настани. Инвентивноста на вакви пристапи е потребна. Потенцијални пишувачи во нашата средина постоеле и постојат. Но, сериозноста постојано има интенција да се наметнува како приоритетна. Таа најверојатно е имплементирана како гаранција на успешниот статус на уметникот и на критичарот. Заморот само се надоврза и го пронајде оправдувањето за игнорскиот однос на неколку значајни генерации, кои сепак се сметаат за релевантен субјект во креирањето на уметничката сцена во Македонија. Контекстот на паралелите во кои е инволвирана иронијата го илустрирам со дел од настаните што се повторуваат или се идентичен показател на случувањата кај нас. Насловите на кратките текстови на Баришиќ нè потсетуваат на *Нејојтизам или друѓијие гџајто и мама*, во него се алудира на: “Обична йриказна е - веќе и доволно глупава - дека занаетој може да се наследи, во гџаленгџој - не, барем не во огромен број случаи, по укажувањето на Гилевски нè ујајјува, лажно информативно, на адресајта на гџајкојто, а не на синојт”. Друг еклатантен пример е написот *Кој е наивен? - Или нешијо за друѓијие, сексојт, но најјовеќе за шџоа како “двајца лоши гџо убија Милоша”*. Ни се повтори неодамна, 2005. (за време на одржувањето на ретроспективната изложба на Милош Коџоман). Никој не реагираше во ваков стил, а имаше доста “шлагворти”, особено пласирани од страна на медиумите.

Неговите луцидни анализи сугестивно дејствуваа врз уметниците. Оваа збирка е добро напишан “учебник” кој на свој начин ги одрази барањата што некогаш беа поттиснати.

Во 70-те и 80-те го имавме Баришиќ. Тој во ниеден момент не подлегна на притисоците на самите уметници, ниту на оние кои ги штитеа состојбите на одржување на континуирана афирмативност. Афирмативната критика за него претставуваше исклучок, бидејќи реалноста во најголем случај, навистина не коинцидираше со очекуваниот висок степен на доживување на конкретната изложба. Инсинуациите упатени кон инертноста на критичарскиот збор се веќе констатирани. Затоа не се осмелувам да манипулирам со теоретски претпоставки. Нивната имплементација во содржината на овој текст ќе ме оддалечи од реалитетот на критичарскиот дискурс во Македонија. Општо прифатените теории околу смеата, иронијата, комичното итн. се во функција на глобализирање на проблемите, но не ја имаат пресудната задача да се справат со едни вакви локални случки, што имаат сопствен “нерегулиран” историјат. Се покажа дека тешко се надминуваат, не само поради отсуството на директни инвентивно осмислени реакции, туку и поради резервираниот однос на личностите што непосредно се инволвирани во настаните од ваков карактер.

Олеснителна околност за Баришиќ беше што настапуваше како независен. Институциите за него беа само повод да не ги следи “законитостите” на почитување на настани кои се одвиваат во нивниот домен. Зошто пак личностите, кои по некоја случајност се вработени во нив, да не можат директно да ги обелоденат сопствените видувања, да иронизираат со изместените критериуми во креирањето на културната политика, што во еден подолг период се одвиваат надвор од нивната “контрола” и надвор од некои осмислени концепти компатибилни со професијата.

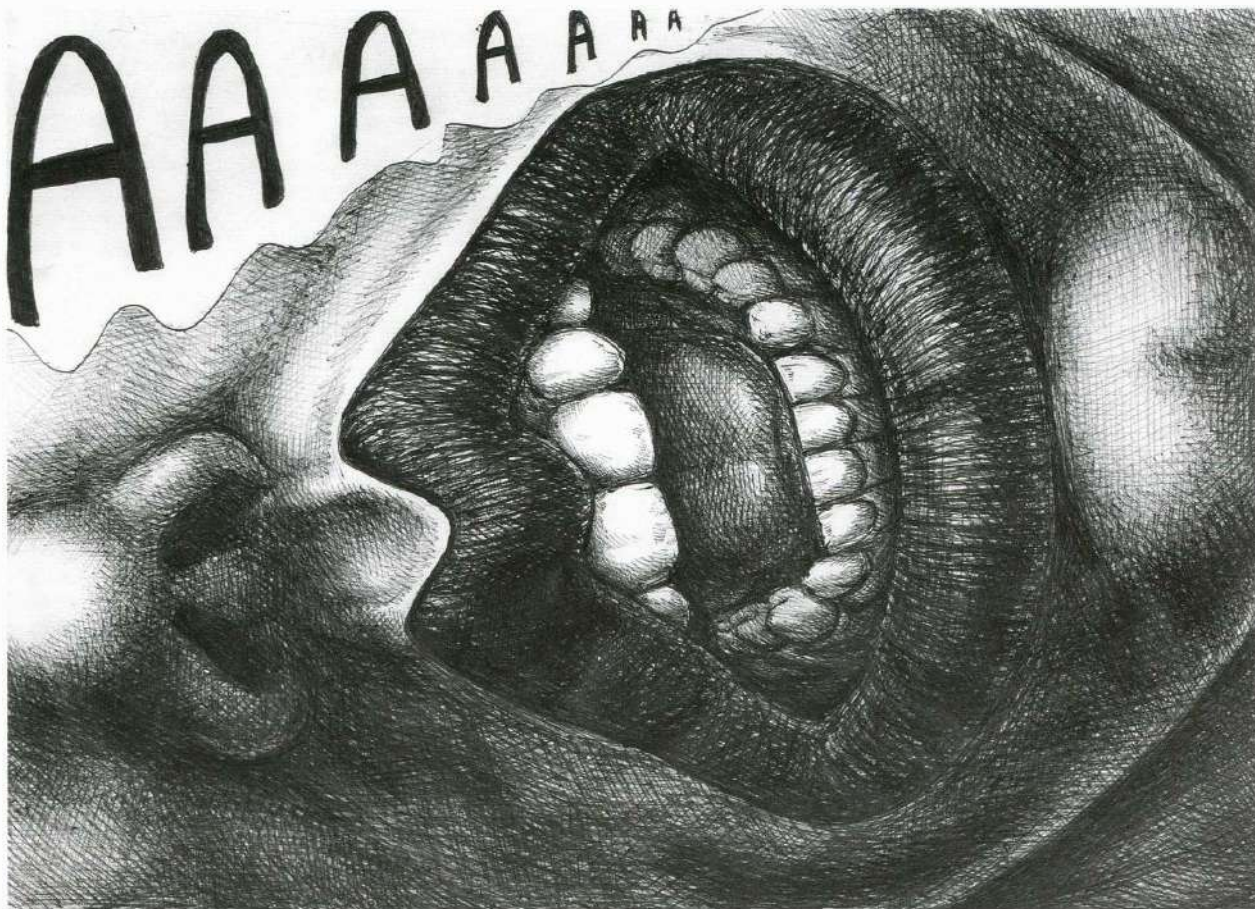
few important generations of artists in our country who still have been considered a relevant factor in establishing the art scene in Macedonia. I would like to further illustrate the context involving irony by citing some of the events that have been repeating or representing identical indicators of events happening on our country. The titles of the short texts by Barišić remind us of *Nepotism Or Other Daddy And Mammy*, where Barišić makes allusion to: ‘It is an ordinary story – already sufficiently silly – that a trade can be inherited, but not the very talent for it, at least not in most cases; after the indication made by Gilevski, this takes us, misleadingly, to intention of the father, and not of the son’. Another striking example is the article: *Who Is Naïve? - Otherwise, Something On Drugs, Sex, But Mostly On How ‘Two Bad Persons Killed Miloš’*. This was repeated recently, in 2005 (during the retrospective exhibition of Miloš Kodžoman). Nobody dared react in this manner, and yet there were many ‘cues’ or ‘hints’, especially those promoted by the media outlets.

His lucid analyses had suggestive impact on artists. This collection of art reviews could represent a well-written ‘textbook’ that expressed in own way requirements that were suppressed formerly.

In the 1970’s and 1980s, we had Barišić with us. He never yielded to the pressure made by artists or by those who protected or promoted circumstances for maintaining a climate of continuous public recognition in the field of art. Affirmative art critique was exception to him, because in most cases reality did not correspond with the expected high level of experiencing a given exhibition. Insinuations addressed to the inactivity of art critics have been already concluded. Therefore, I do not dare manipulate theoretical assumptions. Their implementation in the context of this text would drive me away from the reality of the discourse of art critique in Macedonia. Generally accepted theories on laughter, irony, comicality, etc. support globalization of problems, and yet they do not have the primary task to deal with such events of local character that have their own ‘obscure’ background. It has been shown that present state of affairs in art and culture review is difficult to overcome due to lack of any direct and inventively elaborated reactions and indifferent attitude shown by persons who are directly involved in events of such character.

The very fact that Barišić acted on his own behalf, independently, made his work easier. The very institutions were just pretext for him not to follow ‘the principles’ in respecting events organized within or by such institutions. On the other hand, why cannot persons, working by mere chance in those institutions, directly make their own views public? Why cannot they ironize the criteria gone astray in creating culture policy, criteria that have been going on for longer time beyond their ‘control’ and far beyond any well-elaborated culture-centered concepts compatible with their profession?

Маја Чанкуловска: *Цртежот денес*
Maја Cankulovska: *The Drawing Today*



Александар Станковски. Од стрипот *Неидентификувано*, 1993-1997
Aleksandar Stankovski, From the comic *Unidentified*, 1993-1997

Еден можен преглед на цртачката активност во Македонија во периодот 1991-2006

Погледот врз уметничката активност во Македонија во изминативе 15-тина години неизбежно упатува на согледување на еден интересен феномен - актуелизација на цртежот како самостојна ликовна дисциплина. Оваа уметничка практика од различни причини во минатото кај нас не е систематски теоретски обработувана и нема да биде претерано ако констатираме негова маргинализираност во однос на другите дисциплини. Предмет на обработка на овој текст е современиот третман на цртежот како самостојно остварување кај група помлади македонски уметници, активни во периодот на 90-те години на 20 век (и особено во последниве 5-6 години). Оваа хетерогена група - поврзана помалку преку генерациската блискост, а повеќе преку интересот за цртеж - релативно континуирано (не на ниво на инциденти) го негува цртежот како автономна категорија, вообичаено делува независно на различни полиња, внесува одредена свежина и развива специфичен израз кој потекнува од различни условности, а воедно има завидни остварувања во оваа област и

A possible tendency outline of drawing art in Macedonia in the 1991-2006 period

Even a mere look at art tendency in Macedonia in the past 15 years inevitably shows a reflection of an interesting phenomenon – actualization of drawing as independent art discipline. This art discipline was not in the past systematically and theoretically elaborated in our country; hence, it would be appropriate to conclude that drawing as such was placed on the margins vis-à-vis other art disciplines. This text deals with contemporary treatment of drawing as own and independent production by a group of a younger Macedonian artists creative since the 1990s (and especially in the last five to six years). This heterogeneous group of artists – more connected via their interest in drawing and less by belonging to same art generation – promotes drawing as independent art category in relatively continuous manner (not by accident; the group members usually are active independently in different fields). The group brings specific art freshness and develops a concrete expression originating from different circumstances. The group also has important achievements in this field and even major presentations in our country and abroad.

We can find our determination in making analysis of the current state of affairs in the field of drawing in our country in the evident-

значителни претставувања кај нас и во странство.

Определбата за анализа на состојбата на цртежот денес ја наоѓаме во евидентно зголемиот интерес за оваа дисциплина, изразен преку сè поголемиот број изложби посветени на цртежот како процес и како медиум во последниве години кај нас. За почеток ќе набројме неколку значајни групни изложби, посветени исклучиво на современиот цртеж, како најкарактеристични примери за творештвото на поголем број македонски автори во Скопје и во повеќе градови низ Македонија: *Сџириј во Лифџи - македонскиот сџириј во движење*, 2000-2001; *Цртеж - 'риџеж' (Ск_Мк...нови тенденции)*, 2005; како и на меѓународен план - *One must draw a line somewhere* (2004); *Independent drawing GIG 2* (2006). Не се реткост и авторите кои дадоа свој придонес преку нивните самостојни презентации во последниве десетина години, особено од 2000 година наваму (Александар Станковски, Игор Тошевски, Иванка Апостолова, Атанас Ботев, Миле Ничевски, Горан Дачев, Христина Иваноска, Јане Чаловски, итн.).

Дефинирање на проблемот

Како елементи за актуелизацијата на медиумот цртеж кај нас и во светот, можеме да ја наведеме непосредната 'природа' на цртежот и релативно брзата и едноставна техничка изведба поврзани со интимната природа на цртањето како процес. Од друга страна, пак, флексибилноста на медиумот и широкото поле на дејствување ги вклучува традиционалните техники (цртеж на хартија), но и различните експерименти, прелевајќи се во други дисциплини (видео и компјутерски анимации, списанија...). За експанзијата на цртежот како сèприсутен израз во доменот на денешната визуелна култура, бескрајните можности на претставување играат круцијална улога, особено воочлива во анти-институционалниот простор на делување.

Оваа состојба не принудува да ги преиспитаме толкувањата кои вообичаено во минатото се сведуваа на 'повремена напори' за анализа на цртачките процеси кои, според Б.Петковски се "неразделно поврзани со сè она што е карактеристичен белег и за тековите на нашето сликарство и скулптура" [Петковски, 1967.: 4]. Посочувајќи ги карактеристичните моменти на цртежот во Македонија - исклучиво секогаш ги сместува во национални и локални рамки и третира академски образовани автори кои цртаат во согласност со сопственото творештво во другите 'главни' дисциплини - додава дека цртежот станува "рамноправен, значаен или определувачки момент". При тоа, овој автор секогаш упорно ја подвлекува потребата од "темелно истражување и претставување на овој дел од нашата современа ликовна уметност". [Петковски, 1989.: 61]

Парадоксално, но за да ги посочиме најинтересните моменти во македонските состојби кои имаат пред сè во институционална форма на дејствување и се движат во насоки спротивни од 'академските', потребно е да се повикаме на неблагодарните и застарени методи и принципи на историзација, поделба и интерпретација.

Позиционирање: локално-историски услови

Општествено-економските кризи и локално-историските услови во дадениот период (1991-2006) логично мора да ги земеме како појдовни основи значајни за разбирање на

ly increasing interest in this art discipline, as expressed by the ever-increasing number of exhibitions dedicated to drawing as process and medium in recent years in our country. At the beginning, let us mention several major group exhibitions addressing exclusively the issues of modern drawing, being one of the most characteristic examples of production made by many Macedonian artists in Skopje and in several cities throughout Macedonia: *Comic Books in Lift - Macedonian Comic Books in Movement 2000-2001*; *Drawing - 'Cape-Hedgehog' (Sk_Mk...New Tendencies)*, 2005; as well as abroad: *One Must Draw a Line Somewhere*, 2004; *Independent Drawing GIG 2*, 2006. We can also mention in this context authors of drawing who gave own contribution to this field by means of their individual presentations in the last ten years, especially after 2000 (Aleksandar Stankovski, Igor Toševski, Ivanka Apostolova, Atanas Botev, Mile Ničevski, Goran Dačev, Hristina Ivanoska, Jane Čalovski, etc.).

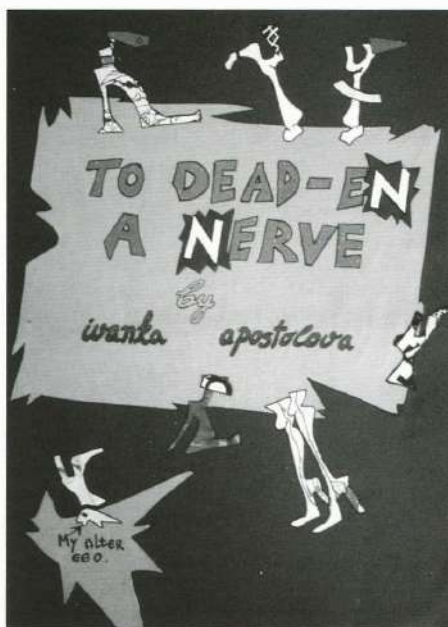
Definition of problem

We can mention, as elements of actualization of drawing as art medium in our country and abroad, the direct 'nature' of drawing and the relatively quick and simple technical performance connected with intimate nature of drawing as process. On the other hand, flexibility of this art medium and wide field of activity involve traditional techniques (paper drawing), and even different experiments, thus penetrating other disciplines (video and computer animation, magazines...). The endless contemporary opportunities of presentation indeed do play a crucial role in expansion of drawing as omnipresent expression in the field of modern visual culture; this is especially evident in anti-institutional art action domain. Such state of affairs makes us re-examine interpretations that in the past amounted usually to 'sporadic efforts' to analyze drawing processes. According to B. Petkovski, 'they are inseparably connected to everything what is characteristic feature and to tendencies in our painting and sculpture' (Petkovski, 1967: 4). He then went on to point out characteristic moments of drawing in Macedonia, always by placing them in national and local context and treating academic artists who draw in accordance with

their own production in other 'major' disciplines. Petkovski further added that drawing has become 'an equal, important, or decisive moment'. In this regard, this art critic always underlines in consistent manner the need to have 'a profound research and presentation of this segment of our contemporary art' (Petkovski, 1989; 61). Paradoxical it might seem, but in order to point out the most interesting moments of Macedonian art situation that have acquired above all a non-institutional form of activity and have tendencies contrary to 'the academic ones', it would be necessary to recall unresponsive and rather outdated methods and principles of historicization, division, and interpretation.

Positioning: local-historical conditions

One has to take socioeconomic crisis and local-historical conditions in the given period (1991-2006) in logical manner as point of departure that is important to understand evolution of art and role of artists (especially young artists) and have more exact marking of different phenomena and productions in Macedonia. According to a wider-context analysis made by N. Vilić on nature of these causal relations, "Macedonian society, experiencing the period and character of transition in the last ten years (already more than fifteen years, note by the writer of this text), undoubtedly is experiencing a specific re-definition of the culture systems as well. Changes, caused by moving away from one culture model and starting another that is



Иванка Апостолова, *To Dead-En A Nerve*, детаљ од стрип
Ivanka Apostolova, *To Dead-En A Nerve*, detail from a comic

развојот на уметноста и улогата на уметникот (особено младите уметници) и за попрецизно маркирање на различните појави и остварувања во Македонија. Според анализата на Н.Вилиќ за природата на овие каузални односи, сепак разбрана во поширок контекст “македонското општество, соочувајќи се со периодот и карактерот на транзицијата во изминатите десеттина години (веќе петнаесеттина, н.з.) несомнено поминува низ специфично редефинирање и на културолошките системи. Промените, настанати како последица на напуштањето на еден културолошки модел и започнувањето на еден друг, сè уште, стратешки недефиниран”, ги оставаат отворени прашањата за “карактерот на општественото уредување, економската стратегија, дезидеологизирањето и преземањето на индивидуална одговорност (обединети во суштината на поимот демократија), самият субјект ... идентитетот, засегнатоста од моќта, личното доживување на стварноста и проживување на новонастанатите услови, третманот на вакиот субјект итн.” [Вилиќ, 2001]

Развој, активности и автори

- на почетоците... Во ваки во одредена смисла поттикнувачки услови, на маргините на општеството и уметноста егзистираат автори кои делуваат надвор од ‘бюрократските институции’ и продолжуваат една алтернативна стрипсцена на 80-те години која своите корени ги влече од групите *Zero* и *Tuš Laboratorija* (‘India Ink Laboratory’), and the magazine *Mak-strip* (‘Macedonian Comic Book’). Artists grouped themselves around several inconsistent specialized, non-commercial comic books. The magazine *Lifti* was more important of these; it represented a complete review on art and experimental comics. *Studentski zbor* (‘Students’ Journal’) was another magazine that dedicated one to two pages in every issue to Macedonian drawers of comics. Unfortunately, both magazines ceased to exist.

Пандалф Вулкански, уредник на *Лифти* (првиот број излезе во почетокот на 1995, издавач *Темплум*) ги дефинира начелата не само на ова списание, туку и на сцената воопшто, на следниот начин: “Основни критериуми при изборот на стриповите за *Лифти* се: графичка и текстуална неконвенционалност; проширување на границите на самиот медиум; релевантност; провокативност; хумор; субверзивност” [Вулкански, 2001]. Иако уметничката стрипсцена во Македонија напати е критикувана дека е “без континитет и стабилна публика; ... публикациите егзистираат кратко; авторите, издавачите, промотерите се резигнирани и демотивирани: стриповите се на маргината на домашната сцена...” (според И.Апостолова), сепак во целина тоа е поглавје за одвоена студија (Веќе се појавени некои анализи, како на пр. најновиот осврт на В. Величковски во “Арт Република”).

Како симболично комплетирање, а потоа и делумно опаѓање, на интензивниот интерес за стрип може да се посочи значајната изложба *Стрип во Лифти - македонскиот стрип во движење 2000-2001*, (организирана од *Темплум*), прва групна изложба на македонскиот стрип. Оваа изложба претстави дваесеттина автори во повеќе градови во Македонија (и во Хрватска/Загреб и Србија/Белград). Наспроти појдовните идеолошки определби овој израз беше дури и институционализиран со поставувањето на изложбата во Музејот на современата уметност - Скопје.

Генерално земено, ваков обмен преглед е нужен заради потенцирање на иницијалните моменти на алтернативниот стрип, значајни и за понатамошното ‘ослободување’ на цртежот како медиум: субверзивното расчистување со секакви стеги и напуштање на секакви матрици (локални, идеолошки, институционални, академски), отворен интерес за табу-теми, третирани без цензура низ карикатурално-фантастични и искривени слики на стварноста, изобилство на софистициран хумор, пародија, напати брута-

still strategically undefined”, leave questions of the following type open: “questions on the character of social establishment and order, economic strategy, getting rid of elements of former official propaganda and ideology and assuming own individual responsibility (unified in the essence of the notion of democracy), ... an individual as a subject ..., identity, impact by power, personal experience of reality and living in newly established conditions, treatment of such subject, etc.” (Vilić, 2001).

Evolution activities and authors

- at the beginning... Various authors existed in these, somewhat stimulating circumstances, on margins of society and arts, who were active ‘outside bureaucratic institutions’. They consistently developed an alternative comic-book scene in the 1980s that had its roots in the groups *Zero* and *Tuš Laboratorija* (‘India Ink Laboratory’), and the magazine *Mak-strip* (‘Macedonian Comic Book’). Artists grouped themselves around several inconsistent specialized, non-commercial comic books. The magazine *Lifti* was more important of these; it represented a complete review on art and experimental comics. *Studentski zbor* (‘Students’ Journal’) was another magazine that dedicated one to two pages in every issue to Macedonian drawers of comics. Unfortunately, both magazines ceased to exist.

Pandalf Vulkanski, editor-in-chief of the magazine *Lifti* (its first issues was published in early 1995, by the publishing company *Templum*), defines principles of that magazine and those of the general art scene as follows: ‘Basic criteria in selecting comics to be published in the magazine *Lifti* are: graphic and textual unconventionality; extending the very limits of the medium; relevance; provoking; humor; subversiveness’ (Vulkanski, 2001). In spite of the very fact that the scene of art comics in Macedonia has been severely criticized because ‘it lacks continuity and stable reading audience; ... various comic magazines have a very short life; authors, publishers, and promoters are dejected and demotivated; and the very comic books are on the margins of the domestic scene...’ (according to art critic I. Apostolova), nevertheless this represents as a whole a chapter for separate study (recently some analyses have appeared; for example, the latest review made by V. Veličkovski in the magazine ‘Art Republica’).

The very important comics’ exhibition called *Comic Books in Lifti - Macedonian Comic Books in Movement 2000-2001* (organized by *Templum*) could be pointed out as some kind of symbolic peak or finalization and then a partial downfall, of the intensive interest in comics. It was a first group exhibition dedicated to Macedonian comics. This exhibition presented work by about twenty authors of comics in several towns in Macedonia (later, in Zagreb, Croatia, and Belgrade, Serbia). In spite of the starting ideological determination, this art media was even institutionalized by organizing the said exhibition in the premises of the Skopje Museum of Contemporary Art). Generally speaking, it would be necessary to make such inclusive review in order to underline initial moments of the so-called alternative comics, moments that were important in further ‘emancipation’ of drawing as art medium: subversive elimination of all restraints and ignoring all matrices (local, ideological, institutional, academic); open interest in taboo topics, treated without any censorship, by means of caricatural-fantastic and distorted images of reality; plenty of sophisticated humor; sometimes even a brutal sarcasm making a grotesque; cynicism, etc. Such ‘anti-space’, being critical to dominant art and an alternative platform for development of experiments and original solutions, by means of free (‘emancipated’), fresh, ‘democratic’ expression, gave opportunities for presentation, promotion, and evolution of many young, talented drawers.

- from drawing comics to combine drawing... By use of comics as separate category per se and starting point for critical analysis of contemporary social and personal dilemmas, many artists presented themselves and their stance. Out of several drawing artists of comics, We would like to single out few ones having in mind their overall personal contribution to drawing as such (not only to comics), by means of own creative contribution in this field, important presentations at international art festivals, or by means of own inventive approach in expanding the potentials of the drawing as

лен сарказам до гротеска, цинизам итн. Ваквиот 'анти-простор', критичен кон доминантната уметност и алтернативна платформа за развој на експерименти и оригинални решенија со слободен, свеж 'демократски' израз, им овозможува претставување, промоција и развој на поголем број млади цртачи.

- од *стрип-цртчеж до комбиниран цртчеж*... Преку стрипот како одвоена категорија на цртежот и појдовна точка за критична анализа на современите општествени и лични дилеми се произнесоа поголем број автори. Од повеќето

medium...

Aleksandar Stankovski, the most striking representative of the so-called underground drawing, produced the following mega-comics novels: *Labris* (1989-1994; 800 pages; published by *Templum*; text by Nikola Gelevski); *Unidentified* (1993-1997; 130 pages, independent issue; 10 copies); *Reality Minorities* (1998-2000; 200 pages; published by DLUV, Veles); and *Fun* (and other stories; 2000-2004; 220 pages). By combining most different styles and techniques, Stankovski narrates ironically hallucinating local stories on transitional processes, full of grotesque characters and parallel



Миле Ничевски, *Кралицата од Минос*, 2005, комбинирана техника
Mile Nicevski, *Queen of Minos*, 2005, mixed media

стрип-цртачи издвојуваме неколку автори заради нивниот поширок придонес кон цртежот (не само стрипот), било да е исклучителна креативна активност во оваа област, значајните презентации на меѓународни фестивали, или инвентивниот пристап во проширување на можностите на цртачкиот медиум...

Александар Станковски, најмаркантиот претставник во доменот на андерграунд цртежот, ги изработи следните мега-стрип-новели: *Лабрис* (1989-94, 800 страници, издавач Темплум, текст: Никола Гелевски); *Неидентификувано*, 1993-97, 130 страници, независно издание, 10 копии); *Малцинствата на реалноста* (1998-2000, 200 страници, издавач: ДЛУВ, Велес) и *Забави* (и други приказни, 2000-2004, 220 страници). Комбинирајќи најразлични стилови и техники, тој на ироничен начин раскажува халуцинантни локални приказни за транзициски процеси, исполнети со гротескни ликови и паралелни реалности. Неговиот субверзивен хумор, во комбинација со политика и секс, е основа врз која ги гради своите провокативни дела. Неговиот

realities. His rather subversive humor, combined with high politics and sex, makes up the basis for further construction of his provocative works. His cynicism and interest in so-called taboo topics was very evident at his last exhibition called *On the Line* (Mala Stanica, Skopje, 2006, together with A. Botev and M. Stojanović-Šuki). Aleksandar Stankovski displayed 'abstract drawings' – unintentional traces made by tobacco and marijuana on a paper used to roll a cigarette.

