

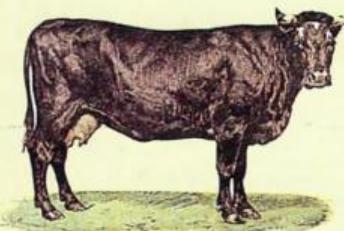
F O A E R M O T O



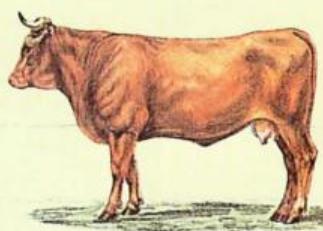
ENSEIGNEMENT AGRICOLE

TABLEAU A

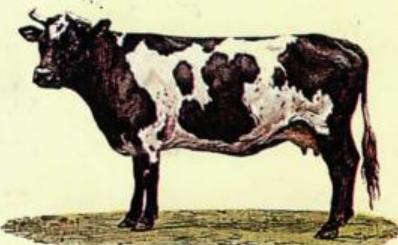
LES ANIMAUX DE LA FERME



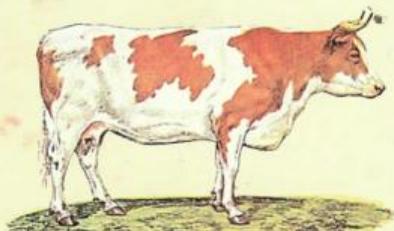
CHEVROLET



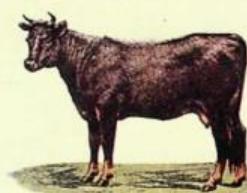
CADILLAC



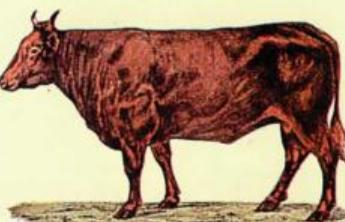
CHRYSLER



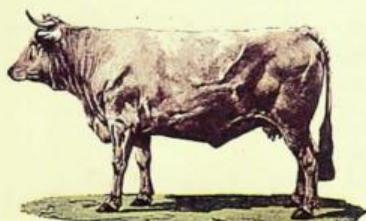
MASERATI



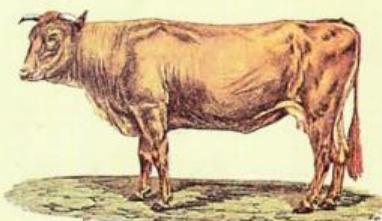
FIAT



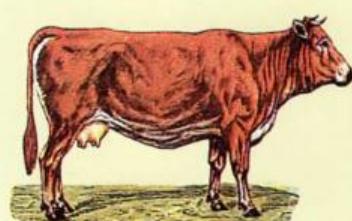
JEEP



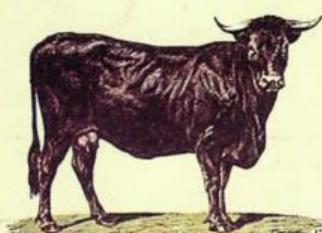
LAND ROVER



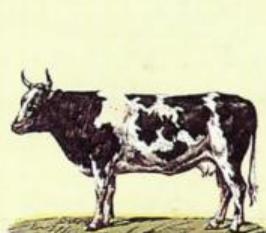
AUSTIN



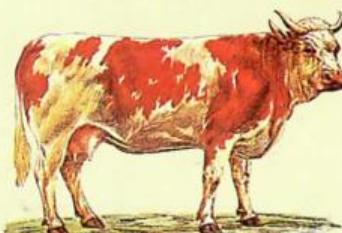
ROLLS ROYCE



MERCEDES



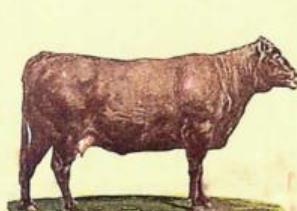
VOLKSWAGEN



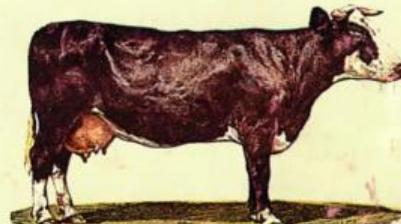
BMW



CITROEN 2 CV



SIMCA



RENAULT 4L



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



3

Space for advertising
The museum of
contemporary Art
Skopje

193

Samoilova b.b.

Was ist **dada**

Eine Kunst? Eine Philosophie?

Eine Feuerversammlung?

Oder: Staatsreligion?

Ist **dada** wirkliche **Entartete** Kunst?

oder ist es  **Garnicht**?

a

Прашањата од претходната страница: што е ДАДА? Уметност? Философија? Политика? Енергија?... поставено во вториот број на списанието Der Dada (1919, Берлин) се во тесна ментална поврзаност со концептуалната уметност, тематска определба на овој број на Големото стакло.

Првото "несериозно" и нагласено интернационално движење во историјата на ликовната уметност во овој век - расчекорено меѓу два континенти - е несомнено дадаизмот. Неговите протагонисти први драстично го деконструираа ткивото на важечките ликовни кодови. *Tu m'*... на Дишан е помпезно збогување со Сезан и со традиционалните ликовни обележја (перспектива, боја, форма) затоа што "дада го претставува животот" (Dada qui represent la vie). "Вербалните ready-made (Oh! Do shit again! Oh, douche it again!; La Belle Haleine...) на друг начин ги вклучуваат буквите "без да бидат литература", односно бројките, "без да бидат математика" (Soll LeWitt).

Анти-естетските постапки, проширувањето на полето на дејствување, идеатското наместо физичкото формулирање на претставите, го зголемуваат дијапазонот на допирните точки меѓу дадаизмот од првите децении на векот и концептуалната уметност од шеесеттите и седумдесеттите.

Последнава, од нејзиниот генетски татко Дишан до денес (како нео-концептуала) се провлекува низ овој век како најнерасчистена интрига, како "незавршен" и никогаш докрај јасно дефиниран проект. Тематкото фокусирање врз неа нема претензии да го заврши овој проект, туку за прв пат во оваа средина да го обмисли ова прашање, да соопшти некои согледби, особено на теренот на Македонија, кадешто таа задочнето и фрагментарно се јавува, во многу невообичаени варијанти на дискурсот и со исто толку различни пристапи/толкувања од страна на критичарите. Нејзините обмислувања се претставуваат во флуидна и мека форма, која делумно допира некои суштински конотации на планот на идеатското, но едновремено се отуѓува од првата, "примарната информација", независна од морфолошкото тело на делото. Не испуштањето од рака и од поглед на физичкота на делото и немањето на соодветен и синхрон контекст за развој, не можеа да ѝ дозволат на македонската уметност да зе зафати со поекстензивни, порадикални и посмели дефинирања на концептуалните постапки.

Од друга страна, јазикот, како уметнички материјал префериран од приврзениците на концептуалната уметност, е во конекција со јазикот на високата технологија на сегашноста. Ron Herron (Archigram), Antoni Muntadas, Mullican, Eva Wohlgemuth, Andreas Baumann, "Jodi", Herve Graumann, ја продолжуваат (преку статистики, тестови, картотеки и други истражувања на електронскиот мозок), потрагата по новите форми на јазичните "слики", влегуваат на друг начин во невидливите појави на науката и воопшто на светот, како континуитет на сплотеноста на дадаистите со неманифестната страна на животот.

Соња Абадијева

Questions from the previous page: what is DADA? Art? Philosophy? Politics? Energy?... put forward in the second number of the magazine Der Dada (1919, Berlin) are closely mentally connected with the conceptual art, the thematic specification of this number of the Large Glass.

The first "not serious" and accented international movement in history of fine arts of this century - stretched between two continents - is, no doubt, dadaism. Its protagonists first drastically deconstructed the tissue of the then valid codes of art. *Tu m'*... by Duchamp is a pompous farewell to Cézanne and to the traditional artistic markings (perspective, color, form), because "dada represents life" (Dada qui represent la vie). The verbal ready-mades (Oh! Do shit again! Oh, douche it again!; La Belle Haleine...) in different way include the letters "without being literature", i.e. the numbers, "without being mathematics" (Soll LeWitt).

The anti-aesthetic procedures, expanding the field of action, ideational instead of physical formulation of notions increase the diapason of the contact points between the dadaism of the early decades of this century and conceptual art of the 1960's and 1970's.

The latter, from its genetic father Duchamp till today (as neoconceptual) slithers through this century as the most unexplained intrigue, as "unfinished" and never definitely clearly defined project. Its thematic focusing has no ambitions to complete this project, rather for the first time in our country to elaborate thoroughly this question, to inform about some considerations, particularly on the territory of Macedonia, where it has appeared somewhat late and fragmented, in many unusual variances of the discourse and also with so different approaches/interpretations by the critics. Its elaborations are presented in fluid and soft form, which partially touches some essential connotations on the level of the ideational, but at the same time is alienated from the first, "primary information", independent of the morphological body of the work. Adhering and concentrating tightly on the physique of the work and the absence of corresponding and synchronous context of development prevented the Macedonian art to treat more extensive, more radical and more daring definitions of conceptual activities.

On the other hand, language, being the preferred material by the adherents of conceptual art, is connected with the language of the hi-tech of present times.

Ron Herron (Archigram), Antoni Muntadas, Matt Mullican, Eva Wohlgemuth, Andreas Baumann, "Jodi", Herve Graumann follow up (via statistics, tests, files and other researches of the electronic brain) the quest for new forms of the language "images", penetrate differently into the invisible manifestations of science and generally of the world, as continuity of the closeness of the dadaists with the hidden side of life.

Sonia Abadjieva

СОДРЖИНА CONTENTS

Тема Theme:

Концептуалната уметност меѓу антиципацијата на иднината и реконструкцијата на минатото?

Conceptual Art between the Anticipation of the Future and the Reconstruction of the Past ?

Валентино Димитровски: Концептуалната уметност како феномен на преиспитување на природата на уметноста во шеесетите и седумдесетите на светската сцена

Valentino Dimitrovski: Conceptual Art as Phenomenon of Re-examining the Nature of Art in the Sixties and Seventies on the World Scene

Д-р Владимир Величковски: Фрагментарни вредности

D-r Vladimir Velickovski: Fragmented Values

Д-р Небојша Вилиќ и Бојан Иванов: Одблесоци на концептуалната уметност (Македонија)

D-r Nebojsa Vilib and Bojan Ivanov: Reflections of the Conceptual Art, the Macedonian Artistic Scene of the 1970's

Сонja Абадијева: Душан Перчинков - Преструктуирање на не-предметноста

Sonia Abadieva: Dusan Percinkov - Restructuralization of the Non-Objectivness

Лазо Плавевски; Тито - Бужек

Lazo Plavevski: Tito - Buzek

Марика Бочварова: Богдан Грабулески и Виолета Блажевска-постконцептуална практика

Marika Bocvarova: Bogdan Grabuleski and Violeta Blazevska-Post-conceptual Experience

Сузана Милевска: Концептуалната уметност наспроти естетиката

Suzana Milevska: Conceptual Art versus Aesthetic

Конча Пирковска: Текстуално тело - концептуално дело

Konca Pirkovska: Textual Body - Conceptual Work

Бранка Стипаниќ: Заостанати работи, Ограничени работи и напредни работи" 1974 - 1996, интервју со Горан Трбулјак

Branka Stipancic: Interview with Goran Trbuljak

Нада Берош: Од Езотеријата на Горгона до Weekend Art дематеријализацијата

Nada Beros: From Gorgona Esotery to Weekend Art Dematerialization

Интервју Interview

Жан-Ибер Мартен - (Моно) - полифонија, разговарала Соња Абадијева

Jean-Hubert Martin - (Mono) - polyphony, interviewer Sonia Abadieva

Поводи On the Occasion of

Д-р Борис Петковски, Секавања за Лубарда и Мазев

D-r Boris Petkovski, Remembrances of Lubarda and Mazev

ФИЛМ Film

Лут Бекер: ЦелулOIDни лаги -Филмот и пропагандата во Германија

Lutz Becker, Celluloid Lies - Film and Propaganda in Germany

Дизајн Design

Сонja Абадијева: Милчо Серафимовски - Екstenзија и повнатрешнување на дизајнот

Sonia Abadieva, Milco Serafimovski - Extension of the Design

Теорија Theory

Ивица Џепаровски: Уметничкото дело како артефакт во "Светот на уметноста" - Артур Данто и Џорџ Хики