According to **Igor Toševski** (one of major promoters of contemporary comics in Macedonia since early 1980s, especially interested in linearity and graphicness), comics represent an art medium that he would like continuously to return to, "but only because of efforts to deconstruct 'the grammar' of this medium and create a shift in its interpretation." Results attained are 'more abstract, almost cubist interpretation of fragmented reality that we live and create by means of our consumer-society attitude vis-à-vis mass media outlets". His exhibition called *Transfers* (Točka, Skopje, 2002) was in a way continuation of his experiences with comics (Toševski, 2002: 6).

Author **Atanas Botev** is preoccupied with illustration and comics. He has produced so far seven short comics (with one to three pan-

цинизам и интерес за т.н. табу-теми е видлив на последната изложба *На линија* (Мала станица, Скопје, 2006, заедно со А. Ботев и М. Стојановиќ - Шуки) каде изложува 'апстрактни цртежи' - сосема случајно настанати траги од тутун и марихуана врз лист на кој се виткала цигара.

Според **Игор Тошевски**, (еден од промотерите на современиот стрип во Македонија уште од 80-те, кого особено го интересира линеарноста и графизмот), стрипот е медиум на кој континуирано се навраќа "но само поради обидите да се деконструира неговата 'граматика' и да се создаде поместување во неговата интерпретација". Резултатите се "повеќе апстрактни, речиси кубистички толкувања на фрагментираната реалност која ја живееме и создаваме преку нашиот потрошувачки однос со мас-медиумите". Изложбата *Трансфери* (Точка, Скопје, 2002) е на некој начин продолжение на искуствата од стрипот. [Тошевски, 2002: 6]

Атанас Ботев се бави со илустрација и стрип. Досега има изработено 7 кратки стрипови (со 1-3 табли), минуциозно изработени и доведени до перфекција во поглед на графизмот, кои се изградени од надреални до апстрактно-биоморфни содржини. Кај неговите наративни фигурални креации се присутни веќе споменатите теми на андерграундот - насилство, секс, дрога... пренесени преку ангажираност, nihilizam, субверзивност, иронија, пародија, референцијалност. Експериментира и со автоматски несвесното од кое произлегуваат апстрактно-биоморфни цртежи, како и со комбинации на цртеж-стрип-колаж во делата од изложбата *На линија* (Мала станица, Скопје, 2006). **Мирослав Стојановиќ - Шуки** (има работено и во доменот на стрипот), во цртежите од истата изложба, преку манично минуциозно исцртување на хаотични елементи кои сугерираат одредени симболи, креира мрежеста структура, психотичен свет составен од безграничен број психотични доживувања.

Еден од најинтересните стрип автори од младата генерација, **Горан Дачев**, континуирано објавува стрипови и илустрации од 1992 година. Неговите црно-бели стрипови отсликуваат тежок атмосфера на едно брутално општество во која доминираат жестоки и 'инфантилни' креатури. Доминираат по формат класични стрип-табли каде просторот е целосно исполнет со детален цртеж, во кои следиме типична стрип-нарација, без разлика дали се работи за гротескни ликови/ситуации или раскажана приказна поставена во социјален контекст (Точка, 2006).

Карактеристичниот израз на **Миле Ничевски** (работи илустрации и стрипови) во циклусот *Белешки од киоској за цигари и весници* (Точка, Скопје, 2004) е составен од деконструирани нарации, потсвесни претстави и нагласена сексуалност во прикажувањето на уметничките, идеолошките и теориските контроверзи. Авторот на екстремно циничен начин ги демистифицира митовите и ограничувањата, со цел пародирање и иронично проблематизирање на важечкиот интерпретативен поредок, смело подбивајќи се со цитати на колективниот дух, дури и со фетишите на мегакултурите. Во 2005 продолжува со серијата цртежи *Белешки 2* во кои внесува боја, елементи на колаж и текст (суптилно применети и во претходниот циклус *Белешки*).

Иванка Апостолова се бави со стрип особено помеѓу 1997 - 2004, а освен во специјализирани списанија, кај нас се претстави на изложбата *Колажирања* (Точка, 2003). Изработува куси стрипови во боја и црно-бели, во комбинирана и колаж техника, со сложена повеќезначност, при што применува своевидна анти-стрип нарација, или, како што вели самата "деконструкција на стрипот: почитување, кршење и реинтерпретирање на стриповскиот кадар/анти кадар". Обработува лични емотивни конфронтации преку квазиавтобиографски, женски теми, иронизирања на клишеа и стереотипи. Стрип елементите

(els) that were minutely drawn and made almost perfect with regard to graphicness and consisted from surrealist all the way to abstract-biomorphic contents. His narrative figural creations address the already said topics of the underground: violence, sex, drugs... transmitted by means of being engaged, nihilism, subversiveness, irony, parody, referentiality. Furthermore, he likes to experiment also with the automatically unconscious thus creating abstract-biomorphic drawings; he is also prone to using combinations of drawing-comics-collage as seen in his works presented at the exhibition called *On Line* (Mala Stanica, Skopje, 2006). Drawings by **Miroslav Stojanović-Šuki** (has worked also in the field of comics), shown at the same exhibition, created a net-like structure, a psychotic world consisting of endless psychotic experiences, by means of manically minute drawing of chaotic elements that suggested specific symbols. **Goran Dačev**, one of the most interesting authors of comics of the younger generation, has been publishing comics and various illustration works since 1992. His black-and-white comics depicted a problematic and discomfoting atmosphere of a brutal society dominated by fierce and 'infantile' creatures or critters. Classical panels of comics dominated his works where the entire space was filled with very detailed drawing, in which we were able to follow a typical comic-book narration, regardless if the said work involved grotesque characters / situations or a narrated story set in a social context (Тоčka, 2006).

Characteristic expression by **Mile Ničevski** (produces illustrations and comics), as seen in his cycle *Notes from the Tobacco and Newspaper Kiosk* (Тоčka, Skopje, 2004), consisted of deconstructed narrations, subconscious perceptions and emphasized sexuality in showing art, ideological, and theoretical controversies. The author used a very cynical manner to demystify myths and restraints, in order to introduce parodying and making ironically problem out of the established interpretative order or system, whereby he ridiculed quotes of the collective spirit, even fetishes of mega-cultures. In 2005, he continued his series of drawings called *Notes 2*. Ničevski involved color, collage-like elements, and text (also applied in subtle manner in his previous cycle called Notes).

Ivanka Apostolova was very active in the field of comics especially in the 1997-2004 period. In addition to being present in specialized magazines, in our country she also took part at the exhibition called *Collaging* (Тоčka, 2003). She likes to create rather short comics in color, and black-and-white comics, in combine and collage technique, with rather complex multilingualism. In this regard, she applies a unique anti-comics narration. According to her, this represents 'a deconstruction of comics: respecting, breaking apart and reinterpreting of the frames / anti-frames of the comics'. She likes to address personal emotive confrontations by means of a quasi-autobiographical, female topics, and ironizing clichés and stereotypes. Her elements of comics are also part of her illustration works; her creativity and emancipation of the medium is also evident in her production of comic-strip ornaments. She conducts workshops on Deconstruction of Comic Strip at the School of Applied Arts 'Stuart Famul, in Ljubljana, Slovenia. Since 2005, she has been active as mentor to students studying Visual Deconstruction.

- expansion of the medium... We note that the previous artists in a way implied and some even expressed intention to make drawing go beyond own limits by using different materials. However, transformation of drawing is especially seen in the foreground in the works made by the next authors.

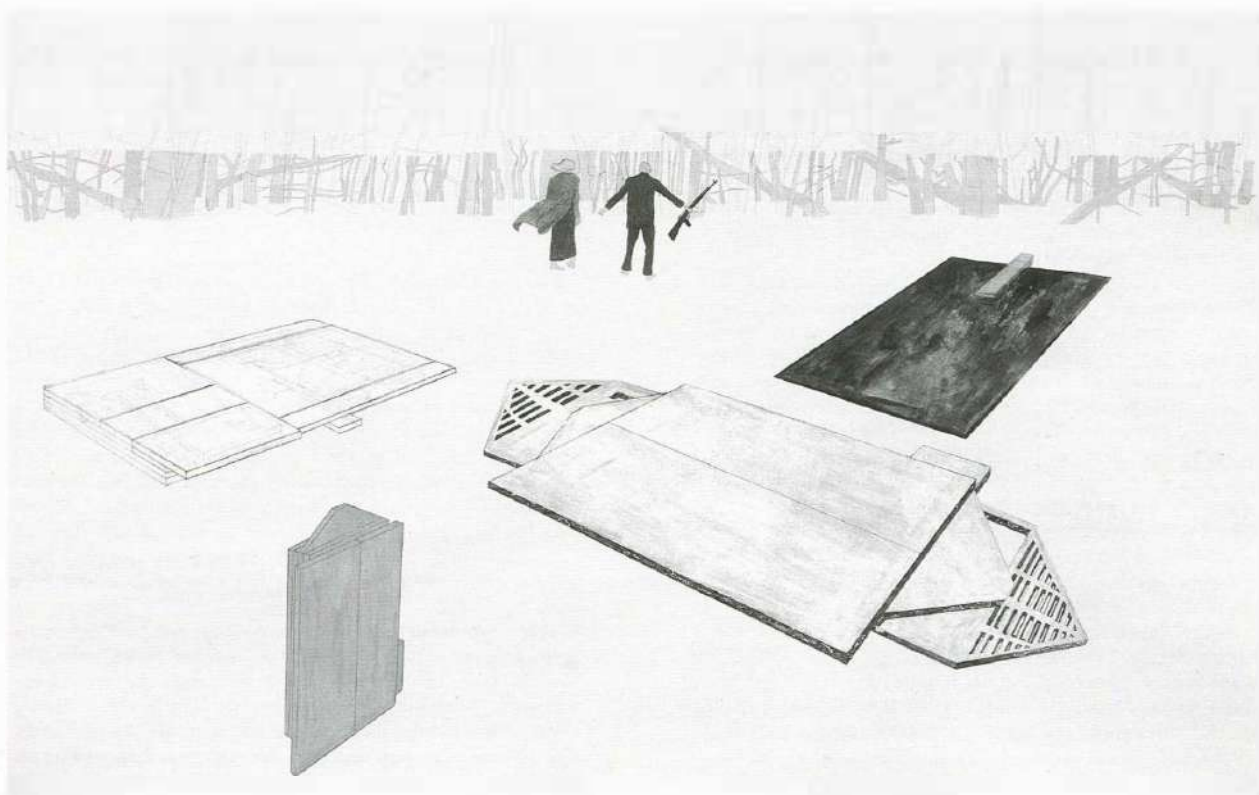
In context of expanding drawing as an art medium, we would like to make mention also of an exhibition by **Ibrahim Bedi**, who contrary to the other already said artists has never been involved professionally in making comics. The exhibition was called '*A View to the Forgotten - Drawing, Object, Installation*' (Тоčka, Skopje, 2004; and Town Museum, Bitola, 2005) consisted of drawings and objects-drawings originally started in 1996 (*My Room*, Gallery SAM, 1996; and *My Diary*, CAC, 2002). His characteristic 'handwriting', made up of symbols and signs, was impressively enshrined in objects-drawings dedicated to the great Islamic architect Mimar

се дел и од нејзините илустрации, а нејзината креативност и ослободување на медиумот е евидентна во изработката на стрип-накит. Во Школото за применети уметности СтUART Фамул во Љубљана води работилници за Деконструкција на стрипот, а од 2005 е ментор на редовниот предмет Визуелна деконструкција.

- *проширување на медиумот...* Ако кај претходните автори беше нагвестено, а кај некои и изразено, излегувањето на цртежот од сопствените рамки преку користење на различни материјали, трансформацијата на цртежот особено доаѓа до израз во делата на следните автори.

Sinan, where cheerful graphic interventions served as coating on the unusual used objects.

Early series of drawings by **Hristina Ivanoska**, seen at the exhibition *Drawings of Objects-Rooms* (CIX Gallery, Skopje, 1999) had their point of departure in the playfulness of a line applied (often sewed) on a paper manually prepared. The works were 'collaged with tracing paper and aluminum pieces, perforated by thin and thick: white, black, and silverfish ropes' (Apostolova, 1999), thus expressing her own wish to encounter tridimensionality. In her series of drawings called *Homelessness as Home* (2004), she made intervention on printed pages of different magazines, whereby she



Jane Čalovski and Hristina Ivanoska. *Природа и општествено - Спирално путовање*, 2002. цртеж
Yane Calovski and Hristina Ivanoska. *Nature and Social Studies - Spiral Trip*, 2002. drawing

Кон насока на проширување на медиумот цртеж ќе ја споменеме и изложбата на **Ибрахим Беди**, кој, за разлика од претходните автори, никогаш не се занимавал со стрип (*Погледај кон заборавенојто - цртеж, објект, инсталација* (Точка, Скопје, 2004 и Завод и музеј, Битола, 2005), серија на цртежи и цртежи-објекти започната во 1996 (*Мојата соба*, Галерија САМ, 1996 и *Мојот дневник*, САС, 2002). Неговиот карактеристичен ракопис, составен од симболи и знаци, впечатливо е издвоен во објектите-цртежи посветени на големиот исламски архитект Мимар Синан, каде ведрите графички интервенции се во функција на патина врз необичните употребени предмети.

Раната серија цртежи на **Христина Иваноска** од изложбата *Цртежи на соби-објекти* (CIX, Скопје, 1999) поаѓа од играта на линијата изведена (најчесто пришиена) врз рачно изработена хартија, а самите дела се "колажирани со паус и алуминиумски парчиња, прободени од тенки и дебели: бели, црни и сребрени јажиња" [Апостолова, 1999] и одразуваат желба за проникнување кон тродимензионалност. Во серијата цртежи *Homelessness as Home* (2004)

emphasized contours of figures or changed entirely their look with color, thus constructing a rather different world on a given photograph. Ivanoska has been also busy in making video animation such as *What's Behind? (The Urban Prototypes Project)*, 2003 (2:43), presented in the magazine FUKT, 2006.

Hristina Ivanoska and Jane Čalovski perform as individual artists, and yet they have staged joint exhibitions on several locations, which also included the complex project *Spiral Trip* (CIX Gallery, Skopje, 2002), further developed between 2000 and 2003. Richard Torchia wrote the following on this project: "Series of drawings of imaginary experiences Ivanoska and Čalovski attain in hypothetical scenarios in the territory where the spiral trip is imagined, has been made before the very trip. They confirm trust in drawing both as method of abstract thinking and as form of intervention. ... Started six months before the trip, these drawings would serve both as emotive and preparatory studies and as possible surrogate of the trip itself. Created in situation of expectation, these drawings become an outcry for action, for realization of the subject idea (Torchia: 52)." Likewise, Čalovski developed a series of drawings in his later drawing project called *Everything is After Something* (2004). He wanted

авторката интервенира врз испечатени страници од списанија, при што ги потенцира контурите на фигурите или сосема им го менува изгледот со боја, конструирајќи поинаков свет врз зададената фотографија, а исто така работи и видео анимација како што е *What's Behind (the urban prototypes project)*, 2003 (2:43), презентирани во магазинот FUKT, 2006.

Христина Иваноска и **Јане Чаловски** настапуваат индивидуално, а заедно имаат реализирано неколку настапи, меѓу кои и комплексниот проект *Спирално илустрирање* (СЦХ, Скопје, 2002) развиван помеѓу 2000 - 2003. За овој проект Ричард Торчиа (Richard Torchia) ќе каже: "Серијата на цртежи на замислени искуства кои ги доловуваат Иваноска и Чаловски во хипотетички сценарија на територијата на која се замислува спиралното движење, се изведени пред патувањето. Тие ја потврдуваат вербата во цртежот не само како метод на апстрактно размислување туку и како форма на интервенција. ... Започнати шест месеци пред патувањето, цртежите ќе послужат не само како емотивни и подготвителни студии туку и како можен сурогат на самото патување. Создадени во состојба на исчекување, цртежите стануваат повик за акција, за реализација на предметната идеја." [Торчиа, 2003: 52]

Чаловски исто така во неговиот проект цртежи *Everything is After Something* (2004) развива серија цртежи во кои ги истражува можностите на цртежот кои доминантно се базираат врз сложени фрагментирани релации и асоцијации. Неговиот специфичен однос кон цртежот продолжува во повеќе насоки, а изразена е неговата улога како промотор на македонскиот цртеж во меѓународни рамки и уредник на *D* магазин, комплетно посветен на современиот цртеж. Тој е иницијатор и организатор на две значајни меѓународни групни изложби, посветени на цртежот. На изложбата *One must draw a line somewhere* (Press to exit project space, Скопје, 2004 и K & S Gallery, Берлин, куратори Мириам Берс/Miriam Bers и Јане Чаловски) беа претставени дела од И. Апостолова, Г. Дачев и А. Станковски (покрај Sandra Boeschstein, Jorge Quelroz и Florian Zeyfang). На *Independent drawing GIG 2* (Музеј на современата уметност Скопје и Press to exit project space, 2006) беа претставени повеќе уметници кои работат со цртеж, анимација и музика (од македонските автори Г. Дачев, М. Ничевски, Велимир Жерновски, и Иван Ивановски). Воедно на овој настан беа промовирани и новите изданија на магазините *FUKT*, (списание за современ цртеж), конципиран од норвешкиот уметник Бјорн Хегард и *D* магазин.

- *враќање кон едноставноста...* На изложбата *Цртеж - 'рп'еж* (Ск_Мк...нови тенденции), која беше организирана во 2005 година од НВО Контрапункт од Скопје, и беше претставена во Скопје и во различни градови во Македонија, беа претставени 19 автори од помладата генерација кои се занимаваат со цртеж. Авторите кои се претставија на оваа изложба доминантно го негуваат цртежот во неговиот 'примарен' облик - како линија на хартија. Поголем дел од оваа група се автори кои имале свои самостојни претставувања во Културниот центар *Точка* или објавувале илустрации во списанието *Маргина*. Цртежот, иако не е примарен интерес на **Методи Ангелов**, интересен е како експеримент во неговите црно-бели и колор анимации, а цртежите на хартија (со големи димензии) претставуваат мултиплицирани форми во низи водени од еден повторувачки ритам.

Горге Јовановиќ смело го третира цртежот на хартија, при што формите не ги исцртува, туку ги 'ослободува' гребелјќи линии по површината на хартијата. Неговите ликови се чудни и експресивни, со театрален израз, а линијата која ги формира е тенка и брановидна. Изработува и серија на маски во форма на цртежи-објекти поставени на сид, а во

to research drawing opportunities in them that were dominantly based on complex fragmented relations and associations. His rather specific relationship with drawing as such continued on several tracks; one could also note his expressive role as promoter of Macedonian drawing in international context and as editor-in-chief of the magazine called *D*, entirely dedicated to the medium of drawing. This author similarly was initiator and organizer of two important international group exhibitions, dedicated to drawing. The exhibition called *One Must Draw a Line Somewhere* (Press To Exit Project Space, Skopje, 2004; and K & C Gallery, Berlin; curators: Miriam Bers & Jane Čalovski) included works made by I. Apostolova, G. Dačev, and A. Stankovski (in addition to Sandra Boeschstein, Jorge Quelroz, and Florian Zeyfang). The other exhibition, *Independent Drawing GIG 2* (Skopje Museum of Contemporary Art; and Press To Exit Project Space, Skopje, 2006), included several artists who were involved in production of drawing, animation, and music (G. Dačev, M. Ničevski, Velimir Žernovski, and Ivan Ivanovski represented Macedonian authors). Furthermore this event was used to make public presentation and promotion of the new issues of the magazine *FUKT* (a modern drawing review), conceived by Norwegian artists Bjorn Hegard, and the said magazine *D*.

- *return to simplicity...* The exhibition called *Drawing - 'Cape-Hedgehog' (Sk_Mk...New Tendencies)* was organized in 2005 by the NGO Counterpoint in Skopje. It was shown in Skopje and other towns throughout Macedonia. Nineteen drawing artists of the younger generation were represented. Artists taking part in the exhibition predominantly promoted drawing in its 'primary' form - as line on paper. Most of the members of this group were authors who had already their own individual presentation at the Culture Center *Točka*, or had published own illustrations in the magazine *Margina*. Drawing, although it is not primary interest as such of **Metodi Angelov**, was interesting as experiment in his black-and-white and color animations; on the other hand, drawing on paper (with huge dimensions) represented multiplied forms in serials guided by a repeating rhythm.

Djordje Jovanović had a rather courageous approach in treating drawing on paper. In this regard, he did not draw forms; instead, he 'let them loose' by scratching lines on the surface of paper. His figures were rather stranger and expressive, with theatrical display, while the line forming them was thin and wavy. He also produced a series of masks in form of objects-drawings placed on wall. In his project *Zamzula* (City Tower Clock, Stip, 2005), drawing became an object in place. **Nataša Andonova**, another promising young author, promoted drawing as independent work of art, where lyricism of technique used - carbon on paper, and return to classical elements in fine arts made up basic elements. One could feel impressionistic reminiscences, while her self-portraits with diverse grimaces represented a fragmented black-and-white photo-realistic appearance (*Drawings*, *Točka*, Skopje, 2003). She then pursued a mimetic attitude towards photographed reality by means of an atmosphere analogous to old documentary, black-and-white photographs and old movie frames (*Sequences of Time*, Magaza, Bitola, 2005). One could also see realistic drawing in works made by **Matej Bogdanovski**; however, his unique sensibility came to the foreground by presentation of a long-forgotten realm of Medieval knights, myths, and fables. This element was also present in his oil paintings. For example, he projected a Biblical story, by means of contemporary iconography and ambiance, in his series *Temptation of St. Anthony*. The drawing series consisted of twelve drawings and made heavy and extensive use of many allegorical elements.

We would like to mention the several young artists who are on the rise and involved in drawing as well. **Branko Prlija** makes synthesis of drawing and text resulting in 'developed figures and events'. **Vladimir Lukaš** and **Ljubiša Kamenjarov** draw in their own individual way charming surrealist figures and then elaborate the further with humorous textual segments. **Ana Andreška** promotes delicate drawings with tender forms. On the other hand, **Antonio**

проектот *Замзула (Градски сааџи, Штип, 2005)* цртежот станува објект во простор.

Наташа Андонова го негува цртежот како автономно дело, во кое лиричноста на техниката јаглен на хартија и навраќањето кон класичните елементи во ликовната уметност се основните елементи. Се чувствуваат импресионистички реминисценции, а автопортретите со различни гримаси се фрагментирани черно-бела фото-реалистична појавност (*Шриџежи, Точка, Скопје, 2003*). Продолжува со миметички однос кон фотографираниот стварност преку атмосфера аналогна на старите документарни черно-бели фотографии и филмски кадри (*Секвенци од времето, Магаза, Битола, 2005*). Реалистичниот цртеж го негува и **Матеј Богдановски**, но неговиот единствен сензибилитет доаѓа до израз преку прикажувањето на еден заборавен свет на средновековни витези, митови и бајки, присутен и во неговите слики во техника масло на платно. На пример, во серијата *Искушението на Св. Антониј*, составена од 12 цртежи, користејќи многу алегориски елементи раскажува библиска приказна преку современа иконографија и амбиент.

Од младите автори кои се во подем, и кои се занимаваат и со цртеж, ќе ги споменеме **Бранко Прља** кој прави синтеза на цртежот и текстот кој резултира во 'развиени ликови и случки'; **Владимир Лукаш** и **Љубиша Камењаров**, секој на особен начин симпатичните надреални фигурки и ги надополнуваат со духовити текстуални сегменти; **Ана Андреска** негува деликатен цртеж со нежни форми. **Антонио Димитров** со 'аутистичка' трпеливост создава минуциозни пајажинести структури..., а еден од поинтересните млади автори е и **Велимир Жерновски** со неговите прочистени и алузивни цртежи...

Обид за ре-дефинирање

Преку претходниот пообеман преглед на карактеристичните примери на цртачката активност во Македонија во периодот 1991-2006 се надеваме дека поставивме основа за рedefинирање на цртачкиот развој кај македонските автори, кој изгледа дека не останува само на ниво на инциденти. Ако се обидеме да го резимираме претходното, од изнесените точки ќе заклучиме дека во хетерогената слика се издвојуваат доволен број на елементи за идентификување на забележителните моменти и проблеми врзани за цртежот.

И покрај различните интереси на претставените автори и тешкотите при дефинирање и поделба (стилска и/или тематска), може да изведеме почетни теоретски претпоставки фокусирани на значајните елементи за развојот на современиот цртеж кои оставаат простор за понатамошна посеопфатна анализа: - хетерогеност на тематските афинитети (со општествен и личен контекст, наспроти автоматскиот цртеж надвор од останатите 'оптоварувања'); - уметнички номадизам во пристапот кон цртежот (фрагментарно-колажно-монтажен однос кон цртежот и различни хибридни споеви со постмодернистички референци); - паралелно егзистирање на два пристапа кон цртежот како медиум (на една страна се поставени експериментите во различни медиуми, а од друга е цртежот како примарен облик на хартија)...

Овој преглед има за цел не само да го потврди зголемениот интерес кон цртежот во светски рамки и нашето следење/инволвирање во рецентните текови, туку и да се прикаже автономниот интерес на домашните уметници во однос на оваа дисциплина. Иако е третиран само еден сегмент од комплетната граѓа на целото македонско творештво, (пре)раскажувањето на една блиска и актуелна, но сепак занемарувана, приказна за неизбежните трансформации на цртежот денес, е поставено само како иницијатива за понатамошно систематизирање, проблематизирање и теориско интерпретирање.

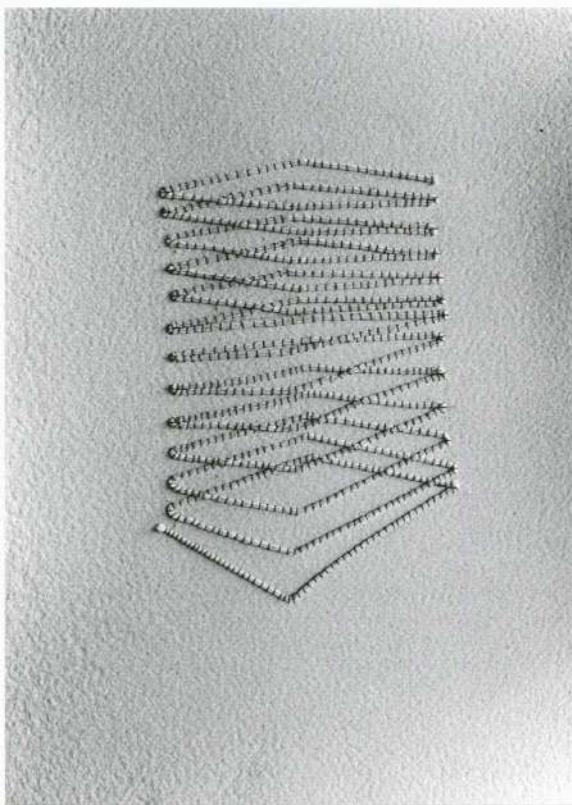
Dimitrov creates, with 'autistic' patience, minute cobweb-like structures... We also note that one of the more interesting young drawing artists is also **Velimir Žernovski**, with his refined and allusive drawings...

Redefinition attempt

We hoped to use this rather extensive outline of characteristic examples of Macedonian drawing art in the 1991-2006 period to establish basis for re-definition of evolution of drawing art in context of Macedonian authors. It seems that drawing in Macedonia is not left only to mere accidental activities. If we try to sum up the aforementioned, we can conclude from points so mentioned that the heterogeneous 'mosaic' is made up of adequate number of elements for identification of notable moments and evident problems relating to drawing.

In spite of different interests of cited artists and difficulty in defining and division (stylish and/or thematic), we are still able to establish initial theoretical assumptions focusing on important elements for evolution of contemporary drawing, intended to make further room for an additional all-inclusive analysis: - heterogeneity of thematic inclinations (with social and individual context, as opposed to automatic drawing outside of other 'burdens'); - artistic 'nomadism' in approach to drawing (fragmentary, collage-like and montage-like relationship towards drawing and different hybrid layers with post-modernist references); - simultaneous existence of two approaches to drawing as art medium (on one hand are experiments set in different media; on the other are drawing as primary form on paper).

This outline has intention to both confirm increasing interest in drawing as such at global level and our following / involving in recent tendencies, and show the autonomous interest of domestic artists in this art discipline. Although we have treated just one segment of the overall structure of the Macedonian art production, (re)telling a close and topical, yet ignored story of inevitable transformations of drawing today has been set only as initiative for further systematization, consideration, and theoretical interpretation.



Христина Иваноска, оп серијата *Црџежи на соби-објекти* (во соработка со Иванка Апостолова), 1999
Hristina Ivanoska, from the series *Drawings of Room-objects* (in collaboration with Ivanka Apostoleva), 1999

Лазо Плавевски

Од Пазар се враќав и баш за тоа размислував...

Lazo Plavevski

Returning from the green market I just thought of this...

Комиката е одредена структура. Сепак, повеќе како израз на прифаќање на некои нејзини правила во кои согласноста за тоа дека се наоѓаме во нејзиното поле, полето во кое важат правилата на комичното, ќе се обидеме да ја забораваме претходната реченица за да биде можна една нејзина битна карактеристика - ненадејноста. Доближена до теоријата за “вишок на енергија” (за што нешто поопширно се пишува во еден од претходните текстови во овој број на *Големото стакло*) оваа особеност е некаква функција на некорисното. Смешното секогаш било општествено сомнителна и потенцијално опасна работа. Владимир Проп оправдано смета дека смешното не е опозиција на трагичното туку на сериозното. Тоа темелно разништува или доведува во сомнеж сè што му е на дофат. Општествата, претпоставка е (можеби со мали исклучоци кај нас), се темелат на структурирање на одредени форми на дејност и вредносни модели кои ги следат. Тоа се сериозни потфати кои не трпат сомневања. Во случаи кога се неприкосновени во темелноста на спроведувањето на концептот нивен природен непријател е комиката. Таа не избира добри или лоши проекти, нејзината структура ја насочува во сомнеж кон сите. Во споменатиот модел на “вишок на енергија” таа е бесцелен трошок. Исфрлувањето на “вишокот” не е предвидлив момент, појавувањето на неговото дејство вон ќелијата која го поседува е, или треба да изгледа дека е, под дејство на хаосот. Ако е сериозното некаков условен космос, тогаш смешното е условен хаос. Непредвидливоста, ненадејноста треба да предизвикаат тектонско поместување кај оној кој е сведок на нивната акција односно кај оној кој како примател е изложен на нивното влијание. Вообичаениот резултат од ваквиот бесцелен трошок е зачуденоста во која се наоѓа примателот/набљудувачот. Во овој момент, како форма на некаква метафора ќе споменам едно согледување од Ролан Барт изнесено за сосема друга област – фотографијата. Тој неа ја разгледува во два нивоа: ниво на студиум и ниво на пунктум. Првата е (веројатно) одреден јазичен след на работите кои се наоѓаат во низата на очекуваното, а второто е сосема ненадејното пројавување на нешта кои точноста ги прободуваат нашите состојби, некоја жива рана која не можеме да ја игнорираме. Бидејќи во ваквата релација студиумот би бил карикатурата (како збир на одредени правила кои предизвикуваат одреден ефект) во оваа прилика нејзе ќе ја оставиме за разгледување во некој друг контекст. Овој пат е интересен аспектот на непредвидливото кое се појавува (додуша ретко) во современата македонска ликовна уметност каде што по текот на нештата таму не му е местото. Тоа се појавува во различни форми на иронија, невзрзано однесување или потсмев, што можеби и не е некој исклучителен комичен потфат, но во логиката на ликовната сцена кај нас тоа се реално неочекувани однесувања и, сакале или не, одредени поинакви вредносни модели. Но, и покрај реченото останува впечатокот дека ако сакаме реално боцнување тоа мора да биде ненадејно затоа што комиката е, или треба да биде, судбински пунктум.

Нашата ликовна средина е формирана во контекст на случувања кои можат да се одредат со синтагмата “идеологија на умерениот модернизам”. За неа, во контекст на графичката продукција, Јеша Денегри пишува: “... во периодот, отприлика, меѓу 1950-1990. преовладува на целиот тогашен југословенски уметнички простор главно (...) продукција која со својот јазички еklekticizam и нагласениот естетизам зазема вонидеолошка или идеолошки неутрална позиција, иако во суштина дури и таквата позиција може идеолошки да се означи и именува со поимот кој гласи *идеологија на умерениот модернизам*. Тој поим во основа подразбира типологија на уметноста во формален и јазичен распон од ехо на задоцнетниот експресионизам,

Comicality or humor represents certain structure. Nevertheless, more as token of accepting certain principles of comicality that establish our consent that we find ourselves in the field of comicality, we would try to forget the previous sentence in order to enable a major feature of comicality – suddenness. Coming close to the theory on ‘energy surplus’ (a previous text in this issue of *The Large Glass* already addresses this question), this feature is some kind of function of the useless. Humor has always been socially suspicious and potentially dangerous thing. Vladimir Propp is right when he thinks humor is not opposition to tragedy but to seriousness. Humor is prone to basically destabilize or question all things within its reach. It is assumption (perhaps with few exceptions in our country) that societies are based on structuring certain forms of activity and value systems they follow. They are serious attempts that do not tolerate suspicion. When societies are untouchable in thoroughness of concept implementation, their natural enemy is comicality. Comicality is not prone to choose good or poor projects; its very structure makes it question all things and persons. Comicality is aimless expenditure in the said model of ‘energy surplus’. Getting rid of ‘the surplus’ is a moment hard to predict; an appearance of its effect beyond the cell that keeps it is, or should seem, under the effect of chaos. If seriousness represents a conditional cosmos, then comicality represents conditional chaos. Unpredictability and suddenness should cause tectonic shifts in person witnessing their action, i.e., in the recipient who is exposed to their effects. Usual outcome of such aimless expenditure is astonishment of the recipient / bystander. In this contextual moment, I would like to recall, as form of some metaphor, a comment by Roland Barthes made for another field – photography. Barthes analyses photography at two levels: study level and point level. The former is (probably) certain order of things that are found in sequence of expected things, while the latter fully represents sudden appearance of things that punctuate in point-like manner our situations, a kind of open wound we cannot ignore. Given that in this relationship study would mean caricature (as set of specific principles making particular effect), we therefore intend here to put aside caricature to be considered in some other context. This time we are interested in the aspect of the unpredictable appearing (yet not so often) in contemporary Macedonian art where by default it should not appear. The unpredictable assumes forms of irony, unrelated conduct or ridicule, which is not per se exceptional comical attempt; however, given the logic of art scene in our country, this would represent realistically unexpected codes of conduct, and, like it or not, different value models. However, in spite of the aforementioned, if we really want to have genuine comical sting, this has to be done suddenly, because comicality is or ought to be a destiny point.

Macedonia art scene was formed within context of events that could be defined by the syntagma ‘ideology of moderate modernism’. Jęša Denegri writes on the above in context of graphics production: “... in the 1950-1990 period, the then Yugoslav art scene is entirely dominated by ... art production that given its language eclecticism and underlined aestheticism assumes non-ideological or ideologically neutral stance; however, even such stance essentially could be ideologically marked and named as *ideology of moderate modernism*. This term essentially means typology of art in formal and linguistic extension, from echoes of late expressionism, post-WW II post-cubism, coming closer to – but never fully and genuinely involved in – radical comprehension of abstraction, which it approaches in context of certain external contributions by art informel ... all the way to different types of figurative, realistic, intimist and fantastic narrativity. The term *ideology of moderate modernism* relating to the said language examples ultimately denotes also social status of such comprehension of art ... whose expression discourse due to its formal and context moderateness becomes in any case privileged – by no means politically ‘official’, and yet undoubtedly – most desirable and most acceptable artistic position in social-cultural and ideological context of postwar Yugoslav liberal socialism.”¹

повоениот посткубизам, приближување - но никогаш до потполно и вистинско приклучување - на радикалното разбирање на апстракцијата на која ѝ пристапува на некои надворешни придобивки на енформелот (...) сè до различни видови на фигуративна реалистичка, интимистичка и фантастична наративност. Поимот *идеологија на умерениот модернизам* кој се однесува на споменатите јазични примери во крајна консеквенца го означува уште и социјалниот статус на она разбирање на уметноста (...) чиј изразен говор, заради својата формална и содржинска умереност, станува ако не бездруго привилегирана, никако политички "официјална", но сепак, без сомнение, најпосакувана и најприфатлива уметничка позиција во социјално-културниот и идеолошки контекст на повоениот југословенски либерален социјализам".¹

Во Македонија опишаната позиција се комбинира, или е паралелна, со периодот на заокружувањето на модерните општествените институции и општествените вредности воопшто. Идеологијата на умерениот модернизам во тој контекст има јасно одредени општествени функции. Оттаму, во вака позиционираното општествено место, не постои можност, или е таа сведена на теориски многу мали веројатности, за било какви изненадувања, сомнежи, иронизирања. На комиката во идеологијата на умерениот модернизам во Македонија ѝ нема место. Каде што има некаков општествен проект кој е во тек, таму нема зафрканции.²

Најверојатно по силата на инерција создадена од состојбите во педесеттите и средината на шеесеттите години од 20-ти век хуморот е речиси неприсутен во децениите кои следуваат после овој период. Мали исклучоци има (некои дела од Симон Шемов), но во некаков панорамски поглед тој е речиси неприсутен. Ликовната сцена во Македонија не е подготвена за проблеми кои се надвор од сферата на сериозното. Веројатно сè уште било рано за било какви експериментирања со иронија, запрашаност за вредностите кои се остваруваат, релативизирања или било какви манифестации на опуштено однесување во уметничката сфера.

Состојбите се менуваат со генерациите на уметници кои настапуваат од средината на осумдесеттите години. Нивната бројност и поинаквиот контекст во однос на општеството во кое дејствуваат создава можности за некаков искосен однос кон светот, уметноста, набљудувачот, ликовната сцена, пластичните односи кои се создаваат, политиката — Еден многу широк спектар на области кон кои авторот нема јасен однос на подршка или негација туку постојано е во областа на двојноста. Некаков македонски рефлекс на постмодерните состојби. Во секој случај она што за оваа прилика го прифаќаме како комика (во почетокот не така дефинирано и релативно бавно) почнува да добива јасна физиономија како форма на дејствување. Ликовната сцена во Македонија од деведесеттите е во позиција која е во многу елементи поинаква од претходните децении. Можат да се споменат повеќе имиња кои создаваат дела во кои има јасни елементи на комичниот отклон од текот на очекуваното. За оваа прилика ќе се задржам само на три проекти кои се избрани како лична наклонетост на авторот на овој текст кон одреден тип на однесување за кое претпоставува дека е можен носител (некаква варијанта или варијација, или потенцијал кој треба нешто да побуди) за воспоставување на поинакви релации во односот на уметноста и општеството.

Првиот е делото изведено во рамките на изложбата Art City организирана од Музејот на современата уметност, Скопје во Х'взи пашините конаци во селото Бардовци во 1997. Целта на организаторот беше да се анимира и да се завземе

In Macedonia, the described situation was combined or was parallel to finalization of modernity of social institutions and social values, generally speaking. Ideology of moderate modernism in such context had clearly defined social functions. Hence, in such given positioned social context, there was no possibility, or such possibility was reduced to mere theory, for surprises, doubts, or ironizing of any type whatsoever. Comicality as such was denied any place in ideology of moderate modernism in Macedonia. Wherever a given social (state) project was in progress, there was no messing up with it!²

Most probably, following the inertia produced by state of affairs in our country in the 1950s and mid 1960s, humor was never present in the decades to come. There were few exceptions (some works produced by Simon Šemov); and yet seen in overall context, this phenomenon was not there. It seemed that art in Macedonia was not prepared for problems that were beyond the limits of the serious. Probably it was still too early to have any experimenting with irony, to raise questions on current values, to stage any manifestations of loose conduct in the field of art.

Generations of artists active since the mid 1980s have initiated changes. Their number and different context vis-à-vis society where they have been producing have created opportunities to emanate a certain type of rather askance attitude towards the world, art, audience, art life, plastic relations being created, politics... This is a rather wide range of fields towards which an artist has no clear relationship of support or denial; rather he is constantly in the domain of duality. A specific type of Macedonian reflex to the postmodernist conditions. In any case, what we accept as comicality for this occasion (at the outset, not so defined and relatively slow) has started to get a clear form of activity. Since 1990s, art production in Macedonia has been in position that has many different elements than those of preceding decades. One can mention several names of artists who have been producing works of art that contain clear elements of comical deviation from the expected. On this occasion, I will only talk about three projects that have been chosen as personal inclination of the writer of the text towards a specific type of conduct that the writer considers a potential factor (some kind of variation that needs to incite) in establishing different relations between art and society.

The first one is the work presented within the exhibition *Art City* organized by the Skopje Museum of Contemporary Art at the venue called Havzi Pasha's Quarters (*Havzi Pašini Konaci*) in the village of Bardovci, near Skopje, in 1997. The goal of the organizer was to animate and 'occupy' (i.e., make proper use of) a location that is cultural heritage, previously used by the JNA (Yugoslav National Army) as military warehouse and garage. After JNA left Macedonia, several ideas came to the foreground: one of them was to establish a location that would serve as venue for art events and festivals, that would be some kind of gallery or gallery premises, having also separate studio for many artists, etc. So this organized exhibition was an attempt to start animation ('... and occupation') of that location. The exhibition was staged extending all over the garage adapted in improvised manner and (partly) in the huge yard. The so programatically conceived project involved a group of artists (Jovan Šurkovski, Tome Adžievski, Blagoja Manevski, and Slavčo Sokolovski) who, under a joint name *Permanent Display* staged a performance / happening called *Dinner on Grass*. Several sun umbrellas and beach chairs were put on a carpet placed on the grass. The artists (dressed only in swimming trunks and T-shirts with names of the Ninja turtles written on them: Leonardo, Rafaelo, Donatello, and Michelangelo) and their 'wives' (some of the artists are single even today) were sitting in the chairs. For this occasion, they even found a sponsor who donated them beer. The entire 'picture' was completed with a huge text headline on this performance, sponsor advertisement, and the last but not the least in such events — an outdoor grill (this would be later extensively used in the Macedonian art life). It showed that the target project group accepted rather quickly the participation conditions. Regardless of the need to see other works as well, the people in the audience were



Стална поставка (Јован Шумковски, Томе Аџиевски, Благоја Маневски и Славчо Соколовски). *Вечера на трева*, 1997
 Permanent display (Jovan Sumkovski, Tome Adzievski, Blagoja Manevski i Slavco Sokolovski), *Dinner on Grass*, 1997

еден простор, инаку споменик на културата, претходно користен од Југословенската народна армија како магацин и гаража. После нејзиното заминување од Македонија постоеја повеќе идеи - една од нив беше формирање на простор во кој ќе има повеќе ликовни случувања, некоја галерија или галериски простор, ателјеа за поголем број уметници итн. Организираната изложба беше обид да се започне со анимирањето ("... и запоседувањето") на тој простор. Поставката на изложбата се простираше по импровизирано адаптираниот гаражен простор и (дел) во големиот двор. Во вака програмски конципиран проект група уметници (Јован Шумковски, Томе Аџиевски, Благоја Маневски и Славчо Соколовски) под заедничко име Стална поставка го изведео перформанс / хепенингот *Вечера на трева*. Врз тепих простран на трева беа поставени неколку чадори за сонце, повеќе излетнички столици на расклопување на кои седеа авторите (облечени во "купачи" и со маици на кои беа напишани имињата на Нинџа желките: Леонардо, Рафаело, Донатело и Микеланџело) и нивните сопруги (како кој - некој и до ден денес не е во брачни односи). За оваа прилика тие нашле и спонзор од кој земале пиво. Целата "слика" се заокружува со големата напишана легенда за делото, рекламата за спонзорот и она без што вакви случувања се незамисливи (а понатаму во современата македонска ликовна уметност ќе најде на континуиран развој) - скара. Се покажа дека целната група на овој проект многу брзо ги прифати условите за учество. Независно од потребата од разгледување на другите дела таа набрзо потоа веќе беше на пат

already going to the nearest shops to get supplied with 'materials' corresponding to own participation in this, already, interactive project (it was mostly in context of grill sausages, bread and cold bottles of beer). Indeed, initiate contact was established, although there was no impression that the target group was at all prepared to talk about the project concept.

At that moment, *Dinner on Grass* represented a novelty in practicing artistic strategies in our country. Experienced only as a joke, without proper accompanying documentation and other more serious descriptions and contextualization, this even was almost soon forgotten and abandoned like the noble intention to bring art into the premises of the Havzi Pasha's Quarters.

Even today, the authors of this project do insist that their basic idea was to create a project that would enable 'occupation' of the location. In context of the entire initiative, their 'occupation' means a realistic spiritual solution of using this space. At that time there were serious attempts by artists in our country to be given use of that then non-established, unspecified, and undefined piece of land and make it, by means of small investment, an interesting cultural center (artists themselves were really interested in this). To raise public support for this campaign, several artists come forward with a project that was full of ambiguity and irony (*Dinner on Grass*, *Permanent Display*, acceptance of principles of consumer society...), relaxedness, and interactivity beyond starting intentions. It is important in context of this text to note here the disappearance of the tradition of several decades of *the ideology of moderate modernism*. Suddenly, it became clear that artists did not feel any need (or obligation) to stage or present some moderate, and desirable art solutions or products. Artists became increasingly engaged for the sake of

кон малите продавници за да набави материјал соодветен на сопствената партиципација во овој, како што се покажа, интерактивен проект (најповеќе колбаси, леб и пиво). Контактот беше воспоставен, иако се немаше впечаток дека целната група е многу подготвена да разговара за концептот на проектот.

Во тој момент *Вечера на шрева* беше новина во практикувањето на уметничките стратегии на овој простор. Доживеана само како зафрканција, без соодветна документација и други посериозни описи и контекстуализации, набрзо беше речиси заборавена и запоставена исто како и благородната заложба за артистичко заживување на просторот на Х'взи пашините конаци.

Авторите и денес инсистираат дека нивната основна идеја била да создадат проект кој ќе овозможи "запоседнување на простор". Во контекст на целата иницијатива нивното "запоседнување" е реално духовито решение. Тие во периодот на сериозните настојувања за добивање на, тогаш, еден неопределен, неодреден, недефиниран дел кој со релативно мали инвестиции можеше да стане интересно културно средиште (за кој тие самите се реално заинтересирани) во насока на негова поддршка истапуваат со проект кој е полн со двосмислености и иронија (*Вечера на шрева*, *Силална џостивка*, прифаќање на потрошувачкото општество ...), опушеност, интерактивност до граници на исчезнување на почетните намери. Она што во контекст на овој текст е важно е исчезнувањето на неколкудвенециската традиција на *идеолоџијата на умерениот модернизам*. Уметниците не чувствуваат потреба (ниту обврска) за некакви умерени, посакувани решенија. Тие се во насоката на ангажман за одредена цел и него го артикулираат со полн спектар на иронизирани можности. Релацијата со општеството, што е некаква димензија на ова дело, не е

a particular cause or goal and started underlining such engagement with full range of ironizing opportunities. Relationship vis-à-vis society, which was some kind of context of the aforementioned project, was not one-dimensional and entirely made instrumental by the desired message.

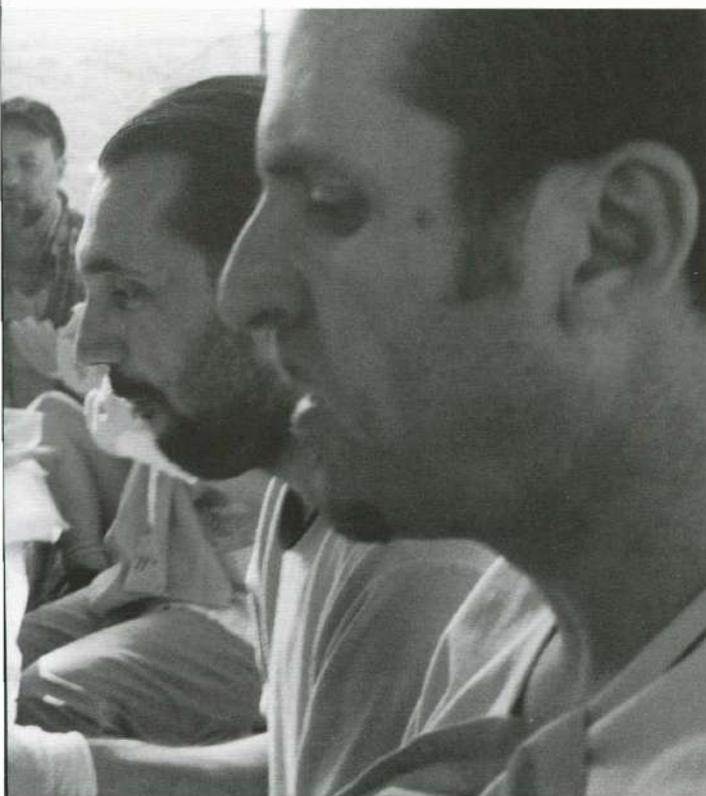
About five years later, in 2003, certain contexts and elements of the project *Dinner on Grass* found their continuation in a project, movement, art tendency or, let us say, style called *paf-talism*. A group of Macedonian artists and their supporters (Blagoja Manevski, Nehat Beqiri, Ismet Ramikevik, Margarita Kiselicka, Lazo Plavevski, Ratka Ilieva, and Liljana Nedelkovska) produced a small sub-project in their attempt to have a compatible participation in the main project called *The Cabinet of Dr. Paf-tal / Uniting Gift* (projected in cooperation with a group of American artists on basis of Dadaism). This should have reflected their intimate feelings enshrined in the tradition of the background of their country or place of origin. The thing that synthesized the said conditions was an outdoor grill. The term *paf-talism* was coined out of the onomatopoeia (in Macedonian language) describing movements done by human hands to blow air in the (grill) fire in order to stir up the initial fire start ('paf-paf' in Macedonian, or 'puff-puff' in English!). Contacts made in preparing and eating the food and entire collection of own experiences shared in this food context represented one of intentions to the project end. In accordance with observation that 'nobody has ever seen just one person sitting near an outdoor grill', the group intended to maintain certain informal atmosphere in socializing around and at the outdoor grill. Informal socializing between the Macedonian and American groups of artists took place when preparing food (the American group showed their culinary skills few days later). The final moment of the entire project represented preparing eels for all persons present at the *Kaneo* beach in the lake resort town of Ohrid in Macedonia, surrounded by the projects, objects, and installations produced during the project duration. At the very outset, Manevski

Кабинетот на др. Пафтал / Обединувачки подарок, 2003
The Cabinet of Dr. Paf-tal / Uniting Gift, 2003



еднодимензионална и во потполност инструментализирана од посакуваната порака.

Пет години подоцна, во 2003.. одредени димензии и елементи од *Вечерта на црвта* ќе најдат свое продолжение во еден проект, движење, ликовен правец или стил именуван со терминот **пафтализам**. Група уметници од Македонија и нивни подржувачи (Благоја Маневски, Нехат Беќири, Исмет Рамиковиќ, Маргарита Киселичка, Лазо Плавевиќ, Ратка Илиева и Лилјана Неделковска) во обидот за компатибилно учество во проектот *Кабинетот на Др. Пафтајл / Обединувачки подарок* (замислен во соработка со група американски уметници на основите на неодамна создадоа мал проект во проектот кој требаше да ги одрази нивните интимни чувства вградени во традицијата на поднебјето од каде што потекнуваат. Објектот кој ги синтетизираше споменатите услови беше скарата. Терминот пафтализам е формиран од ономапоејата која ги илустрира движењата во нејзиното разгорување (паф - паф!). Контактите преку храната и нејзината подготовка и целиот збир на таложени искуства кои таа може да ги пренесе беше една од намерите на овој правец. Групата настојуваше, во согласност со опсервацијата дека "никој не видел сам човек покрај скара", да наметне одредена неформална атмосфера во друштвото која околу неа се формира. Самиот чин на запознавањето на двете групи се одвиваше преку подготвувањето на храната (групата уметници од САД тоа го манифестираше неколку дена подоцна), а завршниот момент на целиот проект беше подготовка на јагула за сите присутни на плажата *Канео* во Охрид во опкружување од проектите, објектите и инсталациите создадени во текот на одвивањето на проектот. На самиот почеток Маневски и Плавевиќ во стилот / позата на



and Plavevski, using the style / pose of action painting à la Pollock, interfered with greasy food leftovers and traces of other spices and drinks (mustard, 'juice', seasoning, beer, wine...) on sheets of paper bearing the sentence: 'Art leaves traces – cleanliness is half of your health'. Such messages in form of letters were sent to many recipients. As part of this project, other actions, interferences, and installations also took place characterized by witty forms or the very wit-tiness of form served to express intentions of the artists. 'Energy surplus', mentioned at the start of this text, seemed to be present during the entire progress of the project *The Cabinet of Dr. Paftal*. Interconnectivity and intermixture of art techniques and media, questions on reality of usefulness of their presence, undefined place of art in globalizations processes, and having own ironical satisfaction in inability to find true directions in processes beyond our control were just some of problems and reasons underlying the paftalist concept.

Nevertheless, let us write something more about the outdoor grill. It was already mentioned as element in the project called *Dinner on Grass*. One can also note its partial appearance in the work by Manevski 'Sometimes I Feel Happy' in the catalogue for the 2002 exhibition *After 85 / Dangerous Relations*. Outdoor grill, as subject matter of the said paftalism, has had its final art wrap-up. In this concrete case, outdoor grill represented a product / object specially commissioned for the needs of the said project (having untypical dimensions because its manufacturer joined two small grills in one). It is still kept (and even used) on many informal occasions, events, and actions of this type. The grill was even part of the exposition *Report* that presented the project *Cabinet of Dr. Paftal / Uniting Gift* at the Skopje Museum of Contemporary Art. However, the said grill did not remain very on the wall of the museum as object of art. Following the opening ceremony of the exposition, it was put off the wall in order to serve its generic function. Paftalism also tried to refresh the question of museum exhibits or objects in museum put on public display, a question or problem that had a rather strong impact on some art historians (taking part in its concept), but in their university days. Ideas presented long time ago by Pavao Vuk-Pavlović, Croatian philosopher and philosophy professor at the Skopje Faculty of Philosophy, in his essay *Art and Museum Aesthetics* have remained, conditionally speaking, an obsession problem for some of his then students, now art historians. It seemed there was need to recall some of his ideas noted in one of his essays: "In other words, the 'eligibility' of a given object to be displayed in a museum somehow cancels its perfect 'individuality' in such sense that it imposes on the object a significance of 'example' or 'model', even in such case when the given object would be by chance the only specimen or copy of its kind. Namely, even in such case, mostly because of the meaning of the museum 'system', the given object certainly would represent its kind: indeed, it would represent, regardless of the viewpoint used – content-wise or style-wise, more or less a significant, excellent, precious, better, or poorer representative of its kind or type. This cannot be different, when the given object became estranged from its original purpose, when actually it lost its own call for which it was primordialily created. (...) Therefore, the given museum object, in essence and reality, is not as it is displayed. Realistically – although this word might seem paradoxical – it is merely a depiction or image of itself. All those and such things marked by 'museum display eligibility' are not objects we call or denote by their usual names; they are not what their name says. In reality and according to their genuine quintessence, such objects indicate a specific non-museum, actually pre-museum object; in reality, they represent special 'pictures' with 'similarity', signs, symbols; indeed, even they acquire a corresponding meaning by means of a separate, particular, actually by means of a special 'museum symbolism.'¹³

Thus, this 'paftalist' outdoor grill is partial consolation and perhaps some kind of (our?) ironical solution of questions raised. If there has been even the smallest element of fun and humor in all of this, so much the better for all of us!