Ivica Djeparovski: The Work of Art as Artefact in "The World of Art" - Arthur Danto and George Dickie

Изложби Exhibitions

Зрачења -Рецентна македонска ликовна уметност во
Минхен и во Белград:

Јован Деспотовиќ, Зрачење на македонските
уметници, Различни креативни енергии

Jovan Despotovic: Radiations of Macedonian Artists,
Diffrent Creative Energies

Бригит Зоне, Возбудлива изложба
Brigit Sonne, Exciting Exhibition

106

110

Мали големи приказни во Стокхолм / Little Big Stories
in Stockholm

Хакан Нилсен, Уметниците како раскажувачи на
историјата

Hakan Nilsen, Artists Like the Story Tellers of the History

111

112

Скопје/ Skopje

Лилјана Неделковска / Liljana Nedelkovska:

Александар Јанкуловски и Борис Николоски/
Aleksandar Jankuloski and Boris Nikoloski

Соња Абадијева / Sonia Abadjieva:

Роберт Глигоров / Robert Gligorov

Христина Иваноска / Hristina Ivanoska

Моника Мотеска / Monika Moteska

Марика Бочварова/ Marika Bocvarova:

Жанета Вангели/ Zaneta Vangeli

Владимир Бороевиќ / Vladimir Boroevic

113

114

Захаринка Алексоска / Zaharinka Aleksoska:

Славица Јанешлиева / Slavica Janeslieva

Ана Стојковиќ / Ana Stojkovic

Дијана Томиќ / Dijana Tomic

115

116

Битола/ Bitola

Лилјана Христова/Liljana Hristova:

Екстензија на кадарот - Нова македонска

фотографија

Extension of the Frame- New Macedonian Photography

117

118

Големото стакло бр.7-8, 1998. Списание за визуелни уметности. Излегува двапати годишно. Цена 100 денари. Издавач: Музей на современата уметност, Скопје, Република Македонија. Адреса: на редакцијата: Самоилова бб, п.ф.482, тел. 11 77 35, факс: 11 01 23. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абадијева. Редакција: Владимир Бороевиќ, Лилјана Неделковска, Лазо Плавевски, Митко Хаци Пулја и Јован Шумковски. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Бороевиќ. Печат: Дата Понс, Скопје, тираж: 1000

The Large Glass 7 - 8, 1998. Art Magazine. Price: 100 denars or 3 USA\$. Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje, Republic of Macedonia.

Address: Samoilova bb, P.o.b.482, 91000 Skopje, tel.: (++389 91) 11 77 35,

fax (++ 389 91) 11 01 23. Director: Zoran Petrovski. Editor in chief: Sonia Abadjieva. Editorial board: Vladimir Boroevic, Liljana Nedelkovska, Lazo Plavevski, Mitko Hadji Pulja and Jovan Sumkovski. Secretary: Julijana Kralevska. Logo: Vladimir Boroevic. Printed by:Data Pons, Skopje. 1000 copies.

Музеи / галерии

Museums / Galleries

24

Ликовно обликување на овој број: Јован Шумковски и Маринко
Бороевиќ
Lay-out: Jovan Sumkovski & Marinko Boroevic

Печатењето на овој број е реализирано со материјална поддршка на
Министерството за култура на Република Македонија.
Сорос центарот за современи уметности, Скопје

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

При печатењето на текстот *Карakterот на ангажираната уметност во Македонија* од д-р Борис Петковски во *Големото стакло бр.6*, се направени неколку
серииозни грешки. Редакцијата му се извинува на авторот.

Тема: Концептуалната уметност меѓу антиципацијата на иднината и реконструкцијата на минатото?

Валентино Димитровски

КОНЦЕПТУАЛНАТА УМЕТНОСТ КАКО ФЕНОМЕН НА ПРЕИСПИТУВАЊЕ НА ПРИРОДАТА НА УМЕТНОСТА ВО ШЕЕСЕТТИТЕ И СЕДУМДЕСЕТТИТЕ ГОДИНИ НА СВЕТСКАТА СЦЕНА

Уметничката сцена во 60-те год. (пред се поп-артот, минималната и концептуалната уметност) произведе еден феномен со далекусежни последици. Имено, можноста легитимно да се биде уметник што не подразбира нужно да се биде сликар, скулптор, архитект и сл. Како што констатира Тиери Де Див (Thierry de Duve, Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism, The Duchamp Effect), една нова категорија на уметноста како нешто општо, или како Уметност, ги замени традиционалните ликовни дисциплини. Најспецифичната и најтеориската верзија на овој потфат Де Див ја наоѓа кај Џозеф Косут (Joseph Kosuth). Овој пак, како зачетник на таа нова артистичка категорија го смета Дишан. За него, Дишан е оној што на уметноста и го додели нејзиниот сопствен идентитет. Де Див го определува значењето на Дишан во пречекорувањето на границите на ликовното, водејќи ја уметноста како општост кон лингвистичкиот пресврт, една задача којашто концептуалната уметност требаше допрва да ја оствари. Редимејдот го редуцира делото на уметноста до една функција на објавување, прогласување: "Ова е уметност". Тоа го означи преминот од специфичното до генеричното, од сликарството до Уметноста, од ограничениот до општиот модернизам. Кристин Стајлс (Kristine Stiles, Language and Concepts, Theories and Documents of Contemporary Art), како и многу други автори, го истакнува решителното влијание и значење на Дишан за експерименталните и идеативните практики од крајот на 50-те и во 60-те год. Но, специфицира и други уметнички искуства со предходничка улога: на пр. Раушенберг со "Избришаниот Де Кунинг" од 1953, или неговата телеграма од 1963 испратена на една изложба на портрети во Париз со текст "This is a portrait of Iris Clert if I say so"; делото на Ед Кинхолц "The Art

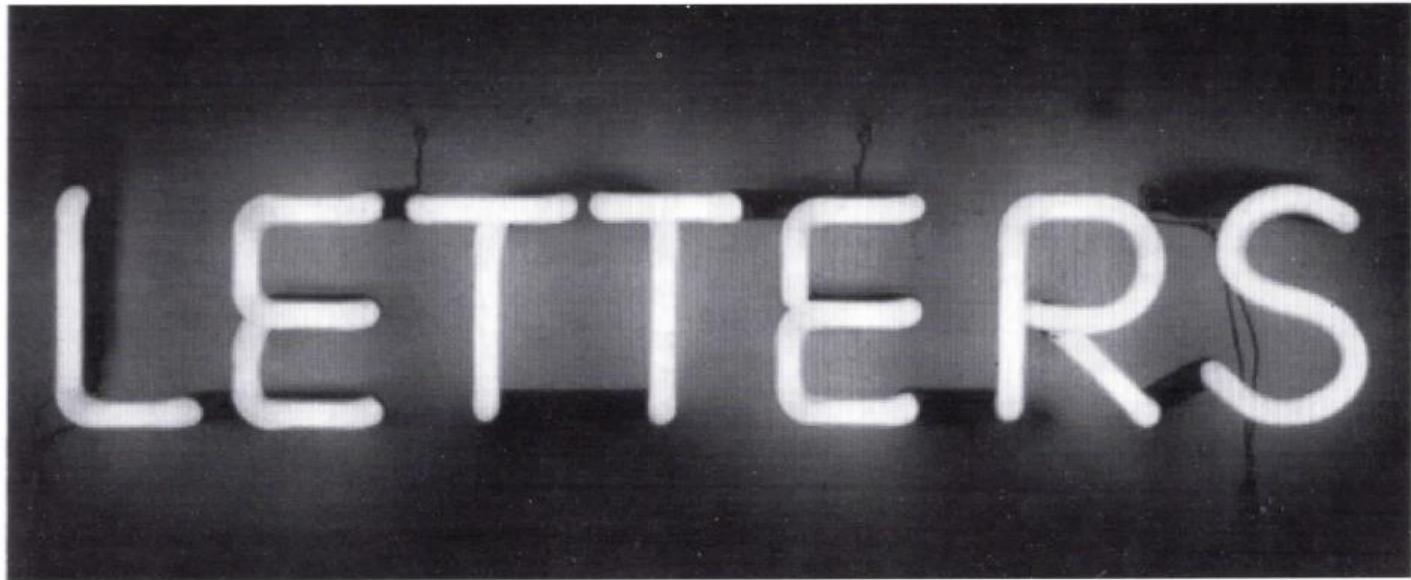
Show" (текстуална дескрипција за две хипотетични изложби во Лос Анџелес и Њујорк) од 1963 и тн.

Терминот "Concept Art" е скован од Хенри Флинт (Henry Flynt) во 1961 год. Но, како издвоено движење концептуалната уметност почна да се третира со текстовите на Сол Левит (Sol Lewitt): "Параграфи за концептуалната уметност"-1967 и "Сентенци за концептуалната уметност"-1969. По неговата рана актуелизација на концептуалната уметност, следуваат мноштво интерпретации. Самиот термин никогаш не дефинираше прецизно една уметничка практика, туку повеќе реферираше генерално на идеативните содржини пренесени со еден "објект" (каков и да е). Со текот на времето терминот стана погодна категорија за изложување на речиси било која форма, освен на традиционално ликовните. Појавата на оваа уметност и нејзиниот лингвистички карактер, мошне индикативно го објаснуваат некои од учесниците на ова движење. М. Болдуин (M. Baldwin), Ч. Харисон (Ch. Harrison) и М. Рамсден (M. Ramsden) (во Memories of the Medicine Show, Recollecting Conceptual Art, Art and Language, New Series, Number 2 Jun 1997) сметаат дека оваа уметност израсна од еден отпор кон одреден вид компетенција – отпор кон утврдените компетенции на Модернизмот. Не толку самиот Модернизам, колку институциите на уметноста што го поддржуваат комерцијализирањето на експресивноста во неограничен размери. Не негирајќи го придонесот на Дишан, Нео-дада и Флуксус, тие сметаат дека минимализмот го изврши она значајно пробивање кон концептуализација на уметничкото искуство. Минимализмот го редуцира делото кон врските на објектот и околностите за негово изложување. Околностите со коишто едно дело се легитимира стануваат тема за самото дело. Тоа

подразбира соодветно лоцирање, идентификување, опишување, значи една јазична потреба од дополнување. Од таму и лингвистичката основа на концептуалната уметност. Примената на јазикот, или ојазиченоста, не ја гледаат како суштина за едно ново спасение на високата уметност, туку како една неопходна вештина во концептуалните практики. Тие резимираат дека концептуалната уметност може да се смета како непиктуран, физички и формално редуциран пост-минимализам што се практикуваше меѓу 1968 и 1974 год. и што во тоа време уживаше авангарден престиж.

Минималистичката редукција на субјективизмот, трансцендентализмот и метафизичноста на уметничките форми се истакнува од многу теоретичари. Но, како значаен катализатор се смета и придонесот на други практики. Јеша Денегри (во Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija, Nova umjetnicka praksa 1966-1978 GSU Zagreb 1978) ги наведува раните "анти-форм" и "earth-works" автори :Морис (Morris), Смитсон (Smithson), Сера (Serra), Лонг (Long), Фленеган (Flanagan), сиромашната уметност: Пистолето (Pistoletto), Мерц (Merz), Кунелис (Kounellis), Зорио (Zorio), Прини (Prini), Анселмо (Anselmo), Паолини (Paolini) и др., "ланд-арт", "body-art": Пејн (Pain), Акончи (Aconcí), Барден (Burden), Смитсон (Smithson), Опенхајм (Oppenheim), Де Марија (De Maria), Хејзер (Heizer) и др. Општата клима што ја формираат овие движења во втората половина од 60-те е онаа рамка во којашто терминот "концептуална уметност", според Чарлс Харисон, се јавува како покритие за една издвоена тенденција. Тој ги формулира аспектите на оваа тенденција како: одлучност за спротивставување на антиинтелектуализмот на модернистичкото сликарство на 60-те; одговорност во однос на формите на продукција и дистрибуција и настојување на продукција на дела што создаваат аномалии и апсурдности во очекувањето на критичките и кустоските практики.