Let us finish this short chronology of examples with a project that

акционото сликарство на Полок интервенираа со масни траги од храната и други додатоци и пијалоци (сенф, “цус“, буковец, пиво, вино ...) врз листови хартија испишани со текстот “Уметноста остава траги - чистотата е половина здравје”. Ваквите пораки во форма на писма беа испратени на повеќе адреси. Во рамките на овој проект беа изведувани и други акции, интервенции и инсталации чија особеност беше духовитата форма или духовитоста на формата во која се реализирани намерите на авторите. “Вишокот на енергија” споменат на почетокот од овој текст изгледа дека беше константно присутен во целиот тек на одвивањето на проектот *Кабинетој на Др. Пафџал*. Прелевањето и лизгањето на техниките и медиумите, запрашаноста за реалноста на корисноста на нивната присутност и недефинираното место на уметноста во процесите на глобализацијата како и пронаоѓањето на некакво ирониско задоволство во неможноста да се пронајдат вистински насоки во процесите кои се одвиваат без можност да се влијае врз нив, се само дел од проблемите и причините за концептот на пафтализмот.

Но, уште малку за скарата. Таа веќе се спомена како елемент во *Вечера на џирева*. Фрагментарно се појавува и во делото на Маневски “Поекогаш се чувствувам среќен” во каталогот на изложбата *После 85 / Ојасни врски од 2002*. Како објект на пафтализмот таа веќе има целосно заокружување. Во конкретниов случај скарата е производ /објект специјално нарачан за потребите на проектот (димензиите ѝ се нетипични поради тоа што производителот спои две мали скар како една) и сè уште се чува (и се употребува) во повеќе неформални манифестации и акции на овој правец. Таа беше и дел од експозицијата *Извештај* која го презентираше проектот *Кабинетој на Др. Пафџал / Обединувачки подарок* во Музејот на современата уметност, Скопје. Но, на сидот на оваа наша реномирана институција од културата таа не остана долго. Веднаш после отворањето беше симната за да ја извршува својата генеричка функција. Пафтализмот се обиде и да го реактуелизира проблемот на музејскиот предмет, проблем кој како тема силно влијаеше врз дел од историчарите на уметноста (учесници во неговиот концепт) во деновите на нивното формирање. Размислувањата на професорот на Филозофскиот факултет во Скопје, хрватскиот филозоф Павао Вук-Павловиќ, во есејот *Уметноста и музејската естетика* условно останаа опсесивен проблем на дел од нив. Потенцијално се чувствуваше потреба од актуелизација на размислувањата од овој текст: “‘Музеалноста’ на објектот, кажано со други зборови, некако ја поништува неговата совршена ‘индивидуалност’ во таа смисла што му наметнува значење на ‘пример’ или на ‘образец’, дури и тогаш кога случајно би бил и единствен примерок од својот вид. И во тој случај, имено, веќе заради значењето на музејскиот ‘систем’, нужно би го застапувал својот вид, би бил, се разбира, сеедно од кое становиште, содржинско или стилско, повеќе или помалку значаен, одличен, скапоцен, подобар или полош нагов застапник. Ниту може да биде поинаку кога се отуѓил од својата изворна цел, кога, впрочем, го загубил својот суштествен повик, за којшто исконски бил создаден. (...) Затоа тој ни според суштината ни во реалноста не е таков каков што се прикажува. Тој реално - иако, можеби, зборот е парадоксален - е само своја слика. Сите тие и такви со ‘музеалност’ обележани нешта не се предмети какви што ние со нивните вообичаени имиња ги обележуваме, тие не се она што го кажува нивното име. Во реалноста и според својата вистинска суштина тие

was made unintentionally witty like the others. The third example is the project *Three Anticipations* by Jovan Sumkovski, dating from 2005 and 2006. Basically, this work can be interpreted in a wider context of meanings; however the author of this text has impression that this work of art touches, in metaphorical way, the ellipse already started in the period of wrapping up modernity (formation and structuring of institutions, value models, and viewpoints) vis-à-vis relevant state of affairs in our country.

The project *Three Anticipations* consisted of three small-scale models accompanied by video presentations. They were: ‘PARALYMPIC GAMES – SKOPJE 2052’, from 2005, and ‘INTERPOL SUMMIT – SKOPJE 2021’, and ‘SKOPJE ART EXPO 2016’, both from 2006. The first object was accompanied by a video opinion poll involving inhabitants of Skopje and showing what they thought of such idea (the very title of this text was taken over from a statement given by an interviewee). The second object showed Todor Pendarov, a long-time correspondent for Macedonian TV stations from Ljubljana, informing in Slovenian language (presumably Slovenian TV viewers) on the INTERPOL conference organized in the reconstructed and adapted premises of former Skopje prison facility Idrizovo, an event sponsored by the Republic of Slovenia. The third object was accompanied by a photo of smiling students of the Skopje Academy of Arts, with caption: ‘We shall be there as well.

Stadium, correctional facility, and museum – they represent symbols of public life in the city. It is assumed that the facilities, both as objects and institutions, reflect real conditions of an environment. In our case, these are empty stadiums without any major sports events, prisons full of insignificant losers, and museum without genuine projects and functions. These are also impossible projects motivated by irony. They are outcome of negligence and ignorance of several decades by a milieu that is not able to define in any way its own town living and planning project. This is an outline of a crisis of the civil / city consciousness about our own goals.

The urban chaos is reflection of the crisis of institutions of society. Where all of this originally started and because of that, nothing could be doubted, ironized, or questioned, now is in chaos and without any evident model to overcome this situation.

However, attitude of artists towards society is very different nowadays.

1. Ješa Denežri, *Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog množavanja, JEDAN VEK GRAFIKE – dela iz grafičke zbirke Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 2003, p.19.*

2. An exception worth mentioning is several prewar paintings by Nikola Martinoski who given the expressive tendency of the painter and his intention for social engagement produce realistically an opportunity for an oblique view of the world. Selected topics and motifs, faces and bodies deformed in expressive manner, and the very plastic system used by the painter to express himself (one should also mention his excellent drawings with the recognizable ‘notched’ line) give hint of the possible dimension of presence of bitter humor which is used to transmit own sensation about the world we live in. However, these elements disappeared from the postwar paintings of this artist as well. Perhaps, one could speak, in a wider variance threshold, on the context of humor in works by Martinoski done in early 1950s, in his drawings and oils on canvases of the series *Erotic Drawings*; however, this is basically just a minor reflection of impacts and peaks previously attained.

3. Павао Вук-Павловиќ, *Уметноста и музејската естетика*. In: Павао Вук-Павловиќ, *Творештвојето и музејската естетика*, Метафорум, Скопје, 1994, pp. 84, 85.

посочуваат на определен немугејски, всушност предмугејски предмет, тие реално се своевидни 'слики' со 'сличност', знакови, симболи. па впрочем и се здобиваат со соодветно значење преку една особена, посебна, всушност преку една своевидна 'мугејска симболика'.³

Пафталистичката скара е делумна утеха и веројатно е некакво (наше?) ирониско разрешување на вака поставените прашања. Во колку во тоа имало и зрно забава и хумор, толку подобро за сите!

Оваа мала хронологија на примери не ќе може да биде завршена со проект кој е невзрзно развеселен како што беа претходните. Третиот пример е проектот *Три антиципации* на Јован Шумковски од 2005. и 2006. Во основа делото може да се толкува во некој широк спектар на значења но впечаток на авторот на овој текст е дека во него, метафорично, се допира елипсата започната од периодот на заокружувањето на модернитетот (формирање и структурирање на институции, вредносни модели и светогледи) со актуелните состојби кај нас.

Три антиципации ја сочинуваат три макети проследени со видео презентации. Тоа се: "PARA OLIMPIC GAMES - SKOPJE 2052" од 2005., "INTERPOL SUMMIT SKOPJE 2021" и "SKOPJE ART EXPO 2016" и двата од 2006. Првиот објект е проследен со видео анкета на граѓани од Скопје и нивното изјаснување што тие мислат за ваквата идеја (насловот на овој текст е преземен од изјавата на еден од анкетираниите), во вториот го гледаме Тодор Пендаров, долгогодишен известувач на една од македонските телевизиски станици од Љубљана, како на словенечки јазик ги известува (претпоставуваме словенечките граѓани) за симпозиумот на Интерпол одржан во реконструираниот и пренаменет скопски затвор Идризово, спонзориран од Република Словенија, а третиот објект е проследен со фотографија од насмејани студенти од ФЛУ, Скопје преку кои има текст - "И ние ќе бидеме таму".

Стадион, затвор, музеј - тоа се симболи на јавниот живот на градот. Претпоставка е дека во нив, како објекти и како институции, се прекршуваат реалните состојби на една средина. Во нашиот случај тоа се празни стадиони без значајни натпреварувања, затвори полни со неважни губитници, музеи без вистински проекти и функции. Тоа се и невозможни проекти поттикнати од иронија. Тие се резултат на некоја децениска негрижа на средина која никако не може да го дефинира сопствениот урбан проект. Тоа е оцртување на кризата на граѓанската / градската свест за сопствените цели.

Урбаниот хаос е израз на кризата на институциите на општеството. Онаму каде што сè започна и поради што ништо не можеше да се доведе во сомневање, иронизирање или запрашаност е во состојба на неред и без видлив модел за негово надминување.

Но, овој пат позицијата на уметникот кон општеството е сосема поинаква.

1. Ješa Denegri, *Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (neograničenog umožavanja)*. JEDAN VEK GRAFIKE dela iz grafičke zbirke Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 2003. стр. 19

2. Исклучок за споменување се повеќе предвоени дела од Никола Мартиноски кои на бранот на експресивната палета на уметникот и неговите тенденции за општествен ангажман реално создаваат можност за едно искосено гледање на светот. Избраните теми и мотиви, експресивно деформирани физиономи и фигури, самиот пластичен систем низ кој се изразува авторот (а не треба да бидат заборавени ниту извонредните цртежи со препознатливата "рецкана" линија) упатуваат кон можната димензија на присутноста на горчливата комика преку која треба да се прениесе чувството за светот во кој се живее. Но, во периодот после 1945. и кај овој автор овие моменти згаснуваат. Во некоја натегната варијанта можеби може да се зборува за контекстот на хуморот во делата на Мартиноски од првата половина на шеесеттите година на 20 век, во цртежите и маслата од шкулсот *Ервјски цртежи*, но тоа во основа е мал рефлекс од веќе остварените пробиви од порано.

3. Павао Вук-Павловиќ, *Уметноста и музејската естетика*; во Павао Вук-Павловиќ, *Творештво и музејска естетика*, Метафорум, Скопје, 1994. стр. 84. 85



Јован Шумковски, *Три антиципации*, 2006, инсталација (детал)
Jovan Sumkovski, *Three Anticipations*, 2006, installation (detail)

И з л о ж б и
Exhibitions

Изложби во фокус / Exhibitions in Focus

Соња Абаџиева / Sonia Abadžieva

Маестрални „експерименти„: Родољуб Анастасов: „Енформелска лабораторија„

Музеј на град Скопје, мај 2007

Во анемиичната изложбена динамика на нашиот главен град, една од ретките квалитетни поставки е изложбата *Енформелска лабораторија* на реномираниот македонски сликар Родољуб Анастасов. Случување што ниту еден интелектуалец не смее(ше) да го одмине!

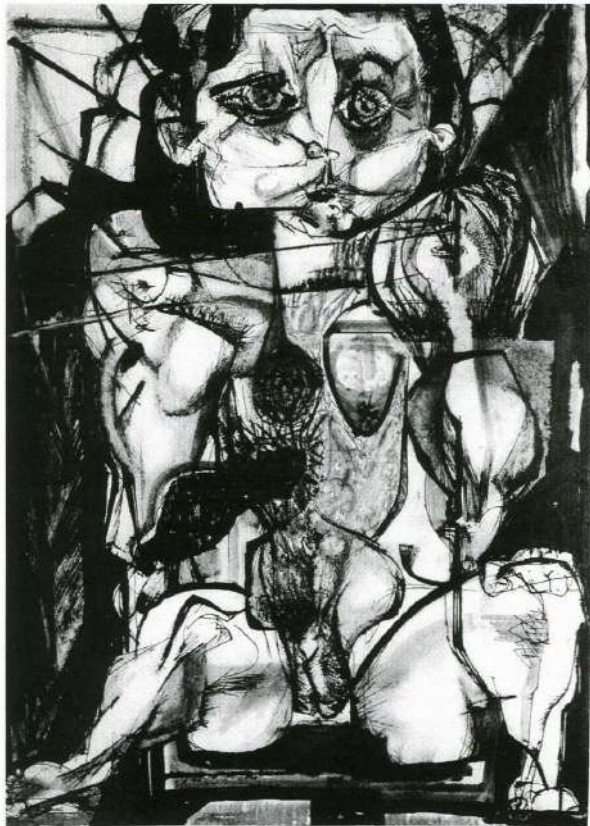
Во што е големината и значењето на најактивниот и денес еден од најреномираните сликарски дејци во овој простор?

На почетокот на својата кариера (уште пред да дипломира на АЛУ во Белград), Анастасов се „заразува“ со таканаречениот синдром на енформелската практика (што јас ќе го формулирам како феномен на бесформното, или бесформност), никнат во светот по Втората светска војна, официјализиран во 1952., со доминантна поставеност во педесеттите години.

Пред појавата на нефигуративниот говор на групата *Муџри* во Македонија, во Белградското ликовно опкружување, Анастасов се вклучува во, за времето, најжешките устреми за раскинување со водечките и идеолошки насочените ликовни парадигми: во жедта и желбата на југословенската авангарда да ги разгради долговладеачките матрици на компактната цврста форма, (отпочнати уште во 1951. со изложбата на Петар Лубарда во Белград). Има разлика меѓу осамениите реализации кај некои повозрасни од него македонски сликари и остварувањата на Анастасов во доменот на бесформната естетика. Првите беа инцидентни и колебливи, вторите интенционални, со платформа и беспоговорна определеност. Тука е неговата пионерска заслуга во решителното отцепување од востановената ликовна маршрута и во смелоста да се спротистави на догматските и партиските директиви, дури и да ја жртвува / да ја разменува сопствената слобода за апсолутната убеденост во новиот естетски идеал. Како ниту еден друг македонски сликар, Анастасов доброволно и свесно се поставува на жртвеникот наречен *Голи ојшок*, ги издржува физичките и емотивните деградации (по мошне висока цена на индивидуалната психичка чистота). Цртежите-слики изложени (за жал по толку долго време) во Музејот на град Скопје, ги опфаќаат периодите пред / за време заточеништвото (1957-1965), работени со туш и делумно со бајц, темпера или акварел.

Условно може да се сметаат за прото-појави на бесформноста: перципирањето на Леонардо да Винчи на излупените, дерогирани сидови како естетски привлечни или вчудовиденоста на публиката пред сликата *Олимпија* на Едуар Мане: „Првото ремек дело“, како што забележува филозофот Жорж Батај, „пред коешто гледачите го изгубиле сопствениот центар... Но, тектонските поместувања во човечката етика и морал пред, за време и по Втората светска војна, серијата *Заложници* (од 1943) на францускиот сликар Фотрие, цртежите на Волс и *Метеорологиите* ...на Жан Дибифе - вистински ја откриваат магијата на материјата меморирана од „сликите“ на човечките остатоци и калта распослана по боиштата, создавајќи „друга уметност“, (*l'art autre*). Оттогаш, како доминантен исказ се наметнува естетиката на она што ја губи формата, дефинирано како *informel*, *formless* или *informe*. Моќта на ова движење оправдано го обзема и Анастасов, како реминисценција, но пред сè, како ликовно вјерују, не исклучувајќи ја антиципацијата на страотните преживувања на авторот на островската голгота. Во оваа смисла неговиот придонес во овој домен има најголема суштинска оправданост, искорнат директно од неговото внатрешно битие, од чувството, сочувството и претчувството. Оттука сликањето на она што ја (из)губи(ло) формата е неговото вистинско јас. Изворно. Убедливо. Моќно. Она што теоријата на Батај го формулира како „универзум кој не личи на ништо, туку е само безформна маса, универзум како пајак или исплуква“, за Анастасов е отелотворување на автентичното лично чувство на плунка - човек исплукан, понижен и обесформен од некогашниот систем во сега непостоечката Југославија. Ако звукот на овие констации ви изгледа патетичен, соочете се со неговите обезличени / отчовечени автопортрети набљудувани од скршеното огледалце, нацртани на парченца хартија, *in situ* на *Осјировој!* Дали сплотувањето со сликарскиот тренд на уништување на формата во некогашното белградско време на љубопитство за нешто друго, го следело неговото претчувство на лична драма и психичка траума или тоа е чиста коинциденција, не може да се докаже, но може да се толкува само како претпоставка и не е толку битно, колку што треба да се укаже на автентичноста на дискурсот, на онтолошката и аксиолошката релевантност на овие дела.

Како Анастасов ја проектира формата во нејзината бесформна варијанта? Првите чекори во оваа операција се случуваат на Ликовната академија во Белград, при скицирањето на актовите. Веднаш сакам да констатирам дека, оваа школска задача тој ја инвертира во сопствен поглед. Се вклучува во тимот на приврзаниците кои ги рушат академските кодови во име на нови ликовни видувања: метафорите, темата, геометријата, фигурата - сè се сведува или на анулирање или на игнорирање. Морфологијата станува само материјал на којшто му претстои длабока пре-



гештлт, правило): желбата е моделирана во смисла на трансгресија против формата. Таа е сила вложена во десублимацијата. Не се работи за убавината на сублимацијата, туку за бесформноста на пулсацијата на желбата..

„Универзумот кој не личи на ништо, туку е само безформна маса, универзум како пајак или исплуква,“ на Батај, се манифестира многу прегледно во цртежите на Анастасов. Материјата која се згуснува во формата за да ја обезличи и обесформи е тој „базичен материјализам,“ или материологија која најмногу го плени авторовото внимание. Си поигрува со неа нанесувајќи ја во густы темни плохи, ја развлечува низ, сè уште, препознатливите фигури, ја разводнува, со перото врежува во епидермата на хартијата мноштво на прецизни тенки линии, едновремени на енергичните потези, како таа -материјата со ефектите - да е единствената негова цел. И не само како да е, туку таа и е фундамент на неговите сликарски истражувања. „Давењето,“ на фигурите во темната материја дефинитивно ги оддалечува од значењето и радикално ги ослободува од фетишистичката семиотика.

За дефетишизацијата придонесува и хоризонтализацијата. Сплескани и масакрирани телата се сведуваат на она што го гледаме од перспективата на летот, приземјени, изедначени со хоризонталата на земјата. Пред нас, некогашниот закон на сликата прозорец, се заменува со тривијалното положено на почвата како кал, напукана земја, плунка. Човечката вертикала ја супституира со хоризонталната права линија: тела изедначени со неорганското. Кулминацијата на впечатокот се постигнува со неодминливото чувство на ентропија.

Трошењето или губењето на енергијата во секој систем, аналогно и во сликарскиот, го воведува нередот. Свесното слабеење на силите Анастасов го внесува низ процесите на деградацијата, тонењето и распаѓањето на телата/пејзажот/кохерентноста на глетката, низ натрупувањето на материјата, низ неотпорноста кон еластичноста, внесувајќи шум во читањето на делото. Ранетите, жртвувани и маргинализирани суштества сведочат за изгаснат живот. Одбивноста (abject) им е силната страна, бидејќи неубавата форма (bad form) води во бесформност - лигавост - состојба ниту течна, ниту компактна.

На оваа изложба Анастасов зборува за неубавите нешта со непријатни лизгања на формите, со не-форми. Во подоцнежните дела за непријатното употребува „пријатен,“ јазик, но суштината е непроменета. Но, тука треба да се пренебрегне предаденоста на трендот, а да се нагласи посветеноста на личното доживување. А на искреноста во уметноста треба да ѝ се верува, пред сè. Таа доаѓа од длабочините и е вистинскиот пробив во суштината и на животот и на уметноста.

работка. Раскилот со иконографското и со формата се сосредоточува кон: перцепцијата, материјата, техниките, сликарската феноменологија.

Анализата на споменатите цртежи нè насочува најмалку на четири точки: на **формите на обесформувањето, материологијата, хоризонталната проекција и ентропијата.** Стварноста на голото тело или на (авто)портретите и нивната тактилна доблест ја разградува со жестоки интервенции врз набљудуваниот облик. Телата се еродирани или дерогирани, ранети и истравматизирани, претворени во тела-фасади, врз кои како, со енергични потези на четчето или перото, да дејствувало времето, оставајќи знаци и траги на избличување, корозија, распаѓање, блиско на констацијата на големиот Леонардо за ранетата структура на сидовите врз кои си поигрувале метеоролошките каприци. Вплетканоста во густата избраздана материја на телата и околината, со постапките на деформациите, зголемувањата и нагласувањата на одделни екстремитети или зони (задници, дојки, полови органи...) открива чудна, на места и морничава еротска раздражност, сексуален грч и психичко неспокојство. Се отсликува блискоста на желбата и еротската наслада со ефемерноста и неонтолошкото. Познатиот судир меѓу органското и неорганското создава двоиственост со победа на второто. Маестралната изработеност на цртежот (со сликарска грижливост) ја отелотворува неминовната сплотеност на двобојот меѓу она што настојува да преживее како форма и енергијата на уништувањето што му се спротиставува. Можеби еден цитат од Розалинд Краус може тоа да го дообјасни: „Желбата овде не е во функција на желба за формата, и со тоа на сублимацијата (вертикалност,



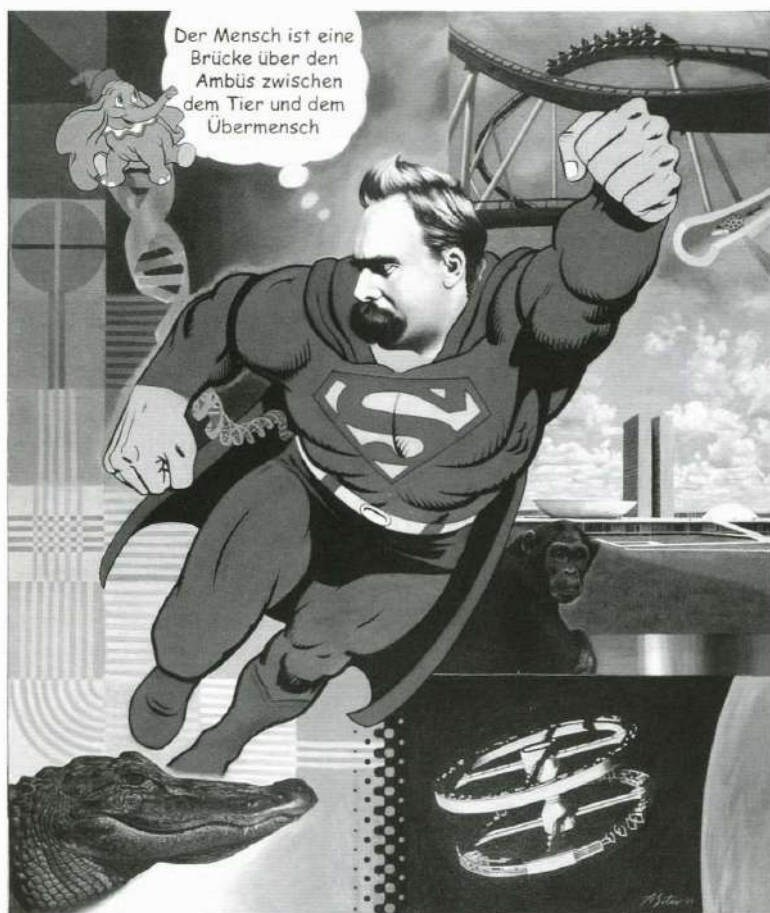
Родолуб Анастасов, *Трансфигурирање 9*, 1958/60, цртеж
Rodoljub Anastasov, *Transfiguration 9*, 1958/60, drawing

Лево: Родолуб Анастасов, *Промена на обликој 3*, 1958/60, цртеж
Left: Rodoljub Anastasov, *Change of Shape 3*, 1958/60, drawing

Маја Чанкуловска / Maja Cankulovska

Атанас Ботев / Atanas Botev

Музеј на град Скопје, јуни 2005



Атанас Ботев, *Така зборуваае Зараџустра*, 2004, масло на платно
Atanas Botev, *Thus Spoke Zarathustra*, 2004, oil on canvas

јата. односно од меѓусебната релација на 'Светото Тројство' автор-дело-публика, во случајот на овој автор токму рецепцијата игра многу важна улога во оценувањето на неговото дело преку присутноста на одредени интерактивни елементи. Во "хипнотичкиот свет" на Ботев евидентни се различни дискурси и рефлексии на поп-артот, поточно плакатот и стрипот, како и сликарството на Ван Гог и Мондријан.

Круцијален момент во делата од овој циклус е симулацијата, а особено е интересна симулацијата на колаж, која стои наспроти уживањето во (како што вели авторот) "самиот чин на сликање". во смисла на постигнување поголема аура на уметничкото дело (или можно нејзино враќање?). Големите нарации и големите мајстори од модерната се манифестирани заедно со постмодерната мегакултура и нејзината естетика преку фрагменти кои стапуваат во меѓусебни сложени интерсликовни и интертекстуални релации. Современата иконографија и сеприсутната хиперреалност е изградена низ "концептуализација на Манифестното": а токму оваа фасцинација од знаковното и ангажираниот критички пристап позициониран на глобално и локално рамниште се евидентни и претходно (во неговата изложба *Виџ(ови)*). Културен центар Точка, Скопје, 2003).

Сликите на Атанас Ботев на ниво на референцијални системи нудат критични интерпретации на актуелни проблеми во глобални рамки, преку концептуално реинтерпретирање на политички, социјални, философски и културни поракки; а самото постмодерно цитирање резултира во една луцидна современа критичност на сегашноста претставена во мас-медиумите.

Иако Атанас Ботев досега се потврди како автор со многу различни интереси, и на македонската публика најмногу ѝ е познат како графичар и стрип-цртач, неговата последна самостојна изложба, ако се послужиме со термин од теоријата на рецепцијата, го предизвика хоризонтот на очекување на публиката. За оваа изложба авторот ја доби наградата *Денес* за најдобар млад автор во 2006, а дел од овие слики беа изложени и на меѓународниот проект *Continental Breakfast Skopje: Memory (W)hole*. Циклусот е составен од 17 слики (сите изработени во техниката масло на платно) или поточно 16 целини кои функционираат засебно, а се изработени во период од 2002 до 2005.

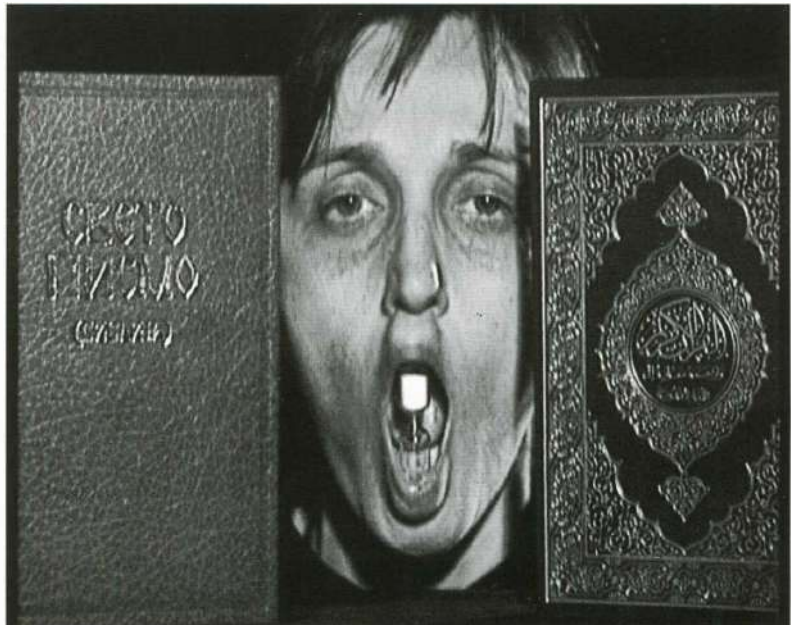
Во својата најнова изложба Атанас Ботев успева, на еден рационален и сепак духовит начин, да ги инкорпорира своите хетерогени 'искуства' во дела со единствена 'приказна'. Александар Станковски, автор на текстот во каталогот, говори за двата различни дискурса присутни во сликите на Ботев преку "минуциозна дескрипција на две навидум дисјунктивни нарации - Историјата и Историјата на Уметноста", при што "двете големи нарации - Историјата на Политичкото и Историјата на естетското стануваат иманентни". Авторот во исто време нуди едно рецентно толкување на уметничките дела, уметници и други автори од минатото, и нивните можни релации со сегашноста, повеќе преку коментар, но и критика и пародија на мас-медиумите, често пати претставено со многу иронија. Читатноста, односно референтноста се една од основните карактеристики заедно со постмодерното доживување на хиперреалното, а желбата за спојување на неспоивното резултира во надреални композиции. Повторно поаѓајќи од теоријата на рецепцијата,

Ана Франџовска / Ана Франџовска
Македонско арти видео, Антиологија 1985-2005
Macedonian VideoArt, An Antology
МЦ Мала станица, Скопје, 2005

Во Македонија видеото и видео артот ги бележат своите први појави во средината на 9-та деценија, со доцнење од околу две децении во однос на светските примери (почетоци) во овој медиум. Првите обиди се случуваат со иницијатива, во рамки и со поддршка на Македонската телевизија (секако благодарение на опремата која оваа куќа ја имала на располагање), МСУ-Скопје, од страна на некои индивидуи вклучени на различни начини во нејзиното функционирање или кои имале пристап до оваа опрема. Ваквата ситуација, гледана во споредба со “првите крштевања” и екзибиции во рамките на овој, тогаш, нов медиум во светот, се сосема апсурдни, бидејќи тамошните видео активности се поврзани со еден вид “револт” или удар врз постоечките национални телевизиски станици, нивната програма и естетика. Во формирањето на македонската видео арт сцена Македонската телевизија има дадено голем придонес, а оваа инволвираност на МТВ е иницијана под влијание на големата презентација на видео арт дела од светски автори и автори од СФРЈ во Музејот на современата уметност во 1984 година, за која МТВ дала своја техника, а и била формирана редакција која требала да направи документарец за овој настан. Истата таа редакција подоцна (1985) ќе го продуцира првото македонско 15-минутно експериментално видео (“Видео ослободување”), на ликовниот уметник Венко Цветков. Потоа ќе следуваат и анимирани, документарни или експериментални видеа на Драган Абјаниќ, Иван Чунинин, Венцислав Војдановски, Љубиша Ивановски - луѓе кои имале искуство во техничкиот домен во Македонската телевизија. Потоа, и одредена група ликовни уметници ќе се опробаат во овој медиум (без претходни познавања и искуства) како Александар Станковски и Златко Трајковски - Хинки, за по одреден временски период на сцената да се појави и Жанета Вангели, која ќе се здобие со знаење за техниката и технологијата во монтажа, продукцијата и постпродукцијата. Таа е една од првите видео уметници, која речиси целосно сама ќе ги реализира своите видео дела.

Од средината на 90-те (а и со појавата на Сорос центарот за современи уметности) присуството на овој медиум ќе се интензивира. Голем број македонски уметници ќе искушат што значи видео уметноста и за прв пат ќе започнат да градат визуелна естетика со помош на овој медиум, некои успешно, некои помалку успешно, некои со чувство, а други поради, ако смеам така да кажам, “лажната леснотија” за доаѓање до едно дело. Иако кај нас, сè уште, нема институција - факултет, на која заинтересираните би добиле едукација за правилата и начините на создавање на видео уметност, а да не зборуваме за новите мултимедијални правци во уметноста, сепак голем број на млади уметници се решаваат своето образование да го оформат во други земји, каде обуката од овој карактер е достапна.

Овој кус развоен пат на видео уметноста во Македонија е “опфатен” во *Македонско арти видео, антиологија 1985-2005* кое претставува комплет од две DVD ЦД-иња на кои се сместени 12 видео дела, селектирани од страна на Евгенија Теодосиевска, вработена во МТВ, која и индивидуално придонела за промовирање на македонските видео арт дела на европските фестивали. Станува збор за личен пристап во изборот, пред сè, бидејќи се поместени дела, од кои поголем дел се продуцирани во МТВ, а од друга страна изборот е сведен на 8 имиња (секако култни во доменот на овој медиум), но изостануваат и голем број други експерименти или успешни реализации, од постари или помлади автори кои секако би можеле да бидат ставени во оваа антологија. Сепак, иницијативата од Националната галерија на Македонија, како и на Евгенија Теодосиевска се вредни за почит и секако треба да претставуваат поттик за други институции (чија дејност е потесно поврзана со современата уметност и современите медиуми) да направат други обиди за посеопфатен приказ на “историскиот” след на видео активноста во Македонија.



Ирена Паскали, *На ова дно*, 2001-2002, видео
Irena Paskali, *On that Bottom*, 2001-2002, video

Билјана Исијанин / Biljana Isijanin

Став – II фестивал на видео, кус, експериментален филм и фотографија

Attitude – II Video, Film and Photo Festival

К.Ц. Магаза, Битола, декември 2005, јануари 2006

Изгледот на овој настан беше резултат на начинот на работа на организаторот ЦСЈУ "Елементи" кој секогаш се обидува да предизвика ситуации во кои не се препознава некаква особена свеченост, тенденциозност или пренагласена желба за професионалност. Но, силните теми на повеќето од делата наметнаа особено силно чувство предизвикано од различните ставови и односот кон стварноста на секој од уметниците. Овој настан немаше намера да ги изрази само оние ставови на уметникот кои со својата жестокост се рушителни и претставуваат напад врз млитавото општество, туку и оние по малку скриени, суптилни ставови кои се резултат на скромна и детска наивност, а со тоа го предизвикаа интересот кај гледачите со својот по малку разнороден избор, дело на неколкуте селектори: Саша Јањиќ, Аленка Грегорик, Мелентие Пандиловски, Luca Kurci, Margarete Makovec, Bashak Shenova и организаторот, "Елементи".

Низ петте дена проекции со својата квалитетност се издвоија некои од делата на италијанскиот уметник Massimo Franchi во чии две дела, компјутерски анимации, беа претставени слики кои, произлезени од светот, го менуваат својот облик и стануваат сенки без значење зашто доаѓаат преку телевизискиот медиум. Веќе претставуваното дело на балканските простори, "Ритам" на белградскиот уметник Владимир Николиќ совршено се вклопи во првата вечер на отворањето, поради необврзаноста да се следи концентрирано, а исто така и поради хармонизацијата на ритуалното со современата музика која дозволува да се игра без семантички последици. Дигитализираниот филм снимен со непрофесионална 8мм камера во кое времето на акцијата (во поголем дел снимана во тоалет) не може да се процени, е интимна посвета на авторот на културата која го генерира јазикот од сликите, е дело на италијанскиот уметник Fulvio Riffugio. Речиси истиот тој став го изразува Мирна Арсовска која во своето дело преку ликот на дете изгубено во мрежата од информации, транспорт и движење, бара нешто што би можело да се задржи и при тоа продуцира бесмислени движења. Борбата помеѓу есенциелното и отсуството, контактот и визијата, тишината и празнината, преломот помеѓу суетата предизвикана од идентитетот и непостојаноста на репрезентацијата беше претставена во технички многу добро изработеното дело на италијанските уметници Luca Curci и Fabiana Roscioli.

Следните денови беа прикажани делата на македонскиот автор Александар Гроздановски - *Дијајорама* која се базира на визуелниот и содржински контраст помеѓу иконични знаци препознатливи за минат период и имплементација на современи потрошувачки брендови: на Њујорчанецот Alex Villar кој прикажа ситуации кои предлагаат флексибилност наспроти ригидна контрола, на Вања Димитрова (Македонија), Helene A (Punkt) од Австрија, Поган-Паган (Македонија) и серијата јужноамерикански видеа и кратки филмови кои стојат на истата линија на исмевање на светот во кој доминираат технолошки генерираните слики и звуци (Paulina del Paso Gordillo/Pedro Gonzales) или форматот на видео игрите кои се конфронтираат со хибридизацијата помеѓу технологијата и празниот живот (Jorge Alberto Alban Dobles). Беа претставени и документарни филмови од перформанси и акции на уметниците Martin Zet, Bosse Sudenberg, Artists without walls, Alex Grant, а и дела на автори кои сосема директно, без заобиколување го иронизираат ставот на единката произлезен од наметнатите симболи на моќ и политичка припадност Jakup Feri (Косово), Erzen Schkololli (Косово), Јован Балов (Македонија/Германија), Songul Boyraz/Peter Hall (Австрија), Clement Zerbolla (Франција), Shejla Kameric (БиХ), Gulsun Karamustafa (Турција), а и оние неколку филмови во кои не можеше да се почувствува директен јасен став, туку суптилни пориви и размислувања на уметникот кој ги изразува своите внатрешни мисли и дијалог или го поставува прашањето за неможноста од кршењето на вообичаените општествени структури.

Проектот на данската група N55 се надоврза на целиот амбиент на настанот со својата ненаметливост- проектот "Соби" претставуваше потенцијална можност на понудениот простор (вториот кат) да послужи како место каде преку секојдневни, ненајавени активности ќе го насочи вниманието кон логичката релација помеѓу личноста и нејзините права.

Во изложбата на фотографии пак, со својата впечатливост се издвоија делата на Marcus Kaiser (Германија), Orit Ishay (Израел), Јован Балов, Валентин Димановски (Македонија), Osman Bozkurt (Турција), во кои покрај беспрекорната техничка изработка имаше и јасно изразени насоки. Генерално, делата на "СЦАВ" 2 го имаа белегот на немоќ, понекаде и пренагласени стравови, но и решителност за создавање на посакувани ситуации и реалности кои навестуваат доаѓање на нови радикални пресврти.



Франц Пург, *Деца*, видео
Franc Purg, *Children*, video

“Заведувачка мобилносѝ” е насловот на поставката на Мирна Арсовска која беше поставена од 22. 2 до 5. 3 2006. во Културниот центар “Магаза” во Битола. На двата ката од галерискиот простор беа изложени неколку објекти - трупци на кои авторката им даде сосем ново значење со прикачувањето на тркалца врз нив, со што истите добија потенцирана апсурдност на нивната функционалност и на нивното постоење во просторот, но истовремено овозможувајќи му на гледачот да извлече од таа поставеност сопствена мисла, наметната од прецизниот и дефиниран став на авторката. Арсовска го постави делото како еден вид супститут за нешто што би требало да биде и со таквата потенцирана бесмисленост и нелогичност тоа делуваше поттикнувачки. пред сè, поради спојот односно судирот кој посебно се чувствуваше меѓу поставката на горниот кат (објекти, цртежи и светлина) и ротирачки снимениот видео запис на долниот кат на кој се слушаа звуци од чкрипење на тркалца од мебел, но кои делуваа како чкрипење кое го предизвикува земјината оска, давајќи му на целиот амбиент доза на трансценденталност.

Очигледно е дека Арсовска го создала своето дело како резултат на зголемена енергија која се случува при судирот на два света-западната и далекуисточната култура. Притоа Арсовска не го направи тој спој (судир) бучен и агресивен, туку со невообичаениот спој на “западни” материјали и “источна” медитативност таа создаде промислена, едноставна поставка како сублимат во кој е речиси невозможно да се препознае од каде доаѓа неговиот извор.

Со дополнителниот софистициран светлосен блесок на неонските ламби во кои се препознаваше источниот зен, Арсовска уште повеќе го потенцира предизвикувачкиот судир на навидум две неспови нешта и го остави (поттикнува) гледачот да размислува конкретнo и чисто - за светлината, за кружното движење, за смислата (апсурдноста) на постоењето, за себе.



Мирна Арсовска, *Заведувачка мобилносѝ*, 2006. инсталација (детал) / Mirna Arsovska, *Seductive Mobility*, 2006, installation (detail)

Марика Бочварова / Marika Bocvarova

Атанас Атанасоски: *Појќујолни облици* / Atanas Atanasoski

Чифте амам, Скопје, февруари 2006

Атанас Атанасоски во нашата средина го третираме како еден од феномените што своите актуелни концепциски идеи ги реализира на “периферијата” на ликовна скопска сцена, што не значи дека не е успешно вклопен и соживеан со неа. Искуствата покажуваат дека токму во слични ситуации авторите редовно сигнализираат состојби, дури и блиски на општите трендовски преокупации, кои извираат од пошироко прифатени средишта на случувањата.

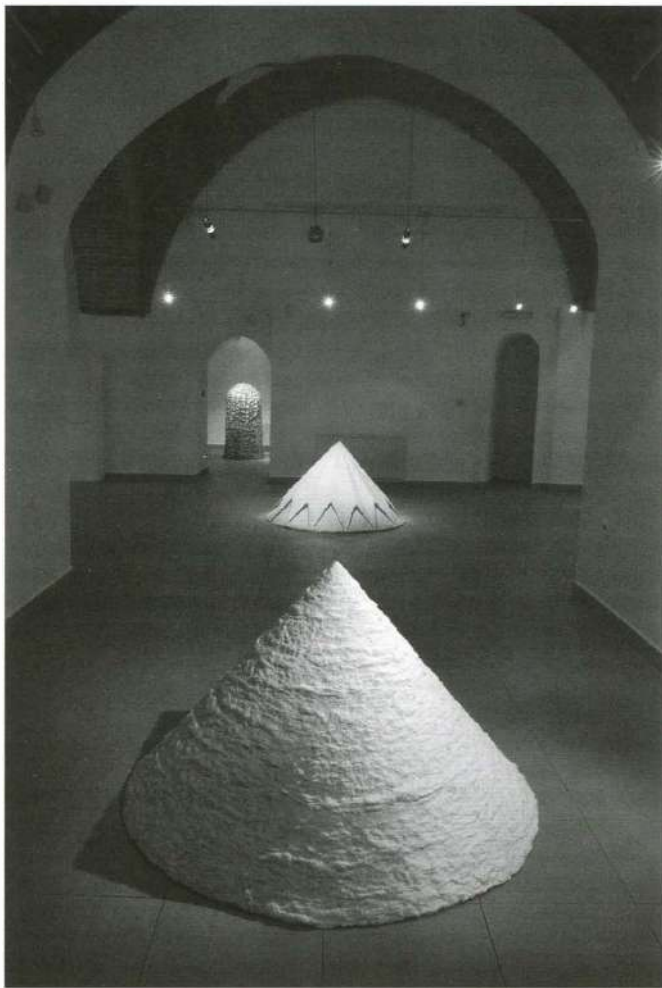
Својствено за него, особено за овој проект, е инсистирањето на пластично визуелен континуитет, осмислен како повикување на односот на мотивот којшто е селектиран, паралелно и на начинот на којшто визуелно се прифаќа во интеграцијата на специфичниот тип на просторните односи, со тенденција да го достигне степенот на своевиден “револт” произлезен од моментот поврзан со нарушувањето на хармонијата на природниот амбиент. Природниот амбиент се појавува, всушност, како негов тематски избор, а од него ги извлекува и материјалите (целулозна каша, памук и лискун) со кои ги конструира математички осмислените форми, имајќи ја при тоа предвид и компонентата на нивниот релативно ефемерен карактер.

Преку споменатите карактеристики визуелната метафора ја проектира како концепт во совладување на просторот на Чифте амам. Просторот е во функција на разрешување на проблеми во кои е приоритетно задржување на неговата автентичност и покрај имплементирањето на нови креативни облици, интервенции што во архитектонска смисла не поседуваат буквално визуелен вок-абулар којшто директно треба да се идентификува со самиот процес во артикулацијата на просторот. Во едни вакви околности сопствената визуелна култура сакаше да ја прикаже како сублимат на појавности што припаѓаат на светот на природата. Сепак наведените атрибути делумно се вовлекуваат во артифициелниот свет на неговиот уметнички чин.

При овој, за него, трет обид да интервенира во Чифте амам предизвикот е амбиентално да ги осмисли своите скулптурални

решенија како - *појќујолни објекти*. Претходните два настапи (групни) се случиле во времето кога амамот се третираше како алтернативен руиниран простор, кога можевме да го почувствуваме пореално поради поблиската релација со функцијата што ја имал како профан исламски споменик. Атанасоски сега се соочи со галериски простор и мошне софистицирано го доживеа. Елеганцијата на неговите сензибилни скулптури со структурни интервенции врз површината е резултат на користењето на геометрички форми инсталирани како конусни-пирамидални “фигури” поставени директно на подот или закачени за ѕидовите. Оваа елеганција, едноставност и ред во аранжирањето на делата е во релација со доцната модерна, поточно со искуствата на чистите минималистички скулптури. Белината на објектите или светлосните ефекти се во улога да ја доловат фактурата на површината, односно значењата откриени преку конзистентноста на скулптуралната структура (која ја одредува и другата страна на објективноста на формата), додека линеарните и колористичките интервенции се во функција на разбивање на монотоноста на монохромните примарни форми. Воедно, според замислата на уметникот, зелените акценти го поттикнуваат сеќавањето на “благодетите на Османлиското царство”. Символите и потенцираната знаковност пожелно е да се ублажат, со цел изложбата да се доживее како интенција на авторовата определба да го естетизира просторот, а при тоа да се истакне неговата концентрираност на несекојдневното освојување на посакуваната кореспонденција со него, особено преку движењето на посетителот кој всушност навлегува во десакрализиран простор, произлезен од строго распоредените пластични репери.

Најновите размислувања ги напуштаат поранешните принципи за амбиентални поставки во кои беше пронајдена “линијата на македонската варијанта на арте повера”. Но, главно интенцијата на Атанасоски е своите идеи да ги насочува кон совладување на митски простори, било да се работи за екстериери или ентериери (светлечките инсталации на *Марковиите кули* во Прилеп, 1996; *Чифте Амам*, Скопје, 1996, 1997, 2006; *Уметничката галерија во Битола- Јени џамија*, 1998; *тремовите на МСУ*, Скопје, 1998).



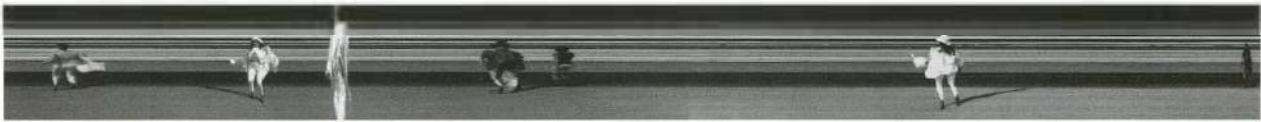
Атанас Атанасоски. *Појќујолни облици*, 2006, инсталација
Atanas Atanasoski, *Forms under the Dome*, 2006, installation

Ана Франџовска / Ana Frangovska
Ирена Паскали: *Урбан љејзаж* / Irena Paskali
МЦ Мала Станица, Скопје, февруари 2006

За разлика од досегашниот мултимедијален опус на Паскали во кој таа истражуваше различни состојби (проблеми) во локалното општествено битисување - третирајќи го социо-политичкиот дискурс, при тоа користејќи го сопственото тело како медиум, мотив или трансмитер на емоции и доживувања, во нејзиниот последен проект *Урбан љејзаж* прикажан во мултимедијалниот центар *Мала станица*, Паскали го менува и својот изразен јазик, визуелизацијата на идејата, а и тематиката.

Во овој проект, составен од видео и холографски и панорамски фотографии, уметничката регистрира урбани случувања и содржини на еден друг град - Келн, Германија. Станува збор за искуствата на постојаниот патник (каков што е и таа), менувањата на претставите, на состојбите, на искуствата. Во видеото *Мејиро* Паскали го разработува однесувањето на луѓето во ова секојдневно транспортно средство, снимајќи го истото без најава и знаење за тоа. Самиот екран е поделен на повеќе прозорци во кои се прикажува различен кадар со патници во метрото, "фатени" во различни дејствија и позиции. Динамиката во менувањето и прикажувањето на сцените придонесува до поживо сосредоточување на самиот постулат.

Фотографиите, се производ на едно ново искуство на Паскали, а тоа е работа со за неа нов тип на фотографски апарати (панорамски и холографски, кои се впрочем стари медиуми), искуство со кое се стекнува за време на нејзините последипломски студии на *Академијата за медија уметностиите* во Келн - Германија. За разлика од досегашниот приод на Паскали кон фотографијата, која



Ирена Паскали. *Урбан љејзаж*, 2006, дигитална фотографија / Irena Paskali, *Urban Landscape*, 2006, digital photo

во нејзиниот случај беше концептуална, но описна, сега се среќаваме со една нова, свежа иконографија, несвојствена за историјата на македонската историја на фотографијата воопшто. Самиот карактер на овој тип на фотографии укажува на пренесување (или замрзување) на *видокружој* на индивидуата која регистрира, а не станува збор само за еден аспект или една перспектива. При регистрирањето на конкретни урбани мотиви (како келнската катедрала, метрото и др.) со физички поместувања Паскали го "изменува", дисторзира, деформира или свесно нарушува реалниот изглед на нештата, при тоа создавајќи интересни ефекти и апстрактен *out-fit* (или непрепознатливост) на фотографиите, со чудна длабочина или тродимензионалност. Крајниот ефект е една долга редица (и форматот на самите фотографии е невообичаен, нагласено хоризонтален) од хоризонтални монотони линии, повремено пресечени со вертикални линии, одредени - на моменти препознатливи објекти или пак со човечка силуета-и. Ваквиот начин на конципирање на идејата придонесува кон одредена ритмичност и привлечност на фотографиите, а хармоничниот и избалансиран колорит само ја надополнува одличната естетска синхронизација.

Динамиката, брзината, времето, искуствата на патувачот, а и уште многу други прашања (ако сакате и проблемот на "жената-патник" како што ќе наведе Ролф Захсе или пак "странец во "туѓ" свет" - Златко Теодосиевски во предговорот на каталогот) се содржани во оваа "прошетка" по *Урбаниите љејзажи* на Ирена Паскали, која е одлично осмислена, технички перфектно реализирана, а нуди и естетско доживување.

Соња Абаџиева / *Sonia Abadziewa*

Ото Дикс, графички / *Otto Dix, prints*

МЦ Мала станица, Скопје, март 2006

Германија преку институциите *ИФА* и *Гејџе инстџитиуџиојџи*, со свест за допир на тугите средини преку најелитните претставници на нејзината нација, покажува вистинска стратегија на почитување сопствените ликовни вредности, не потценувајќи ги помалите културни средини.

Таков е случајот со ексклузивната изложба на дел од графичкиот опус (86 бакорези и литографии, 1920 - 1924) на германскиот сликар и графичар Ото Дикс (1891 - 1969), големо име од светските ликовни енциклопедии, икона на германската модерна уметност, директен учесник во Првата светска војна, воен заробеник во Втората. Скицирајќи ги *in situ* хорорите на бојните полиња и повоените неправди, станува социјален критичар и повикувач на возобнова на етичките и моралните кодекси во предвоена Германија. Негиран, цензуриран и етикетиран како припадник на уметноста што нацистите ја детерминираат како "изопачена уметност", Ото Дикс е оневозможан да ги излага своите дела.

На изложбата во Скопје доминираат педесетте бакорези од циклусот *Војна* (пет папки по десет примероци), од 1924 година. Ги работи според цртежите скицирани на фронтотот, а делумно следејќи ги претставите спасени во неговите сеќавања. Колку и да е оваа хрестоматија на воени катаклизми потресна и повистинита од воените фотографии и филмови, уметничкото мајсторство ни помага да го издржаме атакот на морничавите глетки. Меѓутоа, грубата и апсурдна стварност, доживеана и видена во неговата младост, не нè соочува со иконографија пријатна за окото, туку напротив, таа е трансцендирана во уште погруба, подиректна и погрда варијанта, на нејзино дополнително искривување, внесување на хумористични и сатирични елементи, за да ја припитоми и за да ѝ даде хуманистичка конотација (*Вохсе, Антиверџен, Пред оѓледало*). Неговиот ликовен дискурс може да се определи како *abject art*. „Војната е нешто страшно животинско: глад, вошки, кал, оние излудувачки шумови. Сè е поинакво... Војната беше одвратна, но сепак моќна работа.. Мора да го видите човекот во оваа разулавена состојба за да научите нешто за него...“ пишува самиот Дикс. Одделни бакорези зборуваат појасно од текстовите за таа симбиоза на човекот, вошките и калта.

Техниката на бакорезот се совпаѓа совршено со желбата на Ото Дикс веродостојно да одговори на апокалиптичките и брутални сцени од фронтите. На изложбата се презентирани и портрети (главно литографии во боја), сцени од циркусот и јавните куќи. Портретите, со зголемен ефект на *chiaro-scuro* и помеки во постапката (како во неговите масла), но не помалку експресивни во карактерот, се на рамниште на психолошки студии. *Анѓемаер, Леоние, Дама со шайка и џердуб, Сводничка џолуакџи* се вистински портретни ремек-дела. И во портретите и во сцените од градот, цртежот е столб на делото, без разлика на применетата техника. Тој му помага да ја деконструира претставата и да создаде невообичаена композиција, најчесто со дијагонални решенија кои ја анимираат. Со симулации на колажни постапки, со остатоци или знаци на кубизам, дадаизам или летризам, Дикс ги онеобичува сцените од реалноста (*Улица, Продавач на кибриџи*). Бизарните визији се преточуваат во фантазмагорични простори со расфрлани екстремитети и пресечени фигури. Кога кон ваквите констатации ќе се приклучат и хумористичните или гротескните интервенции (*Убиец од сџирасџи, Убиство од сџирасџи*) подеднакво во бакорезите од воените боишта, во сцените од циркусот и во жените за задоволства, станува совршено јасна авторовата теза за обединување на световите: анималното со човечкото, есхатолошкото со онтолошкото, припадниците на граничните сфери со другите луѓе, стварното со метафизичко.. Она што теоретичарите, прилично несоответно, го детерминираат како веризам во неговиот јазик, се спојува со елементи на надреализам, експресионизам или реализам. Поврзаноста со Ниче и со неговото познато *вечно џовиџорување на исџиџиџи*, му овозможува без стеснување да се служи со цитати од делата на Питер Бројгел, Паоло Учело, Арчимболдо, Гоја, Дега, Лотрек, Домие, устолитувајќи се на тој начин како еден од првите антиципатори и предвесници на пост-модернизмот..

Алтруизмот во ликовните постапки на овој автор не ги спречува идните десетици војни, но му обезбедува ореол на човекољубец и голем уметник, еден од клучните актери на 20. век. Несомнено знаел, дека не може да го измени светот со своите дела инспирирани од човековото безумие, но неговото перо растроено од војните, сè уште, со автентичен говор му упатува на човештвото предупредувачки пораки. Значењето на оваа изложба има тежина и големина што не дозволува да биде заборавено или забиколено.

Ана Франџовска / Ana Frangovska
Зимски салон на ДЛУМ / DLUM's Winter Saloon
Музеј на современата уметност, Скопје, март 2006

Најновата изложба на ДЛУМ-овиот Зимски салон беше курирана од страна на германскиот ликовен теоретичар Ролф Килц Мекензи. Иако селекторот и изложбата беа долго најавувани како еден вид "ренесанса" во македонскиот уметнички еснаф, сепак и ова издание на Зимскиот салон не претставуваше чекор напред, ниту пак ги задоволи "апетитите" на стручната фела. Одново зад себе остави простор за инсинуации и различни сценарија за исправноста на одлуката, за концептот, за делата, за одбиените (кон останаа непознати, немаше Салон на одбиените)...