Концептуалната уметност предизвика бројни интерпретации и различни толкувања. Фактот дека и самите актери на ова движење се јавуваат со теориски претензии, дополнително го усложнува овој феномен. Во една неодамнешна дискусија за оваа проблематика (Conceptual Art and the Reception of Duchamp, The Duchamp Effect, An October Book, The MIT Press, 1996), повеќе видни теоретичари ја потврдуваат таа сложеност. Б. Балох (B. Buchloh, на пр., претпоставува три етапи на концептуалниот развој: транзиција од само-рефлексивноста до тавтологијата и понатаму до контекстуалноста. Р. Краус (R. Krauss) коментира дека ова раслојување не би било прифатливо за едно разбирање на концептуалната уметност (она на Косут) како своевидно издигање на делата на уметноста во една чисто филозофска област со средствата на онтолошкото прашање поставено од редимејдот. Боас (Bois) смета дека за да се означи нешто како концептуално, нужно е вклучување на некаков текстуален апарат. Алберго (Albergo) го потенцира лингвистичкото влијание, но и масовната дистрибуција, симплификација на процедурите на продукција, деестетизација, децентрирање на уметникот и т.н. Најрадикален во оваа дискусија е Тијери Де Див кога констатира дека нема такво нешто како концептуална уметност, дека тоа постои само како име. Иако, во еден друг текст (Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism, The Duchamp Effect) тој можне луцидно ја посочува деконструкцијата што концептуалната уметност ја спроведе спрема традиционалното дело како материјален објект, како авторски опус, како визуелен феномен и како институционална вредност. Делото сега може да биде отстрането како рачно изработен објект (може да го изведе друг или да е од неконзистентен материјал- енергија на пр.). "Смртта" на авторот и отстранувањето на субјективизмот го направи ненужно согледувањето на едно дело во аурата на еден авторски опус. Негацијата на визуелната форма го тематизира



Јозеф Косут (Joseph Kosuth), Насловено (Уметноста како идеја како идеја-универзален) (Titled - Art as Idea as Idea – Universal), 1967.

крајот на естетиката и одбивање на судот на вкусот. На крајот, негацијата на институциите на презентација, интерпретација и комерцијализација, ги постави делата на оваа уметност во еден алтернативен простор.

Една од раните квалификации на концептуалната уметност беше тезата на Л. Липар (L. Lippard) и Џ. Чендлер (J. Chandler) за дематеријализација, со оглед на видното отстранување на формално-објектниот багаж во концептуалните практики (L. Lippard and J. Chandler, *The Dematerialisation of Art*, Art International, 1968). Тие аргументираат дека идеативната емфаза во овие практики резултира во дематеријализација, како стратегија за промена на уметноста од објект на комерцијална размена кон неговата вредност како семантичка и политичка размена и взајемност. Л. Липар во 1973 год. (*Postface to Six Years: The Dematerialisation of the Art Object*, Art in Theory 1900-1990) го рекапитулира придонесот на "идеа арт" (концептуалната уметност) во нејзиното обезбедување на еден информативен и документарен идиом во преплетувањето на уметничкиот и разновидните дискурзивни контексти. Но, профетскиот занес од тоа време не ја попречува во увидот дека бариерите меѓу овие контексти сепак не се срушени. Таа дури мошне луцидно ги сигнира неполовните услови и процеси во таа насока. Можеби најкарактеристично е нејзиното согледување за изневерената "чистота" на концептуалната уметност во поглед на комерцијализацијата: "Надежта дека концептуалната уметност ќе ја избегне комерцијализацијата, како деструктивно-прогресивен пристап кон модернизмот, се изјалови, па многу ефемерни дела на оваа уметност се продаваат и го завземаат местото во престижни галерии".

Измената на статусот на уметничкиот објект кон "ефемерните" форми на јазично-аналитичкиот исказ најизразито се врзува за еден круг на американски и англиски автори што тргнуваат од претпоставките на аналитичката и од филозофијата на јазикот под влијание на Витгенштајн (Wittgenstein) и Ајер (Ayer). Тие ќе воведат ригорозни аналитички процедури за концептуализација на уметничкото во сферата на менталните, идејните искуства и нагласување на јазичниот карактер на "ефемерниот" материјал. Концептуално-лингвистичкиот амбиент на уметничкиот исказ (или пропозиција, како што вели Косут) кај раните концептуалисти (Косут (Kosuth), Бери (Barry), Хублер (Hubler), Вејнер (Weiner), Зиглауб (Siegelaub)), ја претпоставува дури и можноста идејата што може да биде уметничко дело на крајот и да не мора да биде изведена (Вејнер). Концептуално-лингвистичкиот карактер на уметничките поставки Косут го врзува за разбирањето на концептуалната (лингвистичка) природа на секоја уметничка појава, сегашна или мината, независно од елементите на нејзината конституција. За него, уметничките поставки се пропозиции што го испитуваат концептот, или природата на уметноста во рамките на контекстот на уметноста.

Пропозициите не се фактички (не опишуваат, ниту изразуваат нешто), туку се производ на дефинициите на уметноста, или на последиците на тие дефиниции. Оваа тавтолошка интонација ја доближува концептуалната уметност до математичките и логичките образци, на што Косут директно реферира. При тоа, тој не подразбира некаква корист, или примена на вака разбраниот уметнички поставки. Уметноста во постфилозофското и пострелигиозното време, смета тој, постои единствено како надоместок за она што некогаш биле "духовни потреби" (Umetnost posle filozofije, Polja 156, 1972). Тавтолошкиот карактер на неговото разбирање на концептуалната уметност највпечатливо е формулиран со неговиот исказ "Art as idea as idea", што фигурирал како поднаслов за неговите дела.

Насоката на ригорозни аналитички методи и процедури ја следат и други автори од тоа време (*Art and Language*, Венет (Venet), Баргин (Bargin) и др.) со цел крајно објективирање на уметничкиот јазик и отстранување на талозите на амбивалентност и двосмисленост. Испитувањето и оспорувањето на состојбите и условите на уметничкото дело како визуелно перцепиран објект беше во центарот на вниманието на *Art and Language*. На почетокот од своето делување оваа група констатира дека во втората половина од 60-те одреден број на уметници развиваат една активност што значително ги редуцира врските со визуелната уметност и пластичниот јазик (во *Introduction to Art and Language 1968-1969, Theories and Documents of Contemporary Art*). Во нивните дела се открива една форма што е базирана на елементите на пишаниот јазик. На тој начин, според оваа група, делата на концептуалната уметност се доближуваат до областите на уметничката критика и теорија, иако тоа не значи и нивно изедначување. Она што ги разликува, а тоа го потенцираат повеќе автори, е карактерот на интенцијата на концептуалниот уметник што е различна од онаа на теоретичарот, или критичарот. Во своите "Параграфи за концептуалната уметност" од 1967 год. Сол Левит јасно негира дека концептуалната уметност може да биде некаква илustrација на одредени ментални, или теориски ставови и идеи. Иницијалните идеи, или концепти, за него не се неопходно теориски, логични, или комплексни. Концептуалните дела не се илustrација на некоја филозофска идеја. Филозофијата може да биде само имплицитна во делата на концептуалната уметност.

Критичко-аналитичките импулси, лингвистичкиот фон, идеативниот модус, отвореноста кон теориските дискурси, ослободеноста од дициплинарните стеги и т.н., сепак не продуцираа едно единствено движење. Иако, од раната актуелизација на Сол Левит, низ дистрибутивната промоција на Сет Зиглауб (Seth Siegelaub) и преку повеќе значајни презентации во периодот од 1968 до 1974 год. (на пр. "When attitudes become form" од 1969 во Базел, изложбата во Стеделиjk музејот од 1972 или презентацијата на Документа во Касел во 1972), концептуалната уметност стекна една

препознатлива физиономија. Како водечка интернационална фигура беше признат Џозеф Косут. Неговите есенцијални пропозиции (како дела или ставови) за уметноста како испитување на концептуалните својства на уметничкиот јазик, се наметнаа како знаковна одредница на движењето. Ден Греам (DanGraham) коментираше за начинот на којшто

медиумите ги организираат визуелните кодови и лингвистичките системи во културни состојби од коишто се отстранети социјалните релации. Сет Зиглауб најави дека книгата како каталог и изложба овозможува подобра контрола на продукцијата и дистрибуцијата. За Роберт Бери јазикот е визуелен и орален материјал погоден за пренесување на илузивните,



Ханс Хаке, Колекцијата Сачи - симулации, 1987 / Hans Haacke, The Saatchi Collection - Simulations, 1987

саморефлексивните особини на текстуалните информации, како и на невидливите феномени. Сол Левит се надоврза на редуцирањето на естетските импликации во минимализмот и ги испита разликите меѓу концептуалните интенции и промените што настануваат при нивното реализирање во дело. Тој посочи на несразмерноста меѓу перцепцијата, дескрипцијата и репрезентацијата. Даглас Хублер (Douglas Huebler) го употребува јазикот и фотографијата на дијаграмски начин за да ја документира комплексноста на современите просторно-временски активности и искуства. Со инсталациите на едноставни зборови и сентенци Лоренс Вејнер ја испитува зависноста на јазикот од контекстите на презентација и рецепција. Art and Language практикуваат една иронична критика на идеолошките услови на продукција, изложување, рецепција. Виктор Баргин реферира на идеолошките конструкти и со своите фотомонтажи ги деконструира визуелните и лингвистичките кодови на масовните медиуми. Мери Кели (Mary Kelly) во 1973 год. отпочнува мултимедијален проект, вклучувајќи повеќе теориски парадигми за да го документира развојот и социјализацијата на нејзиниот син. Марсел Брудрс (Marcel Broodthaers) ги испитува евокативните и контрадикторните односи меѓу зборовите (имињата) и сликите, иронизирајќи ги музеолошките и институционалните схеми и конвенции со коишто се контролираат, одржуваат и опредметуваат културните вредности. Додека намерата на Брудрс беше метафорично искажана, Ханс Хаке (Hans Haacke) директно интервенира во институционалните практики со своите ефемерни инсталации, не ретко скандализирајќи ја нивната функција. Многу други автори од тоа време се надоврзаа на парадигмите на концептот, јазикот, на аналитичките, критичките процедури, на социокултурните и дискурзивните контексти. Ова движење немаше за цел создавање на готови дела, туку едно перманентно истражување и анализа, не ретко изложувајќи се на опасноста од сопствена анихиляција.

Концептуалната уметност не може да се смета како единствена и хомогена одредница. Болдвин (Baldwin), Харисон (Harrison) и Рамсден (Ramsden) (Memories of the Medicine Show....) го осудуваат на пропаст секој обид да се направи некаков преглед, перспектива на концептуалната уметност, со оглед на променливоста на нејзиниот претспоставен референт. Од една временска дистанца, тие констатираат дека концептуалната уметност (како "смешна, сериозна, пртенциозна, дијалошка и, над се, бездомна") стана еден од оние дескриптивни термини на коишто им недостасуваат конститутивни дела – нешто слично како со надреализмот.

Од средината на 70-те концептуалното движење ја губи својата "програмска", концептуална чистота, пробивајќи во едно проширене референцијално поле. Се јавуваат нови импулси што се црпат од антрополошките,

идеолошките и политичките димензии на стварноста. Ова особено се проблематизира со појавата на списанието "Fox" во 1975 год., но и со една низа текстови од Косут од втората половина на седумдесеттите.

Дали со тоа се разводни концептуалната остраца на движењето. Болдвин, Харисон и Рамсден констатираат дека некаде од средината на 70-те текстуалните образци на концептуалната уметност го губат својот ексклузивен статус. Продолжувањето со чисто текстуално (концептуално) конципирани дела, според нив, рескира да биде припоено кон два фронта: оној на една универзитетска уметност потчинета на културните студии и оној на медиумите, како учен журнализам. Тоа е она што тие и го забележуваат на неоконцептуалната уметност, своевиден културен интервенционизам што во најлош вид е сведен на журнализам. Овие оценки се наведуваат само како став што произлегува од корпусот на самата концептуала – во случајот Art and Language. Денес, феноменот на концептуалната уметност може да се посматра како релативно издвоено движење од втората половина на 60-те и првата половина на 70-те, но стратегиите на оваа уметност упатуваат на еден "незавршен проект", чиј импулси имаат трајно влијание на практиките од крајот на 80-те и во 90-те год.