И покрај фактот за постоење на една идејна определба при селекцијата (македонската традиција, националното), сепак поставката не остава впечаток на обединетост и целовитост. Доминираат дела со класична технолошка обработка, пред сè, слики, графики, скулптури, мозаици, а мал е бројот на посовремени медиуми на изразување (со исклучок на неколку објекти - инсталации). Во поглед на содржинскиот карактер повторно диверзитет: од реалистични, преку асоцијативни, до апстрактни идиоми, во кои, со чест на исклучоци, нема некои нови инвентивни решенија, туку главно станува збор за парафразирање или преработка на веќе мошне познати и деја врз решенија кои и се припишуваат на модерната визуелна лексика. Голем дел од изложените експонати се веќе видени и изложувани и не дадоа "нова слика" за актуелните состојби на македонската ликовна сцена.

Меѓу застапените автори и дела само неколку го привлекоа вниманието. Тука би ја споменала Марина Цветановска Мартиновска, која беше застапена со дел од нејзината магистерска инсталација "1 2 3 4 5 6 7" во која работи со дихотомните тврдо-мекко, црно-црвено, волумен-празнина. Атанас Ботев со своите хиперреалистички платна го третира проблемот на концептуалното (идејно) колажирање, проблемите на современото општество - медиуми, популарната култура и рекламократија, политика, терор. Мирослава Трујановиќ со нејзината својствена комбинирана техника и аплицирање на фотографија од нејзиниот лик и тело кон отпосле ги обработува прашањата кои се многу лични и делумно ја "разголуваат" нејзината психа. Познавајќи го нејзиното творештво би рекла, дека во ова дело се чувствува благ дисбаланс во креативниот темперамент и недореченост. Во фотографија се изразува Методи Ангелов кој работи со поимот реклама и патент, притоа вешто играјќи си со видоизменување на востановената естетика на маркетиншките кампањи. Во фрагментот од инсталацијата *Низ психолошкиите машини ги бараме совршенствата за нас*, Жаклина Глигориевска Кочовска преку 4-те елементи (овде изложен еден од нив - огнот) создава просторен објект преку кој обработува прашања за состојбата на духот, сепак, визуелно, објектот остава впечаток на техничка несовершенство и предимензионирана декоративност. Јовица Мијалковиќ, уметник аматер, беше претставен со дело од циклусот *Сидени сеќавања*, кое се состои од пано обоено монохромно со црна боја и бели хируршки ракавици кои се полнат и празнат со воздух и се фиксирани на шематски линеарно (хоризонтално и вертикално) поставени кружни испакнатини од паното. Со таквото визуелно решение создава интересно треперење и оптичко разлевање на таа вибранта белуздава "пластична" маса врз рамната површина на подлогата, а истовремено нуди една ангажирана концептуална алузија за безбројните македонски раце кои просат (од потреба или од лакомост). Во награденото со гран-при дело на Веле Ташовски *Транспарентно*, авторот продолжува со истражување на визуелното мамење на очниот нерв. Станува збор за платно кое е исликано со облаци (во сиво и сино), а пред него е поставена транспарентна фолија на која се изведени бели и сини предлошки. Со нивното мешање се предизвикува едно, како што вели Ролф Килц Мекензи, "подбивно движење и оптичка иритација".

Во дел од преостанатите изложени дела карактеристична е стилска неконзистентност, академски третман и пристап кон обработката на човековата фигура (но, за жал со отсуство на сенс и знаење за истото: пропорција, скратување...), неуспешни експериментирања со отсуство на естетска димензија, ретро ракурс во обработка на пејзаж, како и патетичност без патос.



Методи Ангелов. "Триплекс". 2006, дигитален принт / Metodi Angelov, "Triplex", 2006, digital print

Ана Франџовска / Ana Frangovska

**У.С. Експрес, Антологија на американското видео /
US Express, An Antology of American video**

МЦ Мала станица, Скопје, април-мај 2006

Видео артот и видеото како медиум своите почетоци, во 60-те години на минатиот век, ги има во Соединетите Американски држави, со појавата на првите видео рекордери и со желбата на одредена група, уметници и индивидуи не-уметнички едуцирани (иако во тој период воопшто не ни имало установи во кои би можело да се добие образование од оваа сфера), да започнат да експериментираат со можностите кои овој медиум може да ги понуди. Тоа е време во кое јавноста имала можност да следи само неколку телевизиски канали (4 радиодифузни мрежи), главно снимани во студио, без живо артикулирање и индиректно пренесување на актуелните ситуации, со исклучок на филмската индустрија која имала поинаков карактер. Со активноста на првите видео уметници всушност започнува и "reality TV", а значително повлијаеле и врз рекламните и комерцијалните медиуми. Тоа е период во кој се барале алтернативи во општеството во сите сфери, а токму тие алтернативи првите видео експериментатори ќе сакаат да ги забележат со своите камери. Меѓу првите ентузијастички треба да се споменат Нам Џун Пајк, потоа групата Videofreak (во која ќе учествуваат Скип Бламберг, Куртис Ретклиф, Ненси Кејн, Ан Вудворт и др.), групата Raindance, Global Village, Џон Готфри и уште неколку индивидуалци кои биле активни и кои се обидуваат да ги покријат сите медиуми и дневни и неделни. Првите видеа биле документарни, експериментални - андерграунд, видео перформанси, видеа кои ја третираат современата култура преку настани и ритуали, игри и работа, субкултури и поединци, културна различност итн. Со текот на времето состојбите ќе се променат, видеото ќе стане домашна алатка, ќе се отворат голем број универзитети на кои ќе се едуцираат мултимедијални уметници, со веќе воспоставени правила на игра, а развојот на технологијата со појавата на дигиталните камери, унапредувањето на компјутерската технологија, интернетот ќе доведат до промени во естетиката на финалниот производ, но и до посовршени технички реализации. Оттука во контекст на сето погоре наведено, од големо значење беше реализацијата на изложбата *У.С. Експрес* во мултимедијалниот центар Мала станица, која претставува еден вид енциклопедија или антологија на историскиот развојот на американското видео, која се состоеше од 4 ДВД-а, на кои по децении (7-ма, 8-ма, 9-та и раниот 21 век) беа сместени 60-тина видео дела, селектирани од страна на еден од првите активисти (по игра на случајот) - Скип Бламберг. Во овој избор можеа да се видат дела од најраните денови на њујоршката андерграунд сцена, па сè до најрецентните дела на млади американски мултимедијални уметници, можеше да се проследи вариететот на тематски и проблемски пристапи, како и историскиот развој во технолошкиот пристап кон овој медиум.

Иако не стануваше збор за стручен пристап, од страна на уметнички теоретичар или куратор, туку за мошне индивидуален пристап на еден претставник на самиот медиум, чиј главен критериум бил субјективниот пристап (допадливост и разбирливост) како и избор на дела во кои доминира мулти-културолошкиот аспект, па оттука може да се оправда отсуството на звучни американски видео уметници, сепак оваа презентација има големо значење бидејќи младите имаа можност на едно место да видат некои дела кои претставуваат парадигма за видео уметноста, а кои се тешко достапни, а поискусните да се потсетат на нив.



Нам Џун Пајк, "Bye, bye Kipling", 1986, видео
Nam June Paik, "Bye, bye Kipling", 1986, video

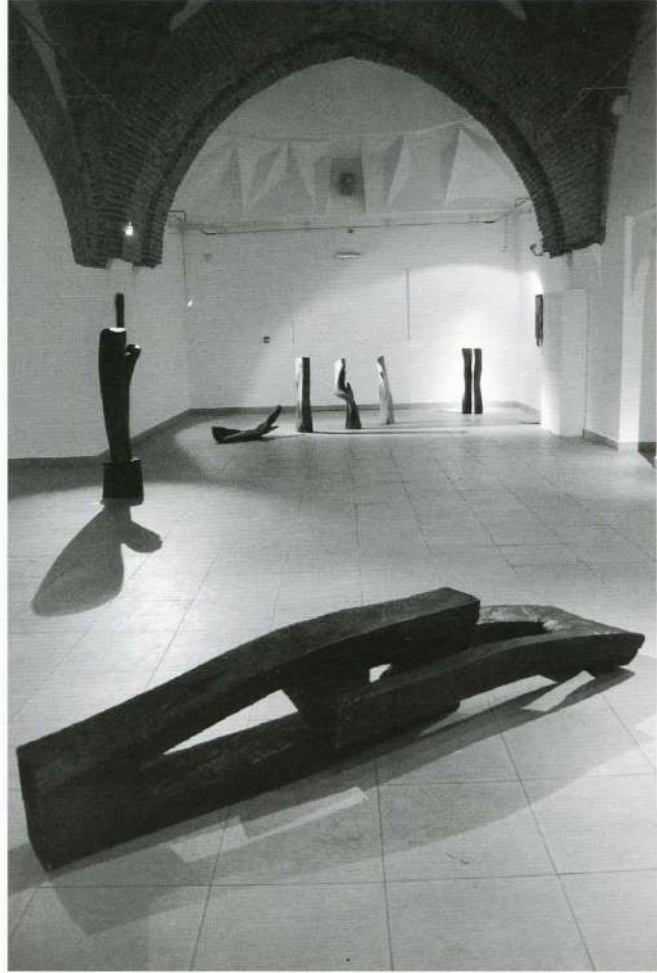
Маргарита Киселичка: *Во светлината на светлината*, ретроспектива /
Margarita Kiselicka: *Retrospective Exhibition*

Чифте амам, Скопје, април 2006

Маргарита Киселичка своето место во тековите на нашата современа историја на ликовната уметност го оствари како учесник во оној круг на скулпторската практика, која ги следи апстрактно-асоцијативните тенденции. Во средината на 90-те реши да применува поинаков пристап во визуелното доживувањето на слични форми резултат на иновациите во начинот на нивното композирање во кое инсистира да се внесат светлосни и линеарни елементи отсликани на пластична фолија или преку огледало. Се определи за истражувања што носат можни дополнителни значења на постоечките веќе анахронични форми во дрво. Нејзините почетоци се во знакот на минимизирани третирања со симболички предлошки, скулптурално осмислени објекти кои главно егзистираат како групација, на крајот како амбиентална целина. Тука и го пронаоѓаме вредносниот код на Киселичка. Останува фактот дека нејзината форма се потпира на класичното духовно наследство, кое е своевиден одраз на потмодернистичките сфаќања на понудените разновидни историцизми.

Пред глетката на овие елементарно создадени облици во препознатливи шеми, но надвор од вообичаените димензии во нивното формално значење, кај неа на поедноставен начин се разоткрива смислата на обликуваниот предмет. Промената на извлечените форми од природата од визуелен аспект се на ниво на констатација за нивниот изглед. Забележаната рудиментарност не е во релација со знаковниот систем кон кој таа тежнееше. Облиците со вообичаена, делумно геометризирана структура и појавност недвосмислено ја откриваат логиката на скулпторската просторност. За тоа индикации постојат во аранжманот на поставката во Чифте амам. Елементите на неколкуте скулпторски инсталации, го разоткриваат групирањето на објекти кои излегуваат од логиката на миметичките кодекси, но се во постојана релација со нив поради интенцијата да се воспостави ред во конечниот визуелен впечаток. Диспропорциите на скулптуралните објекти, претпоставувам, дека се само мапка, можеби и намера, да се оддалечиме од она што ни е понудено - "расфрлени" дрвени силуети во просторот во којшто се обидуваме да ја доживееме дополнителната корелација, што бара напор да се изнајдат елементи фокусирани како конечна глетка и кон "фино" сместените деталји во плитките вдлабнатини на амамот.

За да ги осмисли крајните ефекти потребен е дијалог на најмалку две форми. Инсистирањето на нивната кореспонденцијата е да се воспостави блискост во посакуваната визуелна иконографска впечатливост. Ликовноста во освојувањето на амбиентот на Чифте амам ја оддалечи од можноста објектите да ја поседуваат првостепеноста на знаковност, која се спротивставува на доминантната белина на галерискиот амбиент. Нижењето на објектно осмислените апстрактни структури, како серија на модели sukcesивно поврзани во заедничката "случка" ја нарушија хомогеноста на глетката. Нивната декоративност, со позитивна намера, ќе беше издвоена ако просторот не е оптоварен во горните слоеви на постоечките пластични елементи.



Маргарита Киселичка. *Во светлината на светлината*, 2006, инсталација
Margarita Kiselicka, *In the Light of the Light*, 2006, installation

Ана Франџовска / Ana Frangovska

Гоце Наневски: *Пајџ; Педесет или њедесет* / Goce Nanevski

Народен музеј Велес, април 2006 и Музеј на современата уметност, Скопје, јуни 2006



Гоце Наневски, *Педесет или њедесет*, 2006, инсталација (детал)
Goce Nanevski, *Fifty or Fifty*, 2006, installation (detail)

и во воведување на делумна “органска” димензија во објектите. Објектите се изработени од метални конструкции во кои се “вградени” низи од стари бројчаници (користени на бензиски пумпи), кои не ги видоизменува, туку ги користи како ready-made-и, но им ја менува функцијата. Некои од нив се составени од сами редици кои се слободно, не “математички”, организирани и поставени во простор. Веќе станува збор за ослободување од волуменот и за отворање на формата во просторот. Во дел од објектите Наневски го воведува и кинетичкиот момент, при што тие под влијание на механички допир треперат, ротираат, ја менуваат визуелната. Колоритната ограниченост на биномот црно-бело само ја надополнува естетската чистина на целиот проект (вклучувајќи го тука и видеото). Геометризмот не е напуштен, но е на некој начин “омекнат”, иако и во најслободните решенија на објектите тој е присутен преку правилната нанижаност и мултипликацијата на пластичните матрици (бројчаниците). Сепак одредена “органовидност” на облиците пронаоѓам во самата форма на овие тркалца кои нанижани и поставени едни до други, создаваат одредена брановидност, а уште повеќе поради “змијоликиот” состав од лежерно полегнати низи на подот.

Бројчаниците кои се состојат од цифри и бројки, како доминантни визуелни елементи од кои е изградено делото, имаат своја симболика и може да се протолкуваат (т.е. се применуваат) на различни нивоа: пат, време, брзина, простор, технологија, информација, код, јазик, релативност, простор - време, имагинарност...

Видеото, како што веќе напоменав, Наневски го користи за да го дообјасни својот став, а од друга страна со неговата примена прави “парадоксална замена на материјалноста” на своите објекти. На двете изложби беа прикажани различни видеа (со користење на одредени секвенци во обете), но она што е карактеристично за нив е замрзната - статична камера која регистрира движење, динамика, сооднос на бавно и брзо, а идејата видеото конзистентно да тече без почеток и крај, го нагласува моментот на визуелна монотоност, која пак од друга страна е “нарушена” со аудио звукот, кој се состои од природни шумови и од “агресивна” транс музика.

Не претендирајќи кон наративност и априорна “читливост” на објектите, па и видеото, Наневски се потпира на чистата визуелна димензија која за него, како за скулптор, има доминантно место. Воведувајќи една нова ликовна естетика во своите скулптури и просторни интервенции, надополнети со “предностите” на видео медиумот, тој уште еднаш го потврди и оправда своето место на рецентната македонска ликовна сцена.

Гоце Наневски во кус временски период реализираше два проекти, првиот насловен *Пајџ* во Народниот музеј во Велес и вториот *Педесет или њедесет* во Музејот на современата уметност во Скопје, кои се сродни и произлегуваат еден од друг. И во обата проекти ја менува својата изразна лексика во рамки на скулптурата, а воведува и нов медиум - видеото, со кое ја надополнува својата концепција, но и ја “динамизира” просторната инсталација со звук и движечки слики-кадри.

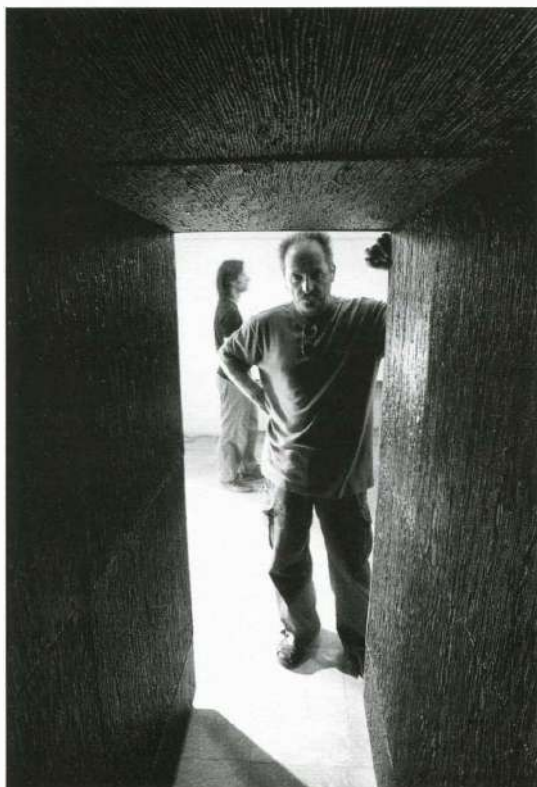
Доколку во досегашниот опус на Наневски преодоминатна естетика беше минималистичката или онаа на примарни форми, со нагласена геометричност, а во кој главен материјал беа метални профили, тенекија и отпадни метални делови, реализирани во техничка смисла со заварување и заштрафување (при тоа најчесто затворајќи ја формата и заробувајќи воздух), во неговиот последен циклус скулптури - објекти тој ја задржува својата формална чистота, но внесува промена во примената на материјалите, во “конструирањето” на делото, но

Еднодневниот проект *History-ofsexuality* на Искра Димитрова претставува инсталација, односно "ликовна транскрипција на една берберница како простор на комуникацијата", остварена со помош на неколку компоненти, во која основното прашање кое го наметнува авторката е прашањето на комуникација. Берберницата, поставена до просторот на некогашната берберница "Цафуре" е реконструкција на автентичноста (составена од берберско столче и други предмети од постоечки берберници) и приказна за еден особен машки простор во кој се одвивала комуникацијата и социјализацијата. Како контрапункт на овој фетишизиран машки реkvизитариум, односно кршење на постоечките табуа, е навлегувањето на женскиот говор во забранетиот, ексклузивно машки простор, изразено преку 13 фотографии, поставени на ѕидот од галеријата, кои раскажуваат приказни за четири влакна. Во случајов, влакното го претставува симболичното



Искра Димитрова, *Historyofsexuality*; 2006. инсталација
Iskra Dimitrova, *Historyofsexuality*, 2006, installation

поврзување на јавниот машки простор (берберницата) и приватниот женски простор (станот на авторката). Носител на комуникацијата (постојано присутна одредница во творештвото на Искра Димитрова) помеѓу двата простора во дадениот случај е токму влакното кое функционира како супститут за отсутниот субјект: во фотографиите е прикажана иритација од присуството на влакно во чистиот личен простор, а во берберницата нема присуство на влакна (таа самата е носител на сопственото значење): додека во двата простори евидентно е отсутството на субјектот. Елемент кој ја комплетира инсталацијата, повторно на релација присутно-отсутно, е карактеристичниот звук на острење брич (аранжман на Дамјан Цветков - Димитров). Фотографскиот запис за присуството на влакна во личниот простор на авторката е интимна приказна дополнета со суптилен текст (едвај видлив текст врз фотографиите) кој говори за односот на авторката кон некогашните сопственици на влакната. Ова е на некој начин и афирмација на сетилното/сензуалното и носи определена сексуална сугестивност, а нарацијата за 'историјата на сексуалноста' не е базирана на сугестивна драматика, туку е изразена преку суптилна смирена атмосфера воочлива во фотографиите. Сексуалната енигма на "меланхоличните предмети" (според С. Сонтаг) е пренесена преку потсвесниот однос на гадење и привлечност кон фотографираниот објект (влакното); самата содржина на фотографиите, поточно опсесијата за фотографирање влакна е на одреден начин уживање во тривијалното, одбивното, војеристички или скопофилски нагон. Иако навидум во прв план е поставен проблемот на комуникација и приказната за почетокот и крајот, односно раѓањето и смртта не се наметнува веднаш, влакното-натрапник во стерилниот простор има одредена еротска сугестивност и реферира на психоаналитички толкувања: *влакното како ерос* (со претерано издолжена фалусоидна форма), на кој се надоврзува *влакното како мајчинсџиво* (папочна врвца), и на крај *влакното како шанайос* (мртов остаток/траг од телото, кастрација). Преку обработување теми од социо-културолошки интерес, проектот *Historyofsexuality* не навраќа на повеќеслојноста на проектите на Искра Димитрова. Низ симулираниот простор на берберница во која се одвива интер-комуникацијата и социјализацијата, авторката, преку упатување на суштината на носителите на значења, успева повторно да ја изрази засегаатоста од нивните комплексни релации во постоечките општествени структури.



Благоја Маневски, *Лоџични слики (овде и сега)*, 2006, инсталација (детал)
Blagoja Manevski, Logical Paintings (here and now), 2006, installation (detail)

на мноштвото слики ставени во функција на градење нов простор. *Лоџичните слики* го поставуваат набљудувачот во позиција да гледа внимателно: и во тоталот на новосоздадената архитектоника и во „длабоката сцена“, (во малата ниша на „фасадата“, на делото и во „ходникот“, и во групниот кадар, односно во сопствениот лик во огледалото опкружен со слики), а притоа да не ја заборава структурата на самите сликарски модули. Последниве, исполнети со бразди боја како своевиден барелјеф, го достигнуваат степено на максимална пластична заситеност која кулминира во визуелна монолитност. Драмата меѓу блиските и далечните погледи ја прави вистинската разлика меѓу врамениот, ограничениот простор особен за класично гледаната слика и нејзиното ново дифузно позиционирање.

Проектот *Лоџични слики (овде и сега)* повикува на контемплација и досегнување на трансиндивидуалната реалност. Кога единката ја губи индивидуалната реалност и се повлекува во неиндивидуален свет тоа е знак на незадоволство. Маневски сака на свој начин да ја оплоди испостената почва на животот, да му вгради нова енергија и свежина на секојдневието. Ликовната магија што ја создава влијае на сетилата и на чувствата, го крева квалитетот на човековото битисување. Откажувањето од субјективниот реалитет во име на колективниот означува реализација на една антрополошка мисија. Тактиката на ваквиот премин предвидува прво, соочување на гледачот со делото, а потоа со самиот себе (со сопствениот лик во огледалото опкружен со „слики“) и со најдлабокото, несвесното јас. Овој процес на контемплација, како медиум на мистичноста, упатува на регенерација на духовното и на спиритуализација на просторот. „Тивката комуникација“ со себе тесно соработува со моќната визуелно- тактилна комуникација со сликите, не исклучувајќи ги меѓусебните допири на посетителите во утробата на делото. Се создава мошне впечатлива и необична верзија на интеракција.

Авторот, сметајќи на сè поинертната и поапатична публика, успева да ја натера да влезе во сликата, да се стопи во неа, да стане едно (како плодот во утерусот), да не може да избега и од самата себе - да се претвори во двоен заложник. Маневски е безмилосен кон себе, трошејќи се без мерка. Како еквивалент на неговата вложена енергија очекува безмерно соучесништво на консументите, бара жртва еднаква на сопствената. И тука станува збор за партнерство, за братско споделување подеднакво на напорот и на задолжството. Конструкцијата *Лоџични слики (овде и сега)* е простор соизидан со материјал од умот, со црвена и црна боја и авторска пот, во кој може симултано да се слушне тишината, сопствениот пулс и крикот на сликарот. Апелира на излегување од его-сферата во стратегиите на блискоста меѓу луѓето, на културата на допирите и погледите.

Творештвото на Благоја Маневски е доследно на недоследноста кон канонизираното сфаќање на сликата. Делата од 1986. до денес ги заобиколуваат или ги рушат вообичаените кодови на класичната слика и нејзината физичка локација. Во континуитет од две децении (1986-2006) овој автор дејствува во рамките на она што е белег на ликовната уметност во светот во последните неколку децении: „новите интервенции во просторот, различните конструкти на гледањето и проширените дефиниции на уметноста“.

Уште веднаш треба да се има на ум, дека Маневски ја заменува познатата дефиниција на сликата (масло на платно поставено врз ѕид), со поимот на сликата како градежен материјал, но сепак, старата добра слика го запазува својот ентитет и го почитува ликовното проседе. Авторот само го измествува нејзиниот модернистички статус (идол на пиедестал), во трансликовна позиција, поблиска до иконостасот, одошто до иконата.

Во оваа смисла, проектот *Лоџични слики - овде и сега*, поставен во *Отвореното графичко студио* на МГС, најдиректно отстапува од конвенционалните сликарски премиси, подразбирајќи ја повторната употреба на интелегентно конципираните „мобилен слики“, познати од неговото дело *Лоџични слики - различни соби, различни џласови* (поставено во МСУ-Скопје пред четири години), но овој пат тој ги осмислува во нови ликовни поими и содржини. Дел од галерискиот простор (како стабилен носач), целосно е обложен со 77 слики и е пре-обликуван во нова градба со „фасада“ и „ниша“, на предниот дел и мал ходник со кривина на чиј крај е поставено огледало. Обичноста на просторот се претвора во бизарна формација, со можни асоцијации на пештера, крипта, капела, засолниште, ателје, лавиринт, утроба... Разноличieto на просторните конфигурации добиени со исти сликарски модули се згуснува во дијалектички осмислени визуелни проекции со невообичаена раскажувачка моќ, усмерена кон говорот на новите позиции на сликаните сегменти. Ваквата мобилна архитектоника по која интригантно се лизга погледот подразбира друг систем на гледање, односно бара откажување од шаблонизираното посматрање. Окото може да си дозволи детално истражување на структурата, начинот на изведбата, количината и квалитетот на бојата, но не може да застане само на тоа ниво. Визуелната сензација со која сме конфронтирани наложува проширен поглед што ќе ја долови идејата

Соња Абаџиева / *Sonia Abadziewa*

Далибор Тренчевски: *Монолиџ / Dalibor Trencovski*

Музеј на град Скопје, мај 2006

Верица Наумова: *Бесконечен ритам / Verica Naumova*

Младински културен центар, Скопје, мај 2006

Ако се запрашаме зошто не престанаме со децении да се вљубуваме во ненадминатиот гениј на Чарло Чаплин, одговорот би можеле да го најдеме во петте насоки, за кои Итало Калвино смета дека ќе бидат пренесени од 20 во следниот век: *брзина, прецизноста, едноставноста, видливоста и многустраноста*. На тие пунктови опстојува нашето внимание кога се во прашање и најголемите имиња на минатиот век, од Дишан до Ворхол.

Издвоив две имиња на млади автори во чиј потенцијал го насетив она што е врзана на линија со стојалиштето на Калвино, се разбира, со различни обем и квалитет кај двајцата. Заедничките елементи на нивната блискост се содржани, пред сè, во «полифонскиот принцип» (Бахтин), во мрежата на проникнувањата на различни корпуси на знаења. Понатаму, тие се обединуваат на ниво на брзиот ритам во мислата и изразот, на виталноста на креативната сила, агресивноста на намерата, моќта на имагинацијата да ја визуализираат кај гледачот и скриената страна, на едноставноста на пораката засолнета под површината на видливото. Напорите за одржување на балансот меѓу статичниот систем и раздвижениот неред, меѓу «редот на вревата» и «self organizing system», (Ноам Чомски), ги врзуваат овие млади творци во зоната на една «математика која не може да сонува» без емотивното. Кристалот и пламенот, во различни дози кај секој одделно, циркулираат низ нивните енергични ликовни дела, за да ги состават духот и душата.

Проектот *Монолиџ* на Далибор Тренчевски (1982), во соработка со музичката група *White noise in a white room*, во МГС, предизвика 45 минутно внимание и интересирање кај публиката, скаменета од акустичната и визуелната агресија, што ретко се случува на толку долг хеленинг. Рационалната прецизност на бројките кои потоа пламнуваат во «икона» (Христос ?) проецирани на видео бим (со не сосема соодветна брзина на ритмот), проследена со музички (звучни) еквиваленти на ликовното писмо, беше местимично во дисхармонија со непредвидливата, разлеана експлозија на звукот.

Во *Монолиџ* молњата на звучните, нумеричките/сликовните форми во просторот и во публиката (до болка во очите и ушите), посведочи за брзината на имагинацијата, итоста и подвижноста на настанот, до екстензија на дадените просторни координати и екстаза на сетилата. Во проникнувањето на различните јазични кодови, дигресијата на посебните светлосни ефекти, непотребно го повреди дијалогот меѓу музиката/звучите/шумовите и видео сликата, но не ја наруши целината на оваа возбудлива градба, анологија на брзината и ритмот. «Брзото размислување секогаш не е подобро од добро промисленото: напротив: но пренесува нешто особено што се наоѓа токму во неговата подвижност», (Итало Калвино). Тренчевски се појавува на сцената како еден од највпечатливите ученици на професорот Благоја Маневски.

Во *Монолиџ* молњата на звучните, нумеричките/сликовните форми во просторот и во публиката (до болка во очите и ушите), посведочи за брзината на имагинацијата, итоста и подвижноста на настанот, до екстензија на дадените просторни координати и екстаза на сетилата. Во проникнувањето на различните јазични кодови, дигресијата на посебните светлосни ефекти, непотребно го повреди дијалогот меѓу музиката/звучите/шумовите и видео сликата, но не ја наруши целината на оваа возбудлива градба, анологија на брзината и ритмот. «Брзото размислување секогаш не е подобро од добро промисленото: напротив: но пренесува нешто особено што се наоѓа токму во неговата подвижност», (Итало Калвино). Тренчевски се појавува на сцената како еден од највпечатливите ученици на професорот Благоја Маневски.

Бесконечниот ритам на Верица Наумова (1982), ни ја враќа радоста кон колоритноста и играта, веќе запаметена од веселиот «град», на мултиколорни теглички, прикажан на *Седмото биенале на млади уметници* во Скопје (2005). Чудесната урбаност на нејзината инсталација во МКЦ е изградена со свежи изливи на бои врз геометриски тела, «расфрлани» во галеријата. Комбинаторичката структура на сликаните модули овозможува наизменично или симултано следење на хировите меѓу променливото / раздвиженото (бојата) и стабилното (геометријата). Хедонизмот што зрачи од оваа инсталација не поттикнува внимателно да ја следиме нарацијата на изобилните деталји на сликаните сегменти кои никогаш не се повторуваат во истото, а ги припиомуваат острите рабови на геометрискиот ред. Богатата имагинација на Наумова зборува за «светот или заливот кој никогаш не може да се засити со форми и слики... Умножувањето и акумулацијата на бои и форми создава центар без периферија и обратен, простор што сака да избега, да се шири, бидејќи функционира согласно визуелниот закон на центрифугалната енергија. Сметам дека Наумова треба да насочи повнимателен поглед врз играта со интензивните и сочно насликаните објекти. Оваа игра не е лесна, но бездруго наложува постојано истражување за да се најде златниот центар на инсталацијата.



Верица Наумова, *Бескраен ритам*, 2006, инсталација (деталј)
Verica Naumova, *Endless Rythme*, 2006, installation (detail)

Маја Чанкуловска / Maја Cankulovska
Филип Фидановски: Знаци/ Filip Fidanovski

Музеј на современата уметност, Скопје, мај-јуни 2006

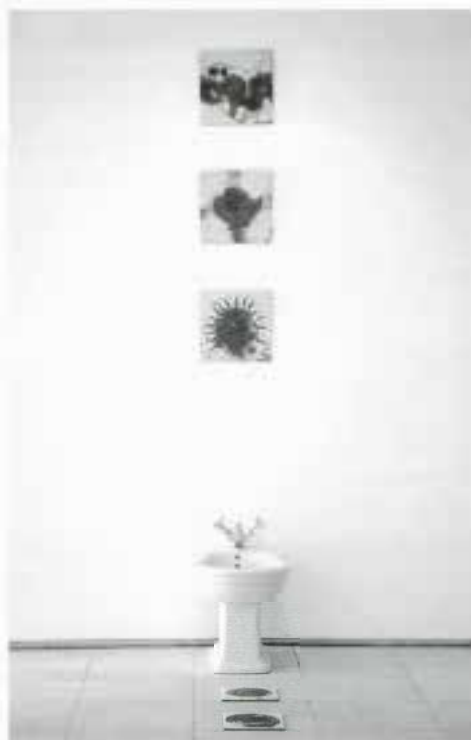
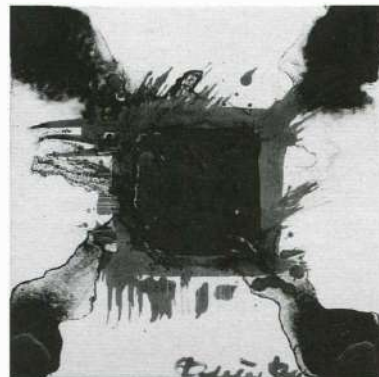
Изложбата *Знаци* на младиот керамичар Филип Фидановски е една од ретките изложби на современа керамика кај нас. Во оваа насока, веднаш е забележителна одредницата која овој автор ја одбира за своја и 'поинаквиот' индивидуален третман на керамиката. Во делата на Фидановски керамиката, иако не ги занемарува сосема ограничувањата на дисциплината во однос на формата и декоративната функција, сепак ги надминува во голема мера, стремејќи кон поинаков вид на претставување. Авторот креира амбиентална поставка во која појдовните елементи/фрагменти градат меѓусебна целина, асоцирајќи на одредени претстави кои ги среќаваме во урбаното секојдневие. Поаѓајќи од едноставната егзистенција на квадратот-плочка врз која интервенира, пред сè, со боја, тој гради различни амбиенти кои се движат од прозорци (*Прозорец*, Музеј на град Скопје, 2002) до бања.

Во изложбата *Знаци*, Фидановски преку самиот наслов го детерминира основниот постулат и принципот преку кој ја доживува творбата. Контрастните бои (црвена и црна) и 'насликаните' форми (квадрат и круг) исто така нудат широк опсег на

исчитувања и толкувања (бескрајно движење, конфликти, животен циклус, цвет, сонце...) и го потенцираат централното место кое знаците го имаат во творбите на овој автор, а самата сликарска интервенција се базира врз апстрактни форми кои рефлектираат одредени влијанија од лирската апстракција. Символичната минималистичка едноставност на подните и сидни керамички плочки "изработени во стандардна глазурна техника" допира и до улогата на дизајнот во масовното производство, додека интервенцијата со боја врз секоја одделна плочка ги дополнува 'исправените' форми и ги издвојува од унифицираноста на масовната употреба.

Изборот на темата бања е повторно симболичен. Уметничкиот третман на керамиката е поставен наспроти (паралелно со) нејзината различна употребност во индустриското производство, изразена преку присуството на сосема обезличените луксузни керамички предмети за секојдневна употреба во една бања (када, мијалник, тоалетна школка, огледало). Петте различни композиции се составени од по еден од наведените предмети надополнети со 'изменетите' керамички плочки, поставени на под и на сид како уметнички слики. Амбиентално поставената бања со нејзините составни елементи ја сугерира идејата за сеприсутноста на уметничкиот израз дури и во најинтимните моменти поминати во 'најосамената соба'.

Невозможно е да се негира присуството на одредена иронија во целиот проект *Знаци* на Филип Фидановски, иронија за која авторот не размислува експлицитно. Изложувањето на стерилно чисти индустриски произведени елементи на бања во композиција со уметнички артефакти во одреден галериски/музејски простор на некој начин претставува деконструкција на митот за музеј. Паралелата на чисто купатилото со чист и строго наменски определен музејски простор може да биде исчитана и како илузија на своевидна (дури и опсцена) демистификација на уметноста и нејзините институции, нудејќи понатамошна провокација во осмислувањето на ликовниот јазик од поинакви дискурси.



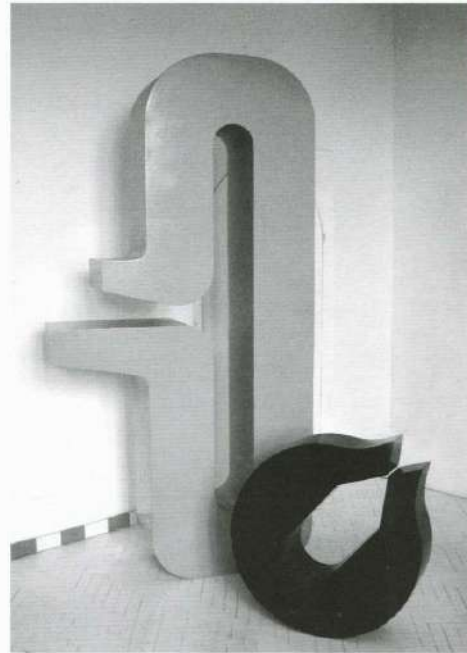
Филип Фидановски, *Знаци*, 2006, инсталација (детали)
Filip Fidanovski, *Signs*, 2006, installation (details)

Реализацијата на овој проект беше спроведена од тим на историчари на уметноста, којшто подолг временски период работеше на неговата подготовка. Тој ги следеше конвенционалните системи во елаборацијата и примени вообичаени пристапи во поставката на изложбата. А, токму творештвото на Јордан Грабул е инспиративно, провоцира конципирање на амбиентални глетки кои постојано можат да се актуелизираат. Сепак, во значително потесна и формална смисла ни се пласираа дефинициите, што се само сегмент од теоријата на пластичната форми - едноставни и адаптивни за секој простор. Станува збор за омаж - 20 години од неговата смрт, со што веднаш се поставени огради од поамбициозна презентација или широк осврт кон опусот на Грабул. Националната галерија на Македонија имаше респектабилен однос кон ова одбележување. Амбициите одеа во насока да се публикува каталог во кој се воспоставени вистинските стандарди, но не беа испочитувани во однос на селектирањето на репродукциите и нивниот квалитет во техничка смисла. Затоа пак воведот и предговорот ги опфаќаат суштинските моменти, битни во доживувањето на неговото дело, така што обраќањето на директорот ги надминува стереотипите. На него се надоврзува текстот на критичарот Бојан Иванов, за кого творештвото на уметникот е доволно апсолвирано, а во оваа прилика изнесува едно интересно мислење дека "...закониите на историјата не се ништо повеќе од обичен расказ на желбата на уметникот". Според ова може да заклучиме дека Грабул спонтано се приклучи кон новитетите на средината во која требаше да се одбегне моделот на соц. реалистичката мисла на создавање на монументи, особено кон крајот на педесеттите, а во текот на шеесеттите успеа само делумно да ги игнорира. Задоцнетата синтеза на уметностите инстинктивно му се врежа и само го доведе до апсурдни ситуации, кога и ги направи своите први "грешки". На нив повторно се обидувам да укажам, а постои реална интенција на нивно игнорирање и од страна на дел од нашите релевантни историчари на уметноста. Се работи за можеби најчувствителни моменти поврзани, пред сè, со споменикот *Македониум* (1968-1974). Идентификацијата со историските референци ги комплицираат аспектите на вистинската ликовна анализа.

Како да се образложат неговите конотации со уметноста, бидејќи реално се верува во вредности кои агресивно се имплементирани како конечни ставови. Иванов смета дека: "*Големата грабба на Споменикот на Илинден во Крушево од комеморативен објект на историската култ се преобразува во скулптура на осамението искусување, во оргонска комора, скулптурален простор на изменети свес, во предмет на психоделијата*". На ова надоврзувам дел од констатациите на Соња Абациева, во монографијата од 1988 (МСУ, Скопје): "*Одговорот на прашањето дали Споменикот на И. и Ј. Грабул во Крушево е иконокласички конципиран, го чувствувам како афирмативен. Тој, во секој случај, прифаќа ја иконоклазмата како хелијанска смрт, се бори против мимези, лажни слики - преиспави, но се застапува за замена на природната сиварност со духовната, со својот на вредностите - определба која го воведува во сферите на трајните споменици, оние за кои во вистинска смисла на зборот, временската трансценденција во историска суштественост*". Тука се вклопува тезата на Иванов дека постои "насилна историја". Но, дали токму широкиот аудиториум е способен во една ваква затекнатост да ги селектира вредностите. Тој му верува на Грабул, но дали докрај сме расчистиле дека конечно нашата судбина е да прифатиме симболи кои играат на прва топка (иако во каталогот ни е понудена експлицитна шема - концепт за толкување, па вечерна снимка која само ја деградира глетката). Најмалку се иницира посакуваната монументалност којашто е сржта на едно скулпторско дело. Спорниот момент во дефинирањето на големината на авторот, според мене е што во најголем број случаи е врзана за крушевскиот споменик, општоприфатен знак, со немоќ да се одбегне.

Овој заклучок како ирелевантни ги става одредниците во кои се проблематизира степенот на важноста на: цртежите и графичките отисоци врзани со групата *Денес*, или на *Акциот* од 1957, потоа на апстрактно конструирани метални скулптури *Крешендо* и *Скулптура 1* од 1961, на минималистичките објекти од 1968-1970: на амбиенталните дела од осумдесеттите (*Просторни белези*, *Комуникации*...). Во сите овие појавности на неговите дела го чувствуваме процесот кој нè води кон пронаоѓање на композициската комплексност на пластичната од негова страна релативно прифатена симболичка концентрираност на изразот. Емоциите се заменети со интелектуалната контамплација, иако се чувствува и можната агонија која учествува во менувањето на виталноста на изразот, поврзан со конкретните периоди во скулптурата на втората половина на 20. век.

Нијансирано поексплицитниот методолошки осмислен пристап при конципирањето на оваа презентација ќе го олесне навлегувањето во творештвото на еден од нашите најзначајни модерни скулптори.



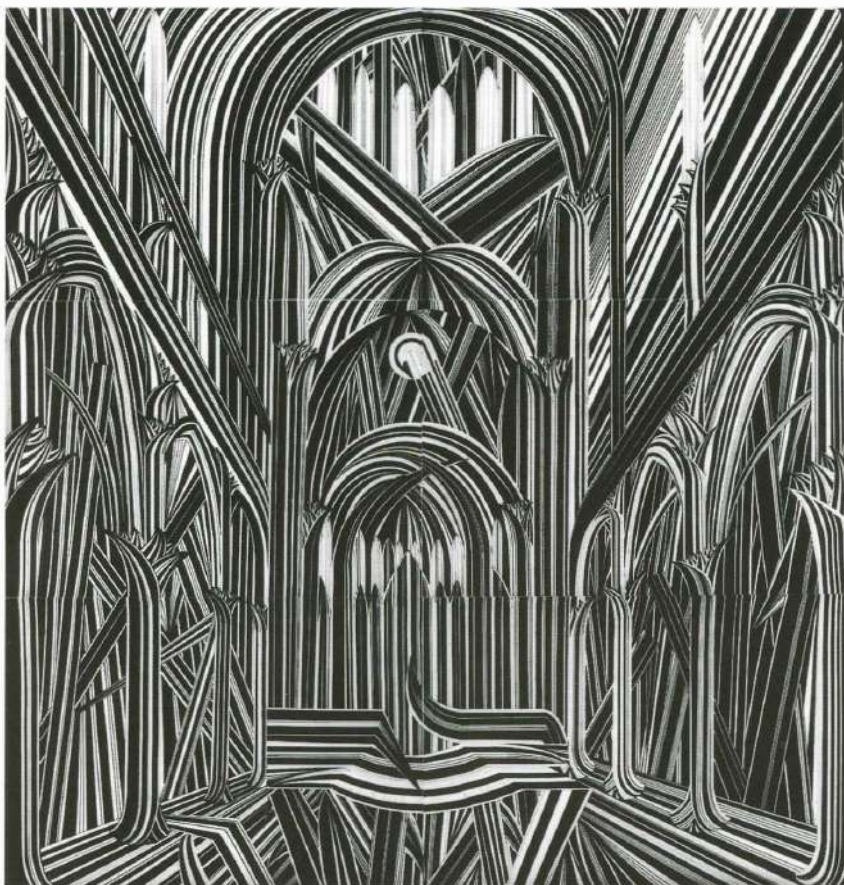
Јордан Грабулоски. *Инстинкт 2*, 1970, боено дрво
Jordan Grabuloski, *Instinct 2*, 1970, wood

Maја Чанкуловска / Maја Cankulovska

Хрватската колекција во Музејот на современата уметност - Скопје

Croatian Collection of the MoCA - Skopje

Музеј на современата уметност, Скопје, јули-август .2006



Борис Буќан, *Катедрала некаде во тревајта*, 1985, ситопечат
Boris Bucan, *Catedral somewhere in the Grass*, 1985, silk screen

период од околу 55 години, акцентот првично е ставен на еден историски преглед на значајните остварувања по Втората светска војна, односно на 50-тите и 60-тите години на минатиот век и ги позиционира некои од најзначајните насоки во локалното творештво во поширок контекст. Сепак, хронолошката дефинираност е во функција единствено на појдовна конструкција врз која се гради претставата за егзистирањето на стилските експреси и динамиката на културниот развој во една средина по периоди. Доминантните изразни форми од кои се издвојуваат повеќе проблемски целини и се претставени неколку генерации творци, тргнуваат од различните ликовни преокупации кои започнуваат во 30-тите години, и постепено се движат во насока на развивање на апстрактната мисла (геометриска и лирска апстракција, енформел...) во сликарството и скулптурата. Се разбира, неизбежно за претставување е и значајното наивно сликарство. Меѓу скулптуралните остварувања се издвојува портретот на Тито од А. Августинчиќ, а особено значајна е скулптурата на Д. Џамоња. Претставувањето на дадениот период е комплетирано со дела од влијателната група Ехат 51 и нејзините следбеници, со што се потврдува хрватската ликовна сцена како една од највлијателните на просторот на поранешна Југославија.

Квантитетот на претставените дела оди во прилог на едно сеопфатно презентирање на сцената, а репрезентативниот избор на дела меѓу кои се издвојуваат значајни творби од авторите како: Иван Кожариќ, Антун Августинчиќ, Оскар Херман, Фердинанд Кулмер, Иван Генералиќ, Душан Џамоња, Крсто Хегедушиќ, Иво Гатин, Мирослав Шутеј, Бисерка Баретиќ, Венцеслав Рихтер и други, ги претставуваат клучните достигнувања и влијанија на овие личности врз уметноста на регионот во 20 век.

Во речиси невозможни услови за нормално функционирање (предизвикани од лошата физичка состојба на зградата) и непостоење перманентна изложбена поставка на дела од својата колекција, Музејот на современата уметност наоѓа начини да ги надмине овие состојби, продолжувајќи ја 'традицијата' на тематски изложби, односно изложби кои претставуваат автори и дела од значајните колекции од одредени земји кои се во сопственост на Музејот. Значењето на овој вид на изложби не се состои само во исполнување на основната музејска функција на чување и изложување дела, туку и на презентирање на одредени уметнички достигнувања во одреден период/регион и со тоа исполнување на едукативната мисија. На изложбата насловена *Хрватската колекција во Музејот на современата уметност - Скопје* е претставен избор од значајната збирка на 224 подарени дела од 147 уметници од Хрватска кои ја изразиле својата солидарност со граѓаните на Скопје по катастрофалниот земјотрес од 1963 година. Оваа збирка е презентирана преку голема изложба на која се претставени 79 различни дела на 70 врвни уметници од Хрватска и го опфаќаат периодот од 1932 до 1987 година. Организацијата на изложбата и изборот го направи Захаринка Алексоска Бачева.

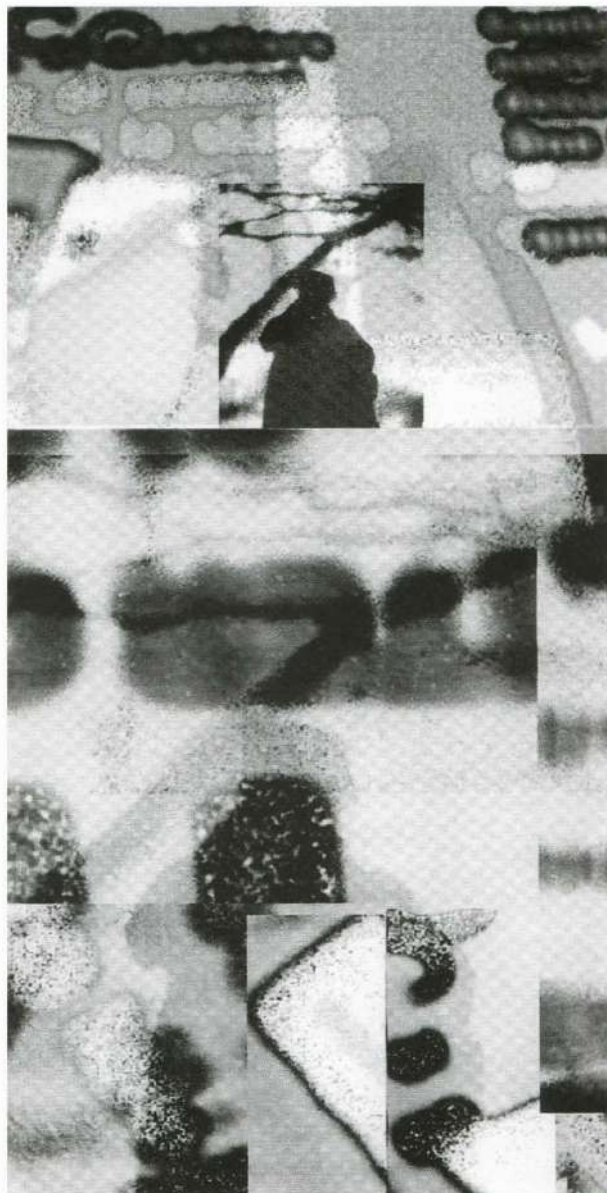
Иако концептот на ваков вид изложби може да опфати повеќе аспекти на гледање на широкиот

Илијана Петрушевска: Сон е сè / *Iliana Petrusevska*

Салон на Културно-информативен центар, Скопје, септември 2006

Младата Илијана Петрушевска (1973) ѝ е позната на публиката, пред сè, од нејзините две самостојни претставувања во Скопје, во Музејот на град Скопје (*Круж: Ре-Продукција*), односно во фоајето на МНТ (*Колаж*). Нејзината изложба во салонот на Културно информативниот центар во Скопје ни ја открива авторката во подефинирана верзија. Серијата на дигитални принтови на просирна фолија, сосредоточени врз скенирање внатрешноста на градот или на човекот, се резултат на графички, фотографски и компјутерски обработки. Во нив ги препознаваме познатите ликовни постапки (фротаж, колаж, асамблаж) пренесени со рецентниот јазик на новата интермедијална практика. Тие бездруго го отелотворуваат сензибилитетот на времето и умењето на авторката старите ликовни техники и искуства да ги пренесе во сферите на денешните естетски означености. Дигиталните принтови, ненаметливо поставени во просторот и внимателно осветлени, го напуштаат вообичаеното галериско аранжирање по ѕидовите и благо преминуваат на страната на инсталациите.

Мноштвото урбани глетки проникнати со човечки сенки/отисоци, создаваат впечаток на повеќеслојност и ја повикуваат магичјата на сонот. Испреплетените наслаги на разновидни слики од секојдневното, Петрушевска вешто ги трансферира во визуелна леснотија. Наспроти очекувањето, дека бремето на вака натрупаните исечоци ќе го оптовари нашиот поглед, крајната слика на повеќето нејзини експонати ни е понудена како транспарентна етерична глетка. Пастелните и меки прелевања на телесните сенки и силуетите на градот дејствуваат наспроти постоечката шизма во урбаните амбienti. Оваа постапка е особено значајна кога се има предвид авторовото настојување за постигнување ефект на ониричност и нематеријалност кога се во прашање душата на градот, односно душата на човекот. Наспроти овие квалитети на повеќето експонати, поставени се неколку дела со понагласен графизам и потврда композиција, коишто создаваат непотребен шум во општиот впечаток на инсталацијата. Тие ја нагрizuваат лебдечката структура на појавите, на мекниот трансфер, на трагите од телепортација на стварните и имагинарните предмети-тела-архитектура, особени за претходно разгледуваните дела.



Илијана Петрушевска, 2006, дигитална фотографија
Iliana Petrusevska, 2006, digital photo

Соња Абаџиева / *Sonia Abadziewa*

Свесно, едноставно - Појавата на културата на алтернативниот производ, германски дизајн / *German Design*

Музеј на современата уметност, Скопје, ноември 2006

Концептите на селекторите Фолкер Албус, Маркус Бах и Моника Вал на изложбата на алтернативниот германски дизајн се темелат врз изборот на 122 експонати од 35 претежно млади автори, опфаќајќи период од 1983-1997 г. Интелигентно поставени во изложбениот простор тие ни ја откриваат не онаа скапа и раскошна верзија на индустрискиот дизајн, како што би очекувале, туку неговата алтернатива: скромниот, едноставен и евтин мебел од најден, зафрлен, заборавен или рециклиран материјал. Суштествената моќ и ексклузивноста на изложените дизајнерски проекти се аргументира со досетливоста и иновативниот пристап на авторите, поттикнати од етички, хуманистички мотиви. Алармантните извештаи за уништување на животната средина, сè подлабокиот расцеп меѓу популацијата која е на работ на опстојбата и онаа која умира од прехранетост и изобилство, претрпувањето на планетата со отпадоци, уништувањето на ресурсите, се само дел од предизвиците кои се вградиле во свеста на овие нови креатори на другата можност на дизајнот. Делата ни укажуваат, дека не е штотот во скапата и благородна физичност на предметите, туку во начинот на артикулирање на идејата и нејзината оптимална применливост во живеењето. И токму оваа точка е место на допир меѓу овој дизајн и ликовната уметност или попрецизно, тука се констатира застареноста на дистинкциите меѓу различните видови креативности и се отвора перспективата на уметноста и светот без граници. Во случајов не е од интерес дали овие дизајнери имале некакви предрасуди во категоризацијата на уметностите, па, да речеме, сакале да отворат поле на натпреварување со (анахронично повисоко поставената на хиерархиската вертикала) чиста уметност. Самите предмети, кои со германска прецизност се обединуваат во единствен кохерентен простор (како своевидна инсталација), во значаен дел нè повикуваат на споредби со она што го знаеме како одреденици во ликовната сфера.

Лабораторијата на младите германски дизајнери, преполнета со најдени материјали, полуфабрикати или разновидни отпадоци (кои кај нас најчесто завршуваат на депониите) станува кабинет на чудесни творби: минималистички, компонибилни, лесни за ракување, ергономски обмислени, луцидни. Со изострен поглед кон социо-културните и политичките промени, тие го опсервираат светот од друг агол, вградувајќи ги во продуктите за секојдневна употреба отвореното срце, свежата духовитост, смислата за функционалност, желбата за трансфер и споделување на своето задолство со потенцијалните потрошувачи. Визуелната едноставност на овие предмети, претпоставува сложен процес, за да се дојде до неа, а понекогаш бара и сложен пристап и мисловен ангажман од страна на самите консументи. Да му се даде естетско лице на отфрлениот, често непретставителен и груб материјал, да се задоволат барањата на современите, да се оддалечат точно толку од постоечкиот вкус за да предизвикаат интересирање, а не страв од новото и да се убедат дека, токму во инвентивната и заводлива појавност на баналната граѓа е содржан дел од индивидуалниот придонес на човештвото - мора да се признае дека е навистина комплексен збир на елементи за усогласување. Од друга страна, едноставната визуелност, иако добиена на комплициран начин, го разбудува креативното ткиво на корисникот. Помислата, дека секој може и сам да создаде нешто во овој дух, делува навистина поттикнувачки и облагородувачки.