.....

На крајот се наметнува прашањето дали ова движење имаше некаков одек на нашата уметничка сцена во 70-те? Ако се тргне од изнесените претпоставки за темелен отпор кон стратегиите на Модернизмот, од деструкцијата на формалните и пластичните јазични модели, од фокусот на испитување на конститутивните елементи на уметничкиот јазик, на природата, концептот на Уметноста, од лингвистичкиот пресврт во аналитичките процедури, од темелните прашања врзани за институционалните, социо-културните и политичките искуства пред и после 1968 год. и т.н., а сето тоа и уште многу друго го определува феноменот на концептуалната уметност, тогаш е многу лесно да се одговори на ова прашање. Македонската уметност од тоа време ги немаше елементарните претпоставки да го практикува овој феномен. Од една млада уметност којашто релативно бргу фати приклучок со Модернизмот, не можеше да се очекува радикално да го напушти. Ниту културните, ниту политичките очекувања тоа ќе го дозволеа. На фонот на општиот социо-културен Прогрес, уметничкиот Модернизам кај нас беше потполно етаблирана категорија, а било каков отклон (како оној на Симон Узуновски) можеше да смета само на маргинална и приватна рецепција. Проблемот со отсуството на било какви антиформални, или концептуални пробиби, не е во политичката ригидност на времето, туку пред и над се во културната самоизолација на уметничкиот ангажман, без отпор повинувајќи се на доделената улога на декоративен додаток на системот и во служењето на еден хипотетичен национален проект.



Лотер Баумгартен, Америка, 1984 / Lothar Baumgarten, America, 1984

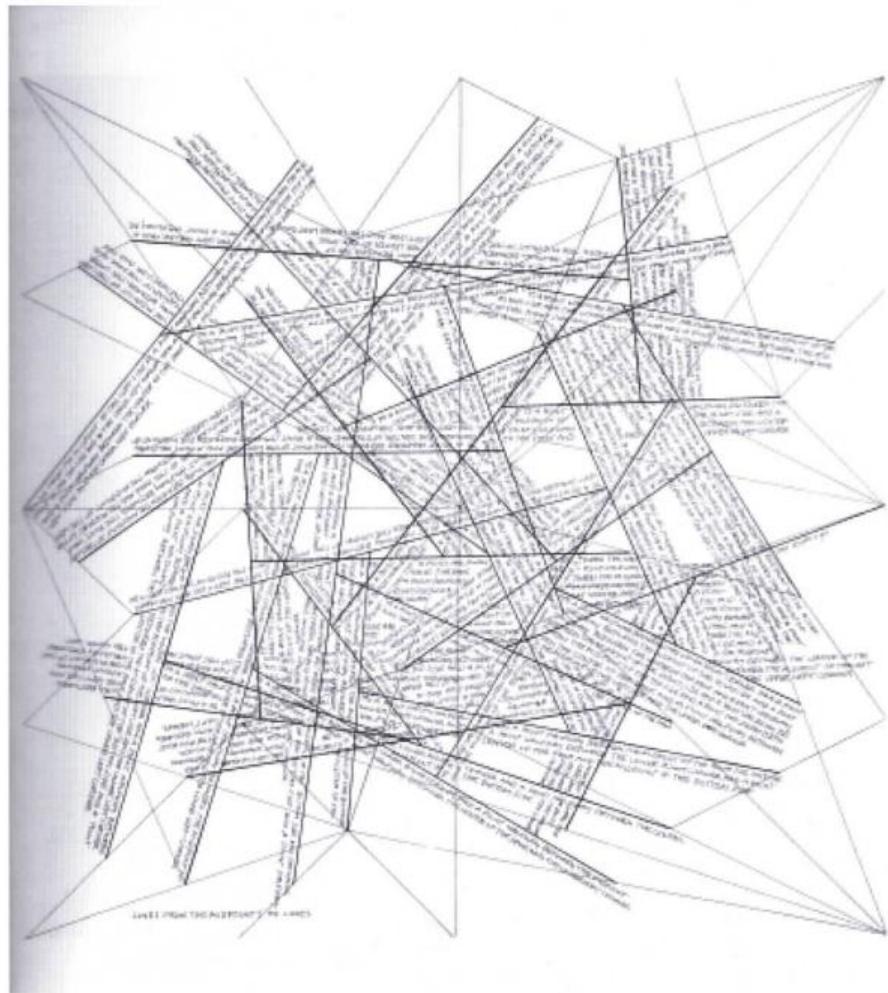


Бернд и Хила Бехер, Работнички куќи од индустриската област на Зигенер, 4 типови, 1959/1970.
Bernd and Hila Becher, *Arbeiterhäuser des Siegener Industriegebietes*, 4 types, 1959/1970.

Theme:Conceptual Art between the Anticipation of the Future and the Reconstruction of the Past ?

Valentino Dimitrovski

CONCEPTUAL ART AS PHENOMENON OF RE-EXAMINING THE NATURE OF ART IN THE 1960'S AND 1970'S ON THE WORLD SCENE



Сол Левит, Определение на линии, 1975
Sol LeWitt, *Definition of Lines*, 1975

The art scene in the 1960's (above all, pop-art, minimal and conceptual art) produced a phenomenon of lasting consequences. Namely, it was the opportunity to legitimately be an artist without having to be a painter, sculptor, architect, etc. As Thierry de Duve concluded (*Thierry de Duve, Echoes of the Ready-made: Critique of Pure Modernism, The Duchamp Effect*), a new art category, as something general, or as Art, substituted the traditional art disciplines. The most specific and most theoretical version of this undertaking was found by de Duve in the example of Joseph Kosuth. The latter, however, considered Duchamp the initiator of that new art category. According to him, Duchamp was the one who gave this art its identity. De Duve established the significance of Duchamp in overstepping the boundaries of fine arts, guiding art as generality towards a linguistic turning point, a task that had yet to have been realized by conceptual art. The ready-made reduced the work of art to a function of announcing, proclaiming: "This is art". This set the transgression from the specific to the generic, from painting to the Art, from the limited to the general modernism. Kristine Stiles (*Kristine Stiles, Language and Concepts, Theories and Documents of Contemporary Art*), like many other authors, pointed out the decisive influence and significance of Duchamp for the experimental and idea practices in the late 1950's and 1960's. However, she also specified other art experiences with antecedent role: for example, Rauschenberg with "The Erased De Kooning" of 1953, or his 1963 telegram sent to a Paris portrait exhibition saying: "This is a portrait of Iris Clert if I say so"; the 1963 work of Ed Kienholz "The Art Show" (textual description of two hypothetical exhibitions in Los Angeles and New York), etc.

The term of "Concept Art" was coined by Henry Flinty in 1961. But as separate movement, the conceptual art began to be treated in the text of Sol Lewitt: "Paragraphs on Conceptual Art" in 1967, and "Sentences on Conceptual Art" in 1969. After his early actualization of the conceptual art, numerous interpretations followed. The

What does
possession
mean to you?



7% of our population
own 84% of our wealth

The Economist 15 January 1998

term itself never defined precisely an art practice, rather it referred more generally to the idea contents transmitted through "an object" (whatever it was). After some time, this term became a suitable category for exhibiting any form, except that of the traditionally fine arts. The appearance of this art and its linguistic character were explained in very indicative way, by some of the participants in this movement. M. Baldwin, Ch. Harrison and M. Ramsden (in Memories of the Medicine Show, Recollecting Conceptual Art, Art and Language, New Series, the issue of 2 June, 1997) thought that this art resulted from a resistance toward a kind of competence - a resistance toward the established competencies of modernism. Not so much modernism itself, rather the institutions of art that supported the commercialization of expressiveness in unrestricted proportions. Not denying the contribution of Duchamp, neo-dada, and Fluxus, they believed it was minimalism that made the significant penetration towards the conceptualization of the artistic experience. Minimalism reduced the work of art to the relations of the object and circumstances for its exhibiting. The circumstances that legitimized a work of art have now become a theme of the object itself. This implied proper locating, identifying, describing, that is, a linguistic need for supplementing. Hence come the linguistic basis of conceptual art. They did not view the application of language, or the linguistics, as essence of new salvation of high art, rather as an indispensable skill in the conceptual practices. They summarized that conceptual art could be considered as non-pictorial, physical and formally reduced postminimalism that was practiced between 1968 and 1974, being then prestigious.

Many theoreticians have underlined the minimalistic reduction of subjectivism, transcendentalism and metaphysics of artistic forms. Contribution of other practices, however, has also been considered as significant catalyst. Jesa Denegri (in Problemi umjetnicke prakse posljednjeg decenija, Nova umjetnicka praksa 1966-1978, GSU, Zagreb, 1978) mentioned the early "anti-form" and "earth-works" authors: Morris, Smithson, Serra, Long, Flanagan, the arte povera: Pistoletto, Merz, Kounellis, Zorio, Prini, Anselmo, Paolini, etc, "land-art" and "body-art": Pane, Acconci, Burden, Smithson, Oppenheim, De Maria, Heizer, etc. The general climate formed by these movements in the late 1960's was that framework in which the term of "conceptual", according to Charles Harrison, appeared as cover for a separate tendency. He formulated the aspects of this tendency as: resoluteness in confronting the anti-intellectualism of the modernistic painting of the 1960's; respon-

sibility about the forms of production and distribution and striving for producing works that created anomalies and absurdities in anticipation of practices of art critics and curators.

Conceptual art caused numerous interpretations and various explanations. The fact that the authors of this movement had their own theoretical aspirations further has complicated this phenomenon. During a recent debate on this issue (Conceptual Art and the Reception of Duchamp, the Duchamp Effect, An October Book, The MIT Press, 1996), several well-known theoreticians recognized that complexity. B. Buchloh, for example, presumed three stages of conceptual development: transition from self-reflexiveness to tautology and, further, to contextuality. R. Krauss commented that this coming apart would not be acceptable for comprehension of conceptual art (the one of Kosuth) as a specific exaltation of works of art into purely philosophic area through the means of the ontological question put forward by the ready-made. Bois considered that to mark something as conceptual it was necessary to involve some textual apparatus. Alberro underlined the linguistic influence, as well the mass distribution, simplification of the production procedures, de-aestheticization, de-centering the artist, etc. Thierry de Duve was the most radical in this debate when he concluded that there was no such thing as conceptual art, that it existed in name only. Although in a different text (Echoes of the Ready-made: Critique of Pure Modernism, The Duchamp Effect) he showed the deconstruction in lucid manner that was undertaken by conceptual art towards the traditional art work as material object, as artist's opus, as visual phenomenon and as institutional value. The work, now, could be removed as manually created object (it could be performed by others, or could be of inconsistent material - energy, for example). "The death" of the author and removal of subjectivism made unnecessary considering art work through the aura of an artist's opus. The denial of visual form treated topically the end of the aesthetics and rejecting the verdict of the taste. Finally, denying the institutions of presentation, interpretation and commercialization set the works of this art in an alternative sphere.

One of early qualifications of conceptual art was the thesis of L. Lippard and J. Chandler on de-materialization, due to the evident removal of the formal and object load in conceptual practices (L. Lippard and J. Chandler, The De-materialization of Art, Art International, 1968). They argued that idea emphasis in these practices resulted in de-materialization, as strategy for changing art from an object of commercial exchange towards its value as semantic and political exchange and correlation. L. Lippard in 1973

(Postface to Six Years: The De-materialization of the Art Object, Art in Theory 1900-1990) recapitulated the contribution of "idea art" (conceptual art) in its provision of an informative and documentary idiom, in interlocking artistic and various discourse contexts. But the prophetic ecstasy of that period did not stop her from concluding that barriers between these contexts still existed. She even signed in very lucid way the unfavorable conditions and processes in that direction. Perhaps most characteristic was her comprehension of the betrayed "purity" about commercialization: "The expectation that conceptual art shall avoid commercialization, as destructive and progressive approach towards modernism, failed so that many ephemeral works of this art are sold and take their place in prestigious galleries."

The status change of the art object towards "ephemeral" forms of linguistic and analytical statement has been associated most explicitly with a group of American and English authors who set out from the assumptions of the analytical philosophy and from the language philosophy under the influence of Wittgenstein and Ayer. They introduced rigorous analytical procedures concerning the conceptualization of the artistic in the sphere of mental, idea experiences and underlining the linguistic nature of the "ephemeral" material. The conceptual and linguistic ambience of the artistic statement (or proposition, according to Kosuth) of the early conceptualists (Kosuth, Huebler, Weiner, Siegelaub) even presupposed the possibility that the idea which could form an artistic work did not need to be performed at the end (Weiner). Kosuth linked the conceptual and linguistic character of the artistic performance with the comprehension of the conceptual (linguistic) nature of every artistic manifestation, present or past, regardless of the elements of its constitution. According to Kosuth, artistic performances are propositions that investigate the concept, or art nature within the framework of the context of art. The propositions are not factual (they neither describe, nor express something), rather they are product of art definitions, or of consequences of those definitions. This tautological intonation brings closer conceptual art to mathematical and logical patterns that Kosuth directly referred to. Thus he did not imply certain use, or application of so understood artistic performances. Kosuth considered that art in postphilosophic and postreligious time exists only as restitution for what were once "spiritual needs" (Umetnost posle filozofije, Polja 156, 1972). The tautological nature of his understanding of conceptual art was most evidently formulated through his statement: "Art as idea as idea", that was used as subtitle in his works.

Other authors of that period also followed the course of rigorous analytical methods and procedures (Art and Language, Venet, Burgin, etc.) with the purpose of definite objectivity of the artistic language and removal of residues of ambivalence and double meaning. Art and Language focused their attention on examination and denial of situations and conditions of the artistic work as visually perceived object. At the very start of its performance, this group concluded that in the late 1960's some artists developed an activity that significantly reduced the relations with visual art and plastic language (in *Introduction to Art and Language, 1968-1969, Theories and Documents of Contemporary Art*). Their works showed a form based on elements of the written language. In this way, according to this group, the works of conceptual art became closer to the spheres of art critique and theory, although it does not also signify their leveling. What makes them different, and this has been underlined by many authors, is the nature of the intention of the conceptual artist being different from that of the theoretician or the critic. In his 1967 "Paragraphs on Conceptual Art", Sol Lewitt clearly denied that conceptual art can represent a certain illustration of various mental, or theoretical positions and ideas. The initial ideas, or concepts, according to him, are not necessarily theoretical, or logic, or complex. Conceptual works are not an illustration of certain philosophic idea. Philosophy can only be implicit in works of conceptual art.

The critical and analytical impulses, linguistic font, idea modus, openness towards theoretical discourses, release from control of the disciplines, etc. still did not produce a single movement. Conceptual art, nevertheless, acquired a recognizable physiognomy from the early actualization of Sol Lewitt, through the distributive promotion of Seth Siegelaub, and then through several significant presentations in the 1968-1974 period (for example, "When attitudes becomes form" of 1969 in Basel, the 1972 Stedelijk Museum exhibition, or the 1972 presentation of Documenta in Kassel). Joseph Kosuth was acknowledged as a leading international personality. His essential propositions (as works or attitudes) on art as examination of conceptual features of the artistic language imposed themselves as sign objective of the movement. Dan Graham made comments on the way in which media organize visual codes and linguistic systems in culture situations where social relations are moved out. Seth Siegelaub announced that the book in the capacity of catalogue and exhibition enables better control of production and distribution. According to Robert Berry, language is visual and aural material suitable for transferring the illusive, self-re-

flexive features of textual information, as well as the invisible phenomena. In further treating the reduction of aesthetic implications in the minimalism, Sol Lewitt examined differences between conceptual intentions and changes that occur during their realization into a work of art. He showed the disproportion among the perception, description and presentation. Douglas Huebler made use of language and photography in diagram manner to document the complexity of contemporary site-and-time activities and experiences. Laurence Weiner examined the dependence of language on the contexts of presentation and reception. Art and Language exercised an ironic critique of the ideological conditions of production, presentation, reception. Victor Burgin made reference to the ideological constructions and through his photomontages deconstructed the visual and linguistic codes of mass media. Mary Kelly started in 1973 a multi-media project, involving several theoretical paradigms to document the development and socialization of her son. Marcel Broodthaers reviewed the evoking and contradictory relations between words (names) and images, thus making irony of the museum and institutional schemes and conventions through which cultural values are controlled, maintained and objectified. While the intention of Broodthaers was metaphorically stated, Hans Haake made direct interventions into institutional practices through his ephemeral installations, often scandalizing their function. Many other authors of that period further related themselves to the paradigms of the concept, language, to the analytical, critical procedures, to the social and cultural and discourse contexts. This movement did not have as its purpose creating ready-made works, rather a permanent research and analysis, often being exposed to the risk of its own annihilation.

Conceptual art cannot be considered as single and homogeneous determination. Baldwin, Harrison and Ramsden (in *Memories of the Medicine Show...*) made unsuccessful every attempt to establish some review, perspective of conceptual art, having in mind the inconsistency of its presumed reference. From a time distance, they concluded that conceptual art (being "funny, serious, pretentious, of dialogue nature, and, above all, homeless") became one of those descriptive terms which lack constitutive works - something similar to the surrealism.

Since the mid 1970's, the conceptual movement has lost its "program", conceptual purity, penetrating into an expanded field of reference. New impulses have appeared that are generated from the anthropological, ideological and political dimensions of reality. The appearance of the "Fox" magazine in 1975 and a series of texts by

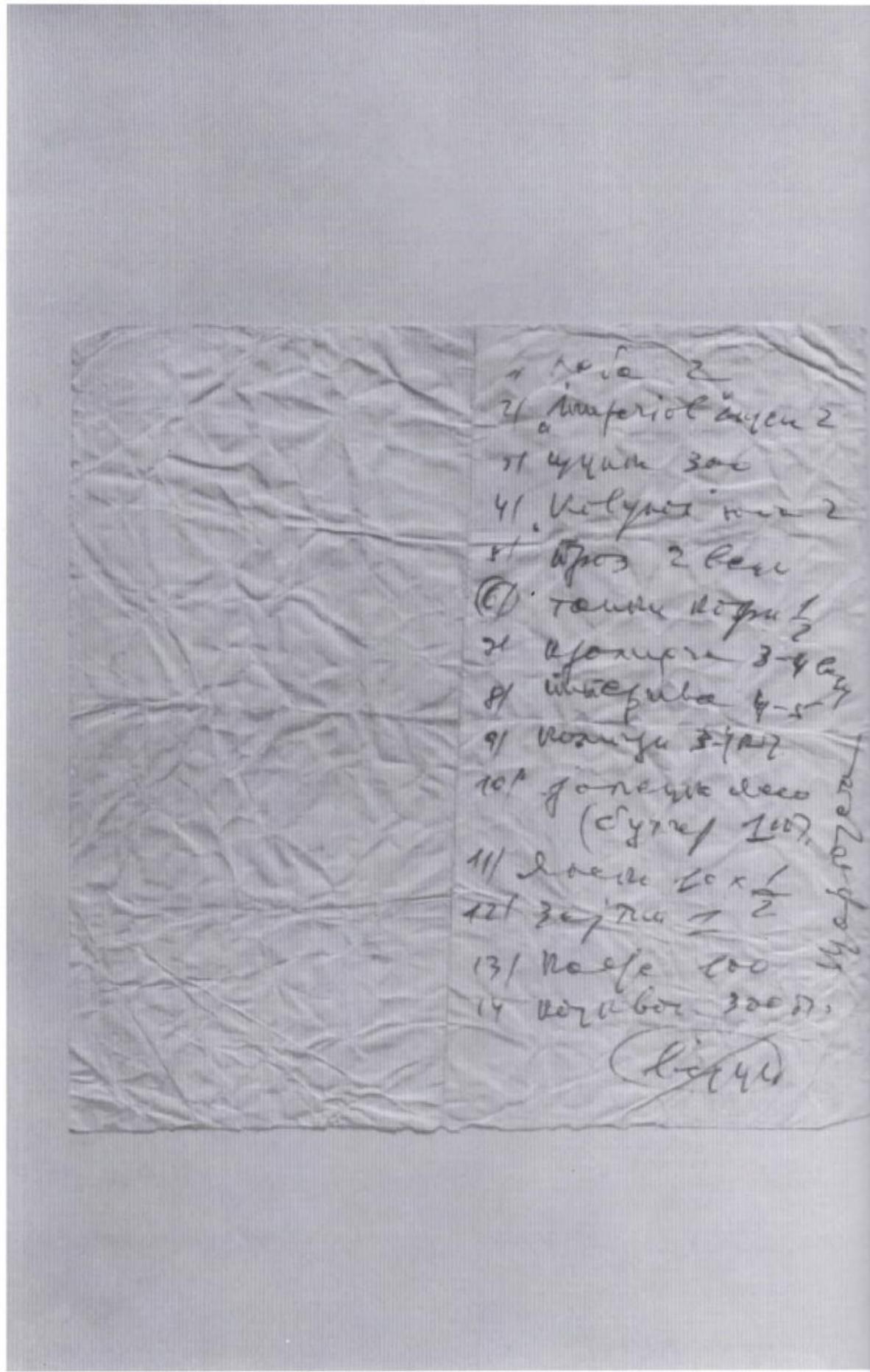
Kosuth in the late 1970's made a further issue out of this.

Did this soften the conceptual sharpness of the movement? Baldwin, Harrison and Ramsden concluded that textual patterns of conceptual art lost their exclusive status in the mid 1970's. According to them, continuing the purely textually (conceptually) conceived works risks to be attached to two fronts: the one belonging to the academic art subordinated to the culture studies and the other belonging to the media as learned journalism. This is their very remark made concerning the neoconceptual art, a specific cultural intervention that has been reduced to its worst kind, to journalism. These assessments are mentioned just as a viewpoint coming out of the corpus of the very conceptual - in this case, Art and Language. Today the phenomenon of conceptual art can be considered as relatively separate movement of the late 1960's and early 1970's, however the strategies of this art refer to "an unfinished project", whose impulses exercise permanent influence on the practices of the late 1980's and 1990's.

*

Finally the following question imposes itself: whether this movement had any echoes on our artistic scene in the 1970's? If one starts from the aforementioned presumptions about a fundamental resistance to the modernistic strategies, from the destruction of formal and plastic linguistic models, from the focus of examining the constitutive elements of art language, of nature, of concept of Art, from the linguistic turning point in analytical procedures, from the fundamental questions related to institutional, social and cultural and political experiences before and after 1968, and so on, and if all these and many other things determine the phenomenon of conceptual art, then it is very easy to answer this question. Macedonian art of that period lacked the very basic presumptions to practice this phenomenon. One could not expect a young art that relatively quickly caught up with modernism to relinquish it so radically. Neither cultural nor political expectations would have allowed it. On the font of general social and cultural progress, the artistic modernism was a fully established category in our country, and any digression (like the one of Simon Uzunovski) could just count on marginal and private reception. The issue of absence of any anti-formal or conceptual penetrations does not relate to the political rigidity of that period, rather to the cultural self-isolation of the artistic engagement, exercising no resistance to the given role of a mere decorative element of the system and serving a hypothetically national project.

1/deck 2. June
 2/ボルト 5 127. !
 3/3x3x3x1200 R-3
 4/ 1 300kg
 5/ メタリック - 44kg 300
 6/ ボルト 5.8
 7/ ノジション - 300N
 8/ フレーム 1200
 9/ リバーブ 7
 10/ ソン リバーブ 145-1
 11/ ルーツ ロード ポーチ
 12/ ロード ポーチ 2
 13/ メタル 200
 - ベンチ



вовед

Денес, со добри причини, се предлага за разгледување тема со ваков наслов. Фокусирањето на нашето внимание на определена тема значи да се сообразиме со релативните референтни точки од светската, како и во самата национална теорија и практика. Меѓутоа, можноста да се фрли светлина на концептот и концептуализмот во уметноста раѓа недоумици заради основната нејасност - како да се поставиме спрема терминолошкото определување-концептуализам, а со тоа и спрема историскиот авангардизам и новите појави во нивното основно и проширено значење.