Во систематизирањето на различните дизајнерски идеи ќе посочам на: необичните производи, на иновациите, на сиромашните (а не речега) продукти, на мобилниот мебел, на радикалната минимизираност, на готските импликации. Бизарните решенија во делата на Фелдман + Шултхен (надреалистички столици *Хомо*) делуваат пофункционално од оние на *Ситиленд* *ситиудио* (*Фойелјајна за одмор на појирочувачој*, 1983, интересна но, пред сè, иронично означена столица: инвентивни змијолики светилки), а Аксел Штумф нè засмејува со вешто употребените копачи во масичката *Рудар* (1986). Волкер Арбус, Јан Акмгардт, Андреа Брандолини и Анет Ланг луцидно го користат дрвото во елегантните и практични полици, столчиња или маси. Практичноста и иновативноста со многу дух е реализирана особено кај групата *Пенџагон* (*Библиотјека*, 1988), кај групата *Гинбанде* (*Tabula rasa* и детски мебел) и извонредната *Last Minute* маса на Хауке Муркеџ - дела на кои без резерва треба да им се обрне внимание. Столици, полици и комоди без метални елементи - сè од дрво - зборуваат за технички иновации кои се пожелни за индустриско производство. Групата што изработува мебел од хартија, *Селскајна ситилица на Кусџфлуџ*, *Мај 68* на *Пенџагон* или *Пајувачкојно биро* (1995) на Флоријан Боркенхаген ги пласираат најдените предмети во духот на сиромашната уметност. Супер-минималистички се концептите на Херман Бекер (*Ситилица за одмор*, 1986; цевкаста клупа, 1989), Андреас Брандолини (*Малајна сестичка*, *Полица за книги/корџа*) и Константин Грчич (полици, клупи), податливи за споредби со англиските скулптори-промотори на *primary structures* од шеесеттите години. За да не би го изгубиле идентитетот Германците на изложбата вклучуваат и готски означители во мебелот: Коктел (Ханке Милхаус) и Ханц Ландес. Екипата *Бар+ Кнед* со поп-артистичката естетика драстично се одвојува од целата оваа апологија на свесно едноставното, како заштитен знак на изложбата и воопшто на германскиот практичен ум.

Изложбата, богата на едноставен начин и инспиративна на сложен начин, им се нуди како задолжителна литература на македонските стопанственици, на постојните и потенцијалните сопственици на мали бизниси, на љубителите на секогаш нешто другото во дизајнот и на хедонистите од секаков вид.

Изложбата на фотографии на Марко Плаевски во Музејот на град Скопје понуди 59 оригинални црно-бели фотографии со формат 6x9 см., направени од 1957 до 1963 година, заедно со нивните 66 С-принт зголемувања, направени 2006 година, во приближно галериски изложбен формат близок до димензиите на некогашната клубска фотографија. Зголемените репродукции се направени од сочуваниите негативи и од оригиналните црно-бели копии. И токму во двојноста на изложените формати, на инаку „исти“ фотографии, се открива возбудливата парадоксалност на оваа изложба. Имено, авторот Марко Плаевски не е автор на зголемените формати, ниту тие недвосмислено го трансформираат и го издигнуваат неговиот „скромни“ исказ во значајно визуелно сведоштво и во кохерентен формален фотографски концепт, својствен за времето кога е практикуван. Тој никогаш не направил фотографија со димензии што ќе претпостават јавно галериско изложување, а практикувањето на медиумот го негувал како возбудливо хоби и посветена игра, „бегство“ и растеретување од прозачната егзистенција. Токму оваа непретенциозност и необврзност во играта со фотографскиот медиум, релаксирано практикувана во слободното време, ќе конципира еден специфичен агол на согледување и карактеристично визуелно-социолошко фокусирање на граѓанскиот амбиент со препознатливата урбана иконографија од втората половина на 50-тите години до земјотресот од 1963 година во Скопје. Но, она граѓанското и урбаното во неговите фотографии се инфилтрира исклучиво преку призмата на семејното и маалското, давајќи и на фотографската визуелизација изразито идиосинкратичка, специфично индивидуализирана интонација. Оваа интонација во презентираниите фотографии на изложбата напълно е одвоена од фингираните општествени очекувања во рецепцијата и во продукцијата на уметничката фотографија во 50-тите години кај нас, а која се состоеше во испрачување на егзалтирани визуелни наративи во создавањето на идентитетот на младото македонско општество и на новиот човек на таа сцена, во жанровска доминантност на македонскиот пејзаж како специфична повишена визуелизација на националниот идентитет и на портретот што ја монументализира наивната приказна за новиот човек во уметничката фотографија.

Но, ако „скромната“ фотографска авантура на М. Плаевски напълно е одвоена од иконографијата на уметничката фотографија и од клубското фотографско дејствување во 50-тите години кај нас, таа не може да ја одбегне формалната стилизација карактеристична за црно-белата уметничка фотографија од тоа време: техничка коректност на фотографиите, одмерено реалистичко кадрирање, поврзување на плановите во класични композициони схеми, софистицирана градација на тоновите во сложени и богати пластични структури и кохерентна избалансираност на бројните детали во целината на глетката. Оригиналните црно-бели фотографии на изложбата ги поседуваат и ги очитуваат овие специфични својства на фотографската стилизација, иако сами по себе не ќе беа во можност да го истакнат формалниот и метафоричниот потенцијал што го поседуваат, ако не беа предмет на значително зголемување на форматите што претпоставуваше едно ново интерпретативно создавање. Ова ново исчитување на фотографската активност на Марко Плаевски се реализира со проектот за изложбата во 2006 година, што имаше цел да определи релевантен опус од фотографските албуми на авторот со својства и вредности од коишто може да се очекува значајна фотографска визуелизација; да утврди релативно заокружена временска рамка на овој селектиран опус и компаративно соочување и сообразување на оваа селекција со феноменот на уметничката фотографија и со социо-културното милје во периодот на 50-тите и почетокот на 60-тите години кај нас.

Организаторот на изложбата „Од албумот на Марко Плаевски“, Лазо Плаевски, во издвојувањето, селектирањето и во зголемувањето на оригиналниот фотографски запис, ќе изврши успешно пунктуелизирање на автентичниот исказ на Марко Плаевски. Во екстензивниот фотографски опус на Марко Плаевски тој ќе се фокусира на она што Ролан Барт го именува како пунктуално рамниште во значенските слоеви на фотографијата и ќе иницира онеобичување во следот на очекуваното што ќе овозможи ново кодирање на значенските слоеви.



Марко Плаевски, *Владо и баба Цена*, 1958, ц/б фотографија
Marko Plavevski, *Vlado and Grand'ma Cena*, 1958, b/w photo

Мира Гаќина / Mira Gakina

Александра Петрушевска: 13 км. од центарот / Aleksandra Petrusevska

МЦ, Мала станица, јануари-февруари 2007

... И покрај здравиот разум... терористичките напади 9/11 во Њујорк се совршено уметничко дело... визуелното дело на оваа акција е можеби најголемиот перформанс кој дојшито некогаш е изведен. Дамјен Херси

Значењето на овој проект-изложба на Александра Петрушевска е концентрирано врз заокружувањето на еден циклус, кој е зачат и развиван во стриктно определен рок од авторката (април 2005 - декември 2006). Преку него таа се обидува да ја надмине личната траума и конечно да ја остави зад себе, истовремено да се дистанцира од она што ѝ се случува изминативе пет години, со единствена цел да му пристапи како бележење на секоја можна несреќа: поплава, земјотрес итн.

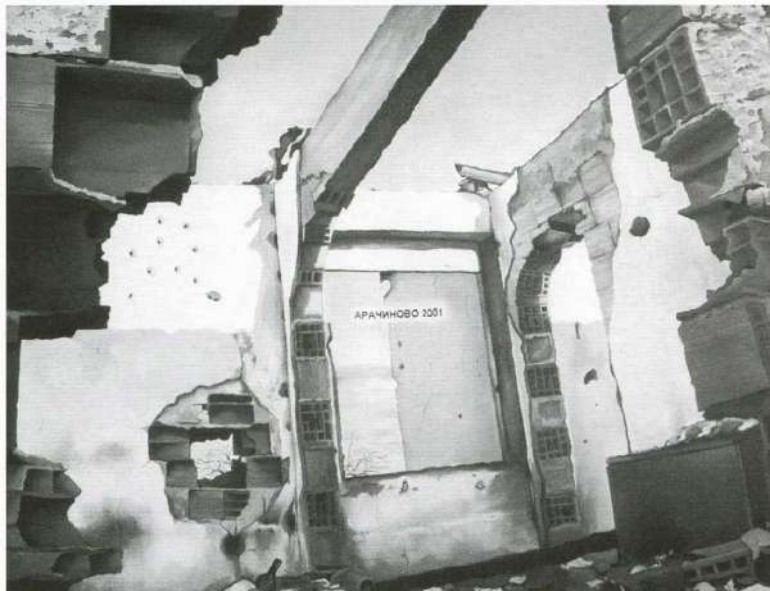
Значи, нејзината концепција е што помалку овој опус, од дванаесет слики, да го инволвира во ангажираните теми. Сепак, содржините коинцидираат со настаните на една криза, која за многумина, сè уште, има интенција да не го доживее својот среќен крај. Станува збор за кризата ("воен конфликт") во с. Арачиново, во кое таа е израсната. Како факт и треба да се потенцира, за да се почувствува реакцијата на публиката на понудените глетки, како секвенци од разрушениот свет на еден младешки живот. Во нејзините слики ја разоткриваме тенденцијата за актуелизирање на настан кој досега е третиран како инцидент, а не решавачки во

некој конечен историски контекст, за неа пак мошне инспиративен. Од тие причини овие дела слободно може да се декларираат како вистинска, односно директно визуелно осмислена реакција на случувањата во 2001. Тоа таа го спроведе преку неколку варијации во форма на белешки на исчезнувањето на нејзиниот дом. Урнатините ги претвори во мотив на своите слики, а хиперреалистичкиот пристап ѝ е оправдано најблаг пристап во пренесувањето на реалните глетки во поголем формат.

Постмодернистичката лексика ѝ помогна во структурирањето на дводимензионални претстави во кои е олеснето поигрувањето со различни медиуми. Фотографските предлошки се само скици, од кои се тргнува со идејата да се соочиме со фрагментарни визури, кадри главно извлечени од состојбата на нејзината куќа (филцани за кафе, тули во када, роза итн.). Ако опстоеше само на фотографскиот отисок ќе го илустрираше буквално затекнатиот момент која беше и, сè уште, е во функција да не вовлече директно во ситуацијата да го доживееме она што им се случуваше на група селани - граѓани на Скопје. Таа се реши за софистициран пристап во искажувањето на револтот, протестот како став којшто може да ја промени оваа реалност.

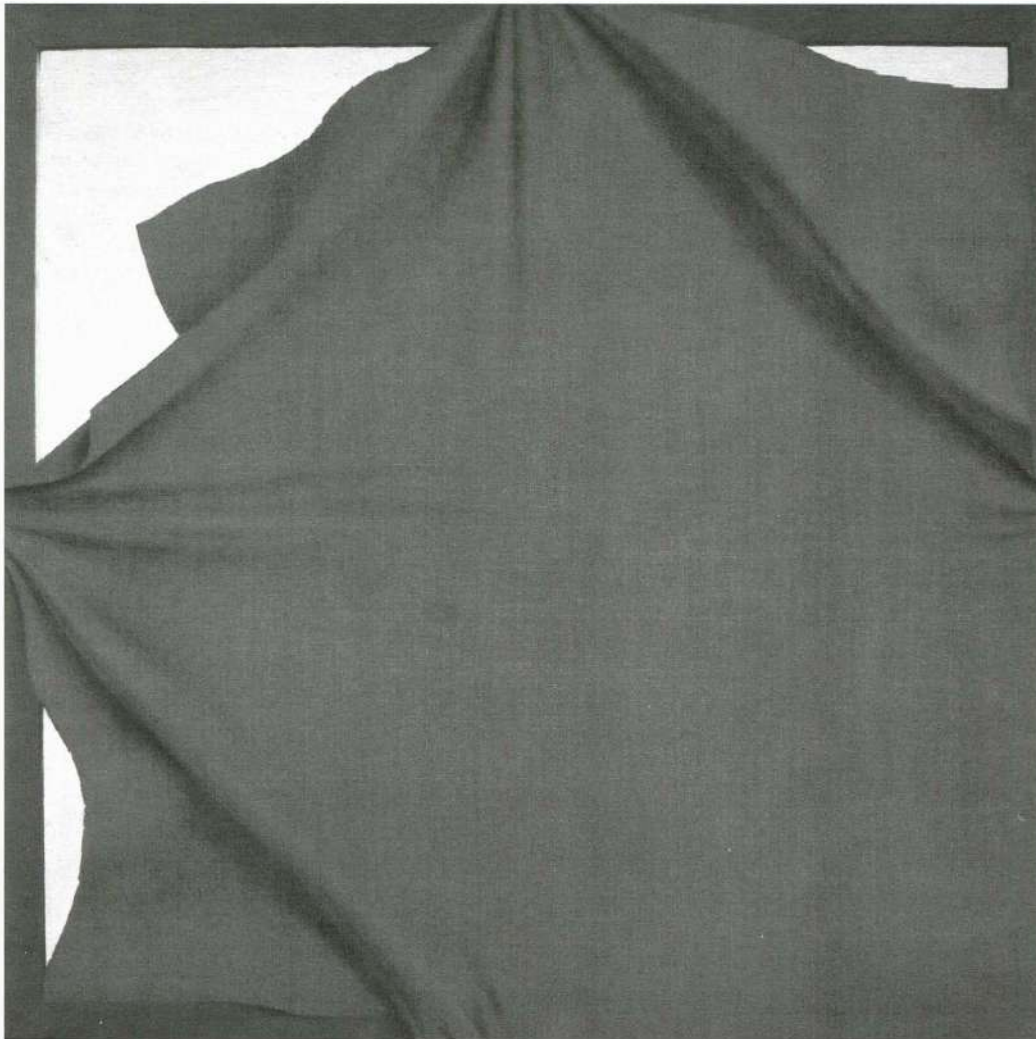
Продолжува да го посетува Арачиново и понатаму го фотографира «ентериерот» на нејзината куќа, концентрирајќи се на деталји. Чувствува дека се надминува себе си и дека почнува да ја следи целата ситуација од друг агол, на рамнодушен набљудувач кој само забележува фрагментарни глетки, коишто визуелно се фасцинантни, импресивни во својата деструкција. Прикажувајќи го деструктивното посакува да го претвори во естетски добро.

Во последниве дела ги маскира директните пораки, внесувајќи одредена знаковност, која е оддалечена од изворниот мотив. Старите симболи ги заменува со нови, пристапувајќи им со доза на иронија. Така нејзините колористички интервенции го разведруваат «сивиот» пејзаж, интензитетот на боите е во функција на гледање на «поубавата страна на животот». Испитувањето на ОК врз остатоците од куќата, даваат нова димензија во иронизирањето на затекнатата ситуација. Но, дали овој чин е вистинскиот елемент на нејзиното сликарство на кое можеби тенденциозното естетизирање на глетката беше доволно?



Александра Петрушевска, од циклусот "13 км. од центарот", масло на платно. 2005
Aleksandra Petrusevska, from the cycle "13 km. from the center", oil on canvas, 2005

Танас Луловски - Тана, *Без наслов*, 1984, акрил на платно, 100x100
Tanas Lulovski - Tane, *Untitled*, 1984, acrylic on canvas



Музеј на современата уметност - Скопје
Museum of Contemporary Art - Skopje, Republic of Macedonia

Лилјана Неделковска: *Приказна* Лилјана Неделковска: *Story*

“Многумина се жалат дека зборовите на мудреците се само приказни и дека во секојдневниот живот не можат да се употребат, а ние го имаме само тој живот. Кога мудрецот ќе рече: “Премини преку“, тој не мисли дека треба да се премине на другата страна, што и би можело да се постигне ако резултатот би бил вреден на поминатиот пат, туку мисли на некое легендарно Преку, на нешто што не го познаваме(...) Сите тие приказни всушност сакаат да го кажат само тоа дека несфатливото е несфатливо-а тоа го знаеме. Она со што секој ден се мачиме, е нешто сосема друго. На тоа еден ќе каже: “Зошто се буните? Кога би ги слушале приказните и би постапувале според нив, и сами би станале приказна и со тоа би се ослободиле од секојдневните маки“. Вториот: “Се кладам дека и тоа е приказна“. Првиот: “Победи“. Вториот: “Но за жал само во приказната“. Првиот: “Не, во стварноста, во приказната изгуби“.

(Franc Kafka)

Македонија е земја во која луѓето имаат посебен однос кон приказните, особено кон оние во кои итрината е вистинска доблест. Се раскажуваат приказни со неверојатна умешност и итрина она што вчера сме го имале, веќе денес да биде заборавено и изгубено во неверојатната збирка на обезвредени, разредени, разлабавени сешта. Еве една од многуте приказни:

За итрината од нешто да се направи сешто

Еднаш, пред многу години, во далечната 1998 година, “Музејот на современата уметност организираше-свадба над свадбите!”. “Културен настан без преседан”. (Дневник, бр.682) Просветената македонска културна јавност тогаш беше скандализирана од “леснотијата со која се деформираат нормите на цивилизациското живеење и однесување, во приспособувањето на моралот на дневно-политичките потреби”. (Форум, бр.684) Сите реагираа и оние повиканите и оние неповиканите. Шокирани, револтирани, згрозени “сите” го осудија “настанот” употребувајќи класификации како: “инсталација на бесрамноста”, “почеток на културна проституција”.

Денес, многу години подоцна, со тага се сеќаваме на овие минати времиња. Времиња кога луѓето можеа да се шокираат, да реагираат, времиња кога за вред-

ностите во кои се веруваше се дигаше гласот, не се молчеше. Денеска, многу години подоцна, никој повеќе не се прашува за вредностите и стандардите врз кои се темели функционирањето на културните институции: испразнети, без желба да се разбере што се случува, се даваат и добиваат само информации од типот: “вечерва се отвора изложбата ..” , “свечано ќе биде промовирана...” и никој не се прашува што е тоа, какви се тоа чудни “вредности” и “содржини”? Насукан на ридот на сеќавањата (како некое “митско друго место“), Музејот веќе не “организира” свадби, но затоа “организира”: забави и журки од секаков вид, за домашни и странски потреби, за стари и млади (при што се симнуваат програмските изложби и постановки за да можат младите да го доживеат целиот простор во неговата културно-деструктивна отвореност), организира “секојдневни” отворања и затворања на изложби со динамика на која може да ѝ парира само турбо-фолк институцијата. И се разбира, сето тоа е обвиткано со атмосфера на незаинтересираност, молк.

А, молкот е толку дебел и непробоен што дури може споменички да се проектира и визуелизира и тоа во нешто слично на она што ни се случува во градот: како споменичка автохипноза со која во јавниот простор се впишуваат трагички, патетични и комеморативни расположенија.

Но, сепак нешто нè копка, па прашуваме: каде добиваме, а каде губиме - во стварноста или во приказните?*

*Приказнава е раскажана 2006. година. Сега, при крајот на 2007. година, кога Музејот е во процедура на промени, се чини дека прашањето е излишно. Меѓутоа нешто во меѓувреме се случи, нешто што ја предизвика неочекуваната средба на Музејот со самиот себе, со својата потисната другост: како што “писмото секогаш стигнува на својата цел“, така и она што е потиснато секогаш се враќа, а тоа што се враќа се враќа како нешто трагичко, како нешто од што погледот се свртува, а зборот запира. Тука веќе нема приказни...



Леа и Кате. *Транс журка*, МСУ, Скопје, 2007
Lea and Kate, *Trance party*, MoCA, Skopje, 2007



Кате и Леа. *Среќна Нова 2007*, МСУ, Скопје, 2007
Kate and Lea, *Happy New Year 2007*, MoCA, Skopje, 2007

МУЗЕИ И ГАЛЕРИИ

МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ

Мито Хаџи Василев-Јасмин, п.ф. 93
тел.(02)3114-742/3115-367
1000 Скопје

НИ-НАЦИОНАЛНА ГАЛЕРИЈА НА МАКЕДОНИЈА

Крушевска 1а, п.ф. 278
тел.(02) 3133-102
факс:(02) 233-904
1000 Скопје

МУЛТИМЕДИЈАЛЕН ЦЕНТАР "МАЛА СТАНИЦА"

Ул. Железничка 18,
Тел.: + 389(0)2 31 26-856;факс: +389(0)2-3109-566
Скопје 1000

ЧИФТЕ АМАМ

Битпазарска бб,тел.3227-986/3233-763
1000 Скопје

МУЗЕЈ НА МАКЕДОНИЈА

Ќурчиска бб, п.ф.74
тел.(02) 3116-044
факс:(02)116-439
1000 Скопје

КУЛТУРНО ИНФОРМАТИВЕН ЦЕНТАР

Моша Пијаде бб, п.ф.589
тел.(02) 3230-206/3115-679
1000 Скопје

МЛАДИНСКИ КУЛТУРЕН ЦЕНТАР

Кеј Димитар Влахов бб
тел.(02) 3233-401/3115-225
1000 Скопје

НИ-МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ - СКОПЈЕ

Самоилова бб
тел.(02) 3117-734 (35)
факс: (02) 389-91/11 01 23
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА КО-РА

Дом на Културата Кочо Рацин
Вељко Влаховиќ бб
тел.(02) 3233-739
1000 Скопје

ПРИВАТНИ ГАЛЕРИИ

КАФЕ ГАЛЕРИЈА СТОБИ

Кеј "13 Ноември" бб, ГТЦ
тел.(02) 3233-972
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АНИМА

Кеј "13 Ноември", анекс IV/2, ГТЦ
тел.(02) 3233-149/3233-147
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА РА

Иво Лола Рибар 94/2-4
тел. (02) 5258-146
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ОЛИВЕР

Анкарска 31
тел.(02) 3074-300
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА СЕЛЕКТ

Бул.Партизански Одреди 31
ТРГ. Центар Буњаковец
тел.(02) 3110-319
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АБАКУС

ДТЦ Мавровка
Бул. Гоце Делчев
тел.(02) 3236-278
1000 Скопје

НАЦИОНАЛНА ГАЛЕРИЈА ХАРФА

ГТЦ Приземје
тел.(02) 3236-640
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА МОНЕТ

Локов 8
тел.(02) 3064-853
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА САМУИЛ

ТЦ Капиштец лок. 23
Васил Ѓоргов бб
тел. (02) 3235-553
1000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ЕЛ ГРЕКО

Максим Горки бр. 17
тел. (02) 3234-242
1000 Скопје

АНТИКВАРНИЦА АМИНТА

Кеј 13 Ноември
1000 Скопје

MUSEUMS AND GALLERIES

MUSEUM OF THE CITY

Mito Hadji Vasilev-Jasmin, p.f.93
tel.(02) 3114-742/3115-367
1000 Skopje

NATIONAL GALLERY OF MACEDONIA

Krusevska 1a, p.f.278
tel.(02) 3133-102
fax..(02) 233-904
1000 Skopje

MULTIMEDIA CENTER MALA STANICA

Ul. Zeleznicka 18,
Tel.: + 389(0)2 31 26-856;fax: +389(0)2-3109-566
Skopje 1000

CIFTE AMAM

Bitpazarska bb; tel.(02)3227-986/3233-763
1000Skopje

MUSEUM OF MACEDONIA

Kurciska bb, p.f.278
tel.(02) 3116-044
faks:02/116-439
1000 Skopje

CULTURAL-INFORMATIVE CENTRE

Mosa Pijade bb, p.f.589
tel.(02) 3230-206/3115-679
1000 Skopje

YOUTH CULTURAL CENTRE

Kej Dimitar Vlahov bb
tel.(02) 3233-401/3115-225
1000 Skopje

NI-MUSEUM OF CONTEMPORARY

ART - SKOPJE
tel.(02) 3117-734 (35)
faks:(389-91) 11 01 23
1000 Skopje

GALLERY OF DLUM

Kej "13 Noemvri" bb
tel.(02) 3211-533
1000 Skopje

GALLERY KO-RA

Dom na Kulturata Koco Racin
Veljko Vlahovik bb
tel.(02) 3233-739
1000 Skopje

PRIVATE GALLERIES

KAFE GALLERY STOBI

Kej "13 Noemvri" bb. GTC
tel.(02) 3233-972
1000 Skopje

GALLERY ANIMA

Kej "13 Noemvri",aneks IV/2.GTC
tel.(02) 3233-149/3233-147
1000 Skopje

GALLERY RA

Ivo Lola Ribar 94/2-4
tel.(02) 5258-146
1000 Skopje

GALLERY OLIVER

Ankarska 31
tel.(02) 3074-300
1000 Skopje

GALLERY SELEKT

Bul.Partizanski Odredi 31
TRG.Centar Bunjakovec
tel.(02) 3110-319
1000 Skopje

GALLERY ABAKUS

DTC Mavrovka
Bul.Goce Delcev
tel.(02) 3236-278
1000 Skopje

NACIONAL GALLERY HARFA

GTC Prizemje
tel.(02) 3236-640
1000 Skopje

GALLERY MONET

Lokov 8
tel.(02) 3064-853
1000 Skopje

GALLERY SAMUIL

TC Kapistec lok.23
Vasil Gorgov bb
tel.(02) 3235-553
1000 Skopje

GALLERY EL GREKO

Maksim Gorki, 17
tel.(02) 3234-242
1000 Skopje

ANTIQUÉ AMINTA

Kej "13 Noemvri"
1000 Skopje

Печатењето на овој број е реализирано со материјална поддршка на Министерството за култура на Република Македонија и Pro Helvetia, Скопје



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

Големото стакло бр. 21/22, 2006/7. Списание за визуелни уметности. Излегува двапати годишно. Цена 100 денари. Издавач: Музеј на современата уметност и Скенпоинт, Скопје. Адреса на редакцијата: Самоилова бб, п.ф. 482, тел.: 311 77 34, факс: 311 01 23, e-mail: info-msu@msuskopje.org.mk; web: www.msuskopje.org.mk; В Директор: Јован Грдановски. Главен уредник: Соња Абаџиева. Редакција: Нехат Беџири, Владимир Бороевик, Лилјана Неделковска, Зоран Петровски, Лазо Плавеvски и Маја Чанкуловска. Лого: Владимир Бороевик. Печат: Скенпоинт, Скопје
Тираж: 1000.

The Large Glass No.21/22, 2006/7, Art Magazine. Price: 100 denars or 5 US\$. Publisher: Museum of Contemporary Art/Skenpoint/Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, Skopje 1000, POB.482, tel. (++) 389 2 – 311 77 34, fax: (++) 389 2 - 311 01 23, e-mail: info-msu@msuskopje.org.mk; web: www.msuskopje.org.mk. Director: Jovan Grdanovski. Editor in Chief: Sonia Abadzjeva. Editorial Board: Nehat Beqiri, Vladimir Boroevik, Liljana Nedelkovska, Zoran Petrovski, Lazo Plavevski and Maja Cankuloska. Logo: Vladimir Boroevik. Printed by: Skenpoint, Skopje. 1000 copies.

Ликовно обликување: Александра Бараковска
Lay-out: Aleksandra Barakovska

Сите текстови, освен означените, се преведени од Дарко Путилов
English translation: Darko Putilov

© Museum of Contemporary Art- Skopje, Republic of Macedonia

ISSN 1409-5823



SKENPOINT

division of Velipar b.v. The Netherlands