Процесот на модернизација и осовременување и на нашата средина доведе до нови начини на изразување и обновени врски со традицијата. Од крајот на дваесеттите, особено од крајот на педесеттите со прифаќањето на апстрактните тенденции во уметноста на одделните југословенски центри стана присутна една жива борба за нов пластичен период и уметнички израз. Тој процес на модернизација, кој не одеше лесно ниту без противречности, беше постојано проследуван со влијанија на популарната култура, со бришење на границите меѓу уметничките дисциплини и желба за воспоставување нови врски меѓу приватните визии и јавниот интерес. Тој процес на модернизација немаше рамномерен тек и секогаш откривал развиена способност за прилагодување и акцентирање на она што можело да се подреди на сопствениот развиток и можности. Светските уметнички бранови (германската, француската и американската уметност) ги записнуваат нашите простори кои сепак, селектирано и според сопствената мерка на можности и ограничувања, го определувале интензитетот и степенот на нивното навлегување. Затоа не може да се говори за "слепо одење по други примери" како што не може да стане збор за примат или антиципација во промовирањето на некоја идеја или за нејзиното вредносно заокружување. Притоа, интернационализацијата на одделни уметнички правци и движења ја опфати и современата македонска уметност.

општи разгледувања

Денес, време на сумирања, постои мислење дека во периодот на модернизмот и постмодернизмот концептуализмот се зема за основна парадигма. З.Шмит смета дека идејата за концептуална естетика е карактеристична за нашето столетие. Подоцна А.Б.Олива ќе забележи: "По Дишан не е можно да се замисли уметност што не би била концептуална." И за други проучувачи концептуалната уметност обележува повеќе од една тенденција или едно движење. Х.Флинт во 1961 година ја предложи следната дефиниција: "Концептите во концептуалната уметност се она што е звукот во музиката, материјал кој е во основата. Концептуалната уметност е една форма на уметност која

Владимир Величковски

ФРАГМЕНТИРАНИ ВРЕДНОСТИ (кон проучувањето на концептуализмот и македонската уметност)



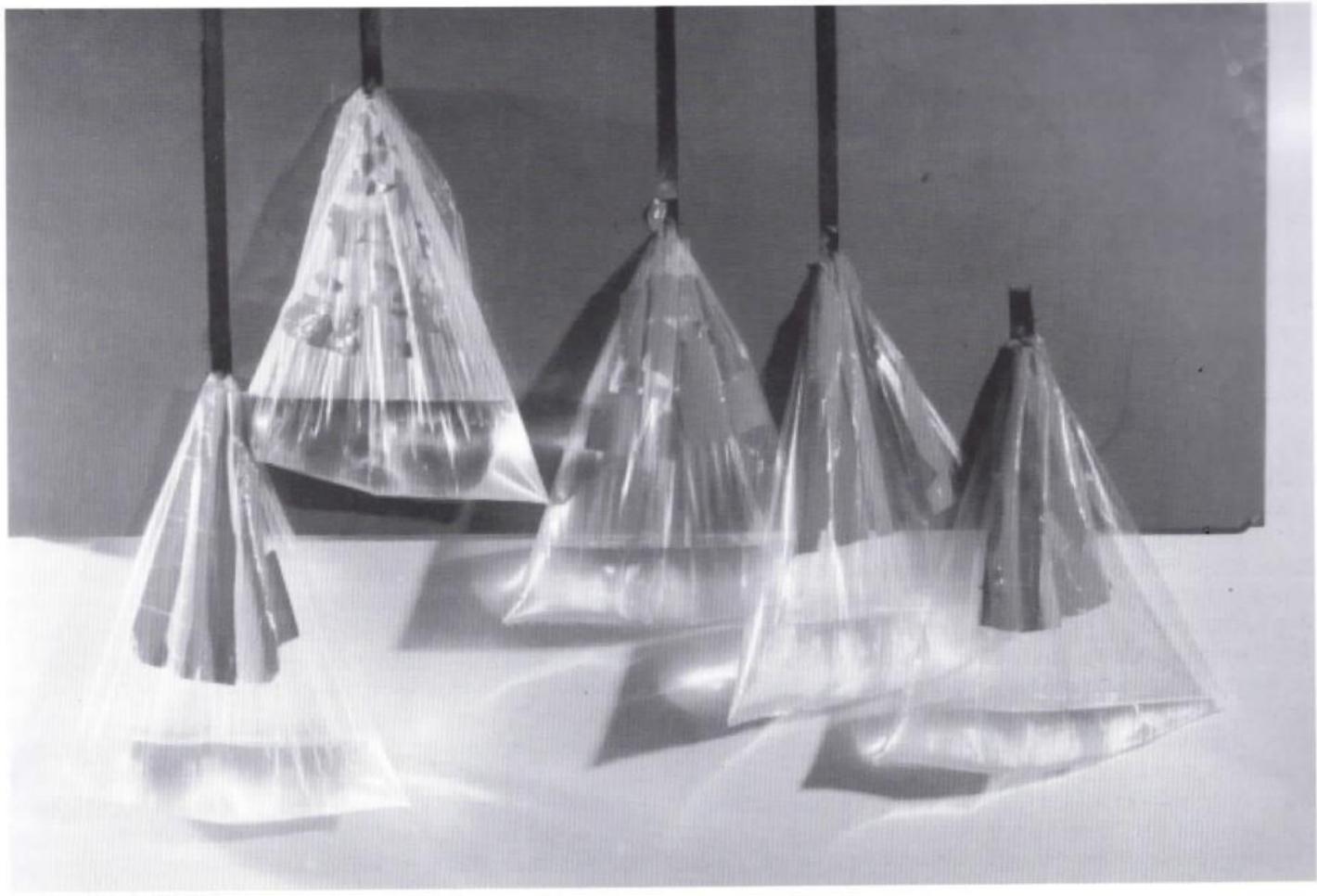
Симон Шемов и Никола Фидановски, *Ликовна интервенција во чест на Рембрант*, 1984. Месарница Баце, Скопје
Simon Semov and Nikola Fidanovski, *In honour of Rembrandt*, 1984, art action, Bace butcher's shop, Skopje

го има јазикот како основен материјал." Со давање акцент на "уметничката теорија" и истражувањето на онтолошката природа на уметноста концептуалната уметност ги надминува границите на веќе прифатените медиуми на творештвото. На тој начин се дојде до ново сфаќање на уметничкото дело како естетски предмет со нови и специфични значења и содржини. Забележливо беше настојувањето "да се редуцира уметничкиот предмет до граница за негово укинување". Покрај тоа што дојде до "проширување на изразното подрачје со нови материјали, техники и медиуми" за овој вид уметничко дејствување" е карактеристично дека пораката сепак се формулира во вон-материјалните сфери" (Маријан Сусовски, 1977).

Создадена во модернизмот (земна и телесна уметност, аналитички концепт) концептуалната уметност доби нови форми и значења во постмодернистичкиот период. А според Ж.Ф.Лиотар "постмодернизмот не е ниту конзистентен филозофски правец, уште помалку систем, ниту уметнички дух; тој се конституира повеќе како поглед на свет, тип на интелектуалец, дух на времето". Меѓутоа, во уметничкото творештво беа воведени карактеристични и обновени стилистички постапки како што се: цитатот, иронијата, колажот, фрагментарноста... Тие се осмислувани низ еден нов

сензибилитет и во категорија "уметнички контекст". Така настана уметничкиот "отворен концепт", а естетската сушност беше децентрализирана и разбиена истиснувајќи го вредносниот аспект. Денешниот стил-без стил се оформи со асимилирање на одделни минати стилови и форми на уметноста. За модел е земена самата уметност, не нејзините феноменолошки белези, а во концептуалната уметност се манифестираше стремеж кон дематеријализација на делото (процес отпочнат со апстрактната уметност). Суштината на делото се повеќе се наоѓа на планот на идејата, интенцијата, или програмата, во самиот креативен процес. Истражувани се просторите на над-материјата и на духовното, но треба да се потсетиме дека материјата се диференцира до бесконечност (во енергии, испарување итн.). Создаден е тип на уметник-замислувач чија креација се ситуира на теоретско и интелектуално рамниште, користејќи ласер и видео, холографија и нумерички слики и други средства. За пример може да послужи дијапазонот од имагинарниот музеј на А.Малро до виртуелниот музеј на Џ.Шоу.

Се чини значаен еден аспект содржан во писмото на П.Мондријан упатено до И.Кверидо во 1909 година. Во него тој ќе го истакне значењето на врската меѓу



Симон Узуновски, Преспа, 1976, асамблаж (дрвена плоча, пластика, вода)
Simon Uzunovski, Prespa, 1976, assemblage (wooden board, plastic, water)

филозофијата и уметноста, со уверување дека „сликаревата свесна духовна содржина мора во многу да влијае на неговата уметност.”

Во концептуалната уметност посебно значење добива прашањето за врската, или интеракцијата меѓу идејата и реализацијата, прашањето за формата и материјата. И концептуалната уметност или уметноста на супституцијата е и „една работа на чиста форма”, со која се остварува специфична знаковна комуникација. Во неа работата е заменета со нејзиниот концепт, објектот со неговата дефиниција, делото од самиот негов проект. Карактеристични се мислењата на неколкуте клучни уметници на овој уметнички став. Џ.Бојс забележал: „...не само за да се мисли туку за да се продолжи мислата преку раката.“ Џ.Косут ќе ја даде следната дефиниција: „ уметноста има нешто заедничко со логиката и математиката затоа што таа е една тавтологија, т.е. дека идејата за уметност - “дело” и уметноста се иста работа.“ Б.Виола мисли дека „технологијата ќе нё води кон конструирање на објекти согласно со процесот на одење од ентериер кон екстериер поточно до инверзното.“

домашен терен

Сé позабележлива појава во нашата средина е организирано насочување на творечкиот ангажман на помладите автори преку кои се остварува определена програма за развиток на уметноста, меѓутоа форсирањето на одделни уметнички тенденции може да поттикнува, како што може и да обезличува и дезориентира. Се подзaborава дека современ уметник може да се биде на различни начини, при што изнаоѓањето на сопствен пат и истрајноста имаат посебни вредности. За одбележување е дека уметниците од помладите генерации, на различен начин и со различен успех, ги користат основните средства и материјали за да создадат просторна артикулација на замислата. Тие работеле за отворен простор, но своите осварувања главно ги претставуваат во изложбени простори, а се ориентирани и кон работа во автентични амбиенти на стари градби (монументални, како и приватни куќи итн.).

Преку концептот на „отворено уметничко дело“ авторите се вклучија во проширеното поле на дејствување на концептуализмот. Дел од нив директно и бргу се нурнаа во таквите води, како да го носеле уверувањето дека цртежот или моделирањето, треба да се отфрли од

нивните дела како остаток на мртвото европско минато. Затоа, тие не можеа посигурно да го негуваат ставот *reductio ad absurdum* туку се препуштија на расчленување на предметот во просторот, акцентирајќи ја евокативната расприкажаност. Но, од друга страна евидентни се настојувањата да се оствари чиста формална и медиумска формулатија на идејата. Затоа тие успеваат да го поттикнат умот да мисли, како и да ги разбудат потсвесните содржини. Имагинарните претстави тие ги прават близки, стварни. Наоѓајќи се на "познатиот пат" уметниците воспоставиле нов дијалог со традицијата што е карактеристична за цивилизацијата што не е оформила (религијата, Медитеранот итн). Тие делуваат во склад со некои основни постмодернистички идеи остварувајќи низ елементите на реминисценции, цитати и пастиши, нови модели на креативна мисла. Оттука квалификацијата "сосем ново" добива пореални значења. За нив е важно да ги откријат примарните творечки енергии, но исто така и пластичните и визуелните промислувања без оглед дали станува збор за истакнување на баналното или на непрозирната "шума од знаци".

Дел од практичната критика и теорија своите премиси ги заснова на постулатите на постмодернистичкиот еклектизам. Станува забележливо настојувањето да се употребат уметниците како своја "продолжена рака", или како реализатори на нивните идеи.

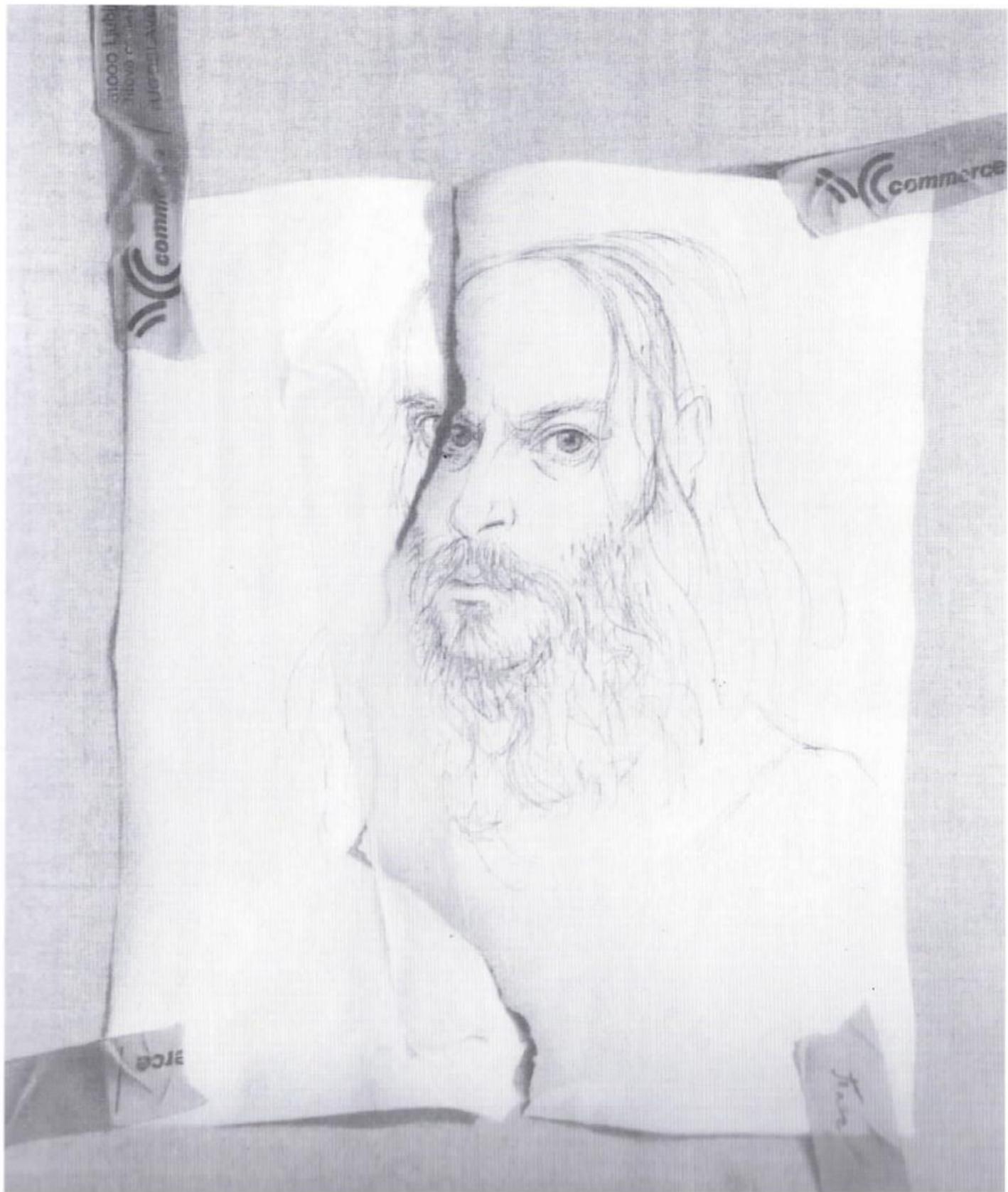
Во македонската уметност на 20 век се одвивал процесот на т.н. "забрзана естетска еволуција" (според Милан Ѓурчинов). Во концептуалната уметност се дава израз на она кое не може да биде претставено, но може да биде сфаќливо, додека во примерите на македонската уметност се акцентира процесот на обликување во материјал при што се настојува "она што е невидливо да се направи видливо". Комплексните синтетички остварувања не се подложни на јасна, туку повеќе на непостојана класификација. Македонскиот уметник негува разни постапки, користи разни техники и материјали, манипулира и мајсторисува. Во нивните дела се остварува активен однос на разновидните пластични елементи со просторот, со вклучување на светлината и компонирањето кои овозможуваат да се изврши уметничката преобразба. Всушност, концептуализирањето на сликата се надополнува со промените што настанаа, со концептуализирање на елементите на просторот. Тој процес на селектирање, асимилација и преобразба се извршува во контекст на концепцијата за комбинирано дело со карактеристики на "мешан стил". Во последните дваесеттина години Македонија ја заплиснаа брановите на бројните европски уметнички искуства. Елементите на трансавангардата и постмодернизмот преовладуваат опфаќајќи разновидни постапки и приоди. Тој процес на директно вклучување со општите текови не одел без контрадикторности, но и со забележлива сложеност на настојувањата и пораките: во него се вклучија социјални, политички и духовни состојби и елементи својствени на современата цивилизација.

одделни примери

Концептуалната уметност во Македонија има свои приврзаници од средината на седумдесеттите години, но таа "не е појавена во својот чист вид" (Борис Петковски, Современо македонско сликарство, Македонска ревија, 1981). Неговите траги ги среќаваме во редуцирана, модифицирана или комбинирана форма, коцентруалната логика на креирање се појавила во одделни дела во некој период но речиси воопшто како поцелосна и трајна определба. Од тие причини овој текст може да биде само прва скица за разните видови на концептуалната уметност, а при тоа може да биде повод за други истражувања и согледби.

Душан Перчинков кон средината на шеесеттите години ја дефинираше својата трајна определба - неговото навлегување во просторот на геометрискиот знак, уметникот избор и творечки поттик се содржините од природата и урбани мотиви. Во периодот јасно дојде до израз строгото концептуализирање на сликовниот простор, со извесни сродности со постапката на геометриската апстракција и асоцијативната знаковност, како и со системската уметност. Тој креира во цртеж и серирафија разновидни соодноси меѓу линијата и белината на листот. Перчинков создава, кохерентно и доследно, своевидна геометриска поетика на линеарни траги кои имаат суштествена структурна и содржинска смисла. Пример на забележителен редукционизам претставуваат графичките листови под наслов "насловна страна" и "Структура на листот - X" (1991). Оттука произлезе графичката мапа "Ништо" од 1992 година која се карактеризира со крајна редукција на средствата и формата (можното влијание од минимализмот на Мондијан и Малевич).

Со името на Симон Шемов се врзуваат разновидни активности од почетокот на седумдесеттите години: колористички интервенции во природен и урбан амбиент, пластични инсталации во отворен и галериски простор, како и создавањето платна, цртежи и графики во кои доаѓа до израз неговиот "стилски номадизам". Акциите на боене и инсталациите, кои беа изработени од непостојани и кревки материјали, останаа забележани на фотографија и слайд. Во сите ликовни дисциплини се проткајува една нишка на концептуализирање на содржините како и духот на некој вид "детска игра" (акциите од 1974, 1982, 1986, посебно "Растркалано клопче" од 1983, "Во чест на Рембрант", 1984 и др.) Како творечки предизвик на уметникот му послужиле мотиви од уметничката традиција, како и теми од совремието: еколошки, социјални, политички. Во 1972 година, како и подоцна сликарите Милош Коцоман и Драгољуб Бежан извеле перформанс случувања во пределите на "Скопска Црна Гора", како и во затворен простор. Нивните проекти имале белези на бунт против конвенциите и забраните, една карактеристична пародична расприкажаност. Овој специфичен "јазик на телото" нема да има следбеници во македонската уметност со значаен исклучок на некои



Танас Луловски - Тане, Детска игра I, 1986, пастел
Tanas Lulovski - Tane, Children's Game I, 1986, pastel



Симон Шемов и Никола Фидановски, *Интервенција во простор*, МСУ, Скопје, 1982
Simon Semon and Nokola Fidanovski, *Intervention in Space*, MOCA, Skopje, 1982

остварувања на скулпторот Петре Николоски.

Во делата на Танас Луловски применет е хиперреалистичкиот начин на претставување, со извесна социјална критичкаnota на исказување. Тој создаде слики-објекти (1983) и инсталации (1988) изработени од "сиромашни" материјали со кои промовираше специфично обликување на идејата и ново сфаќање на просторот.

Во тој период беа организирани изложбите на кои зедоа учество уметници кои ќе бидат заинтересирани за концептуалната уметност: акцијата на групно сликање пред Филозофскиот факултет во Скопје 1978, амбиенталните интервенции во Музејот на современата уметност во Скопје од 1982, изложбата "Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија" во Домот на младите во Скопје од 1984 година, изложбата "80-те години во македонската ликовна уметност" во Музејот на Македонија - Скопје од 1986, изложбата "9 1/2, Нова македонска уметност" во Музејот на современата уметност во Скопје од 1996, изложбата "Зрачење" во Музејот на современата уметност во Скопје (по Минхен) од 1998 година итн.

Во 1987 година во Скопје се отвори изложбата "Концепт во сликата" на критичарот Александар Богоевиќ од Белград. Неговиот избор беа делата на уметниците приврзеници на "класичниот концептуализам" определувајќи го како "умерена авангарда" и "трета струја" во југословенската уметност (Родольуб Анастасов, Танас Луловски - кој не зеде учество на изложбата, Божидар Дамјановски и други). Делата на овие уметници беа земени како пример за своевидно синтетизирање на материјализираниот естетски објект со одделни елементи на концептуализмот; во делата доаѓа до израз визуелното, а предметот добил надреални белези.

Концептуалната логика во создавање на уметничкото дело егзистира во заедница со други приоди. Концептуализирање на сликовниот простор се среќава во дела со покласичен приод, како и во поновите решенија: меѓу приврзениците на експресионистичката лексика и геометристичката апстракција, во делата создадени во шеесеттите, како и во осумдесеттите години. Во најновиот период тие белези се проткајуваат во делата на уметниците кои асимилирале елементи на трансавангардата и постмодернизмот. Тие во своите дела комбинирале разни стилски модели и материјали, претворајќи ги во своевидни слики-објекти со разновидни знаковни содржини и белези. Некои од нив понагласено се свртија кон просторни решенија.

Концептуализирање на пластичните содржини наоѓаме во делата на помладите генерации кои се школуваат во Загреб, Белград и Љубљана, како и на факултетот за ликовни уметности во Скопје од 1980 година(сликари, скулптори, графичари). Тие настојуваат да ги поврзат елементите на разни медиуми и приоди: тоа се комбинации на инсталација, објектна или амбиентална уметност со концептуализмот. Во поранешниот период во делата беа користени природни и сиромашни материјали со понепосреден приод во работата.

Подоцна, уметниците почнаа да употребуваат синтетични и скапоценi материјали, како и делови од предмети и друго поставени во поинаков, пософициран контекст. Одделните проекти се финансиирани од Министерството за култура на Република Македонија, Сорос центарот за современи уметности и други спонзори. Со нивна помош, строго контролирано и програмски управувано, македонските автори ги претставиле своите проекти на одделни уметнички манифестации во светот. Некои оделе по селективен пат со анга'ирање на домашни и странски куратори, на одделни проблемски конципирани изложби (Интернационалното биенале во Венеција, Сао Паоло, Истанбул, Њујорк, Стокхолм и други).

Во современата уметничка практика во Македонија можат да се следат неколку линии на развиток на концептуализирање на пластичните содржини, не без чувство на насилено вклопување и појмовна конфузија, таа произлегува од "мешаниот карактер" на творбите и од прашањето дали тие можат да се подведат под поимот уметност. Евгенија Демчиевска сликата ја расчлени на мозаични делови во вид на мултилициран концепт со можност да се рекомпонираат составните елементи на фигуративниот мотив. Вељо Ташовски комбинира насликано платно и свила за да создаде илузија на близко и затскриено, на мотив со јасни контури и замаглен предел. Повеќе автори од помладата генерација според методот на концептуализирање на просторот на сликата, или на слика-објект, акцентирајќи ги чистите пластични феномени како и одделните мотивски преокупации и ангажирани содржини. Нив ги наоѓа во делата на уметниците: Слободан Филовски, Драган Петковиќ, Венко Цветков, Славчо Соколовски, Ванчо Јаков, Предраг Урошевиќ, Јован Шумковски и други.

Искра Грабул и други архитекти го создадоа хепенингот на отворено наречен "Стог" (1983), а Ѓоко Радовановиќ, исто така архитект, ги конципираше своите "урбани приказни" и творби составени од разни предмети: "Жито" и "Мост-огледало" од 1986 година и други. Групата Зеро на свој начин ја разви замислата за "слушања" во галериски простор во вид на мултимедиски проекти кои го поттикнуваат и гледачот да учествува во нив (од 1985). Групата веќе не постои и секој од членовите развиваат своја активност: тие остануваат на својата определба за авангардни истражувања во македонската уметност - во областа на сликарството и објектот, на инсталацијата и амбиентот на перформансот и уметноста на процесот со елементи на Arte povera, уметноста и јазикот и уметноста на меморијата во концептуалната уметност итн. (Александар Станковски, Ибрахим Беди, Златко Трајковски и др.).

Скулпторите внесоа одделни иновации и дејствување во еден проширен простор. Архитектот Симеон Узуновски во неговите пластични инсталации, артикулирани во ентериерни простори користеше хартија од весници и селотејл ленти потенцирајќи го значењето на процесот, времето и улогата на светлината. Петре Николоски креира транспарентни

пластични структури, во вид на синтетизирани просторни знаци. Тој е автор и на видео проекти во кои го потенцира аспектот на ритуалното, изразното и автентичното. Во неговите дела се присутни елементите на митското и архетипскиот концепт. Томе Ачиевски комбинира скулптура, насликани дела и фотографии со кои го документира истражувањето во одделен сегмент (од проектот "Големиот чекор назад", 1996-97, Ретуш, 1998).

Меѓу авторите кои се наклонети кон вербалното мислење и манипулирање со идеи секако се издвојува Станко Павлевски. Тој во своите дела воспостави корелација меѓу она што значи работа со материјал и комбинација на лептистички мотиви кои носат определена семантичка содржина. Се појавуваат две подеднакво акцентирани компоненти: страста на пластичното обликување и нагласениот интерес за промислување на целината и низ дополната со други знаци и содржини ("Светот во коцка или во круг-Енергетски трансфер-Сé е парче-Сé е прозирно", 1996-97 и др.). Делата од метал и други материјали се поставни на под, јасно концептирани и мајсторски изведени, но сепак ја носат тајната на недоловливото, тие се восприемаат низ одделните материјализирани и естетски аспекти, осмислени со специфична просторна диспозиција.

Виолета Блажеска и Богдан Грабулоски истражуваат на полето на скулптуралната апстракција или минималната уметност и делувањето на светлината, во некои проекти се вклучени иконичните знаци на документарен видео материјал. Мирна Арсовска користи разни материјали и предмети кои воспоставуваат спој на архаично и модерно, "топло" и "студено", значајна улога има светлината-природна и вештачка.

Алузиите се разновидни како што се нејзините асамбла'ни објекти, неочекувани, логични, но и алегорични, тие сугерираат не-ред, мисла "која лута" ("Не гледајте така романтично" од 1995, "Автопртрет" од 1996 и др.).

Жанета Вангели направи значајни истражувања во областа на поврзувањето на геометриската апстракција и објектот, иконичното и аиконичното, готовата предлошка и изработениот дел - насликано платно или објект, на сликовното и лептистичкото, визуелното и појмовното. Таа користи и фотографија и драгоцените материјали, идејата ја концепира на дводимензионална површина и статично, или пак елементите ги компонира како паралелни знаци - или стварности, во амбиент и со нагласена динамичност и предизвикателност на различните идеолошки, религиски и други содржини (Акт, моќ, 1991, "Омаж на Андреј Рубљов", "Автопртрет", "портрет на Владимир Антонов", "Порта" 1994). Во нејзината "селективна меморија" се соединуваат елементите на традицијата и современоста, организирани во една ригорозно сведена форма и идејна концепираност.

Благоја Маневски е сликар кој ја негува "монтажната постапка" и геометриска артикулација на форми и знаци. Во поновите дела сé понагласено се свртува кон објектот и инсталацијата, сугерирајќи го контрастот на

природното и вештачкото, архаичното и модерното, одделните симболични и естетски содржини. Тој оствари еден вид ленд-арт на фотографија на испушкана земјина површина на која "интервенирал" со алюминиумска кружна лента ("Вада А", 1994)

Во една пригода Луси Липард за делото на Роберт Морис ќе забележи дека "тој се занимава со идејата, со идејата како предмет и идејата како претставување". Во извесна смисла тоа важи за некои проекти на Искра Димитрова во кои употребила пластично "тело" издвоено и осветлено во просторот, сугерирајќи низ определеното материјализирано и символично претставување некои метафизички содржини. Пластичните реализацији се исто толку важни како и надополнувачките семантички и филозовски текстуални толкувања во каталогите (Таламос, 1996, Папочна врвка, 1998).

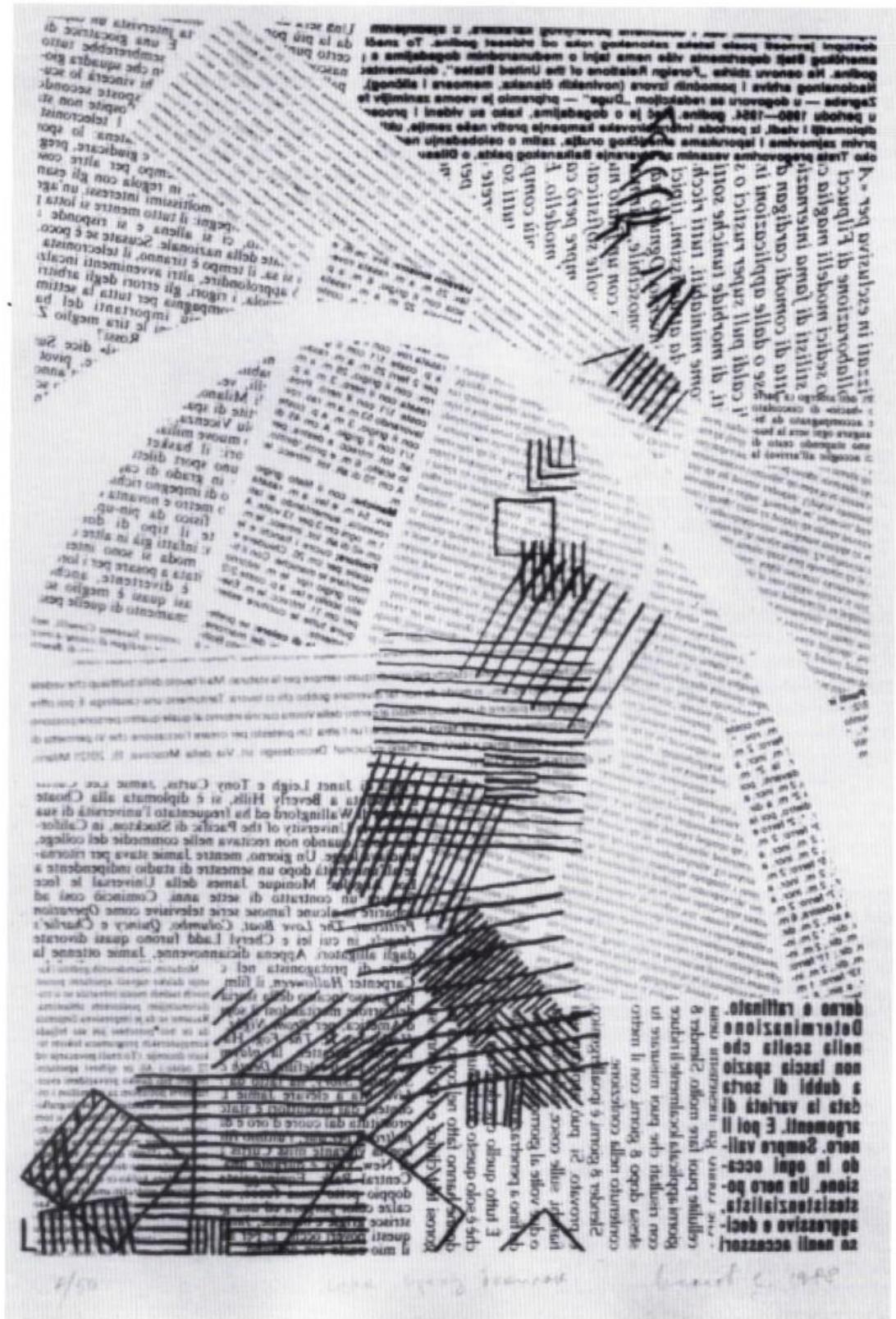
Роберт Јанкуловски ги документира своите истражувања со фотографија со која анализира определен мотив, а Антони Мазневски ги истражува врските меѓу објектот и лептистичкиот мотив (Во непознатото постоење 1998). Зденко Бужек го направи проектот "Бужек-Тито" бирајќи домашен напуштен амбиент, со елементи на говор и музика, текст. Можеби најчиста форма на концептуализмот, во неговите основни значења наоѓаме во остварувањата на Сузана Милевска, историчар на уметноста, посебно на изложбата Ред-Хаос (Музеј на град Скопје) и "Потпис, настан, контекст" (Младински културен центар, Скопје, 1992).

Завршни забелешки

Овој преглед на дела и настојувања нужно доби општ карактер заради изнесениот став дека - во современата македонска уметност не постојат примери на поцелосно и појасно дефинирана концептуална уметност. Наместо тоа скреќаваме примери на "мешан стил" или на концептуализирање на пластичните содржини како рефлекси кои даваат можност да се воспостави извесна корелација со светските примери од оваа област. Во текстот нужно се појавија нејасности и во една поширока смисла затоа што, според Харолд Озборн" и концептуалната уметност е сé уште нејасна и неодредено дефинирана". Постои сосема мал број примери на уметници кои се интересираат за семантиката и теоријата на комуникацијата кои се вклучени во нивните дела. Пред нас се појавуваат дилемите и прашањата што си ги поставил спомнатиот теоретичар : дека треба да сме претпазливи од " злоупотребата на јазикот" во дефинирањето на појавите, дека секогаш постои "елемент на измама" во овој вид дела за кои треба да се прашаме дали се уметност воопшто и "врз кои начела да направиме разлика" меѓу уметноста и не-уметноста.

Нашата уметност се развива во услови на мала и периферна средина. Посебно значење добива проблемот на сопственото минато. Всушност, ако се погледне наназад нашата историја на уметноста е историја на непрекинат дисконтинуитет. Притоа и денес

се потврдува традиционалниот расцеп меѓу тоа што поединците сакаат и можат и условите кои во таквите настојувања ги оневозможуваат. Затоа може да се говори за одделни творечки напори и остварувања за фрагментарни вредности и за обид со овој текст да се објасни тоа што е посебно во делата на нашите уметници во однос на големите средишта.



Симон Шемов Скок преку божилак, гравија, print, 1988
Simon Semov Jump over Rainbow, print, 1988

Vladimir Velickovski

FRAGMENTED VALUES (Toward study of conceptualism and Macedonian art)

Introduction

It has been suggested nowadays, due to good reasons, to consider a topic with such title. Focusing our attention on specific topic means to correlate with our points of reference on global and national level of theory and practice. The possibility, however, to shed light on the concept and conceptualism in art creates dilemmas due to the basic vagueness - what position to take toward the terminological determination-conceptualism, and thus also toward the historical avant-gardism and new manifestations in their basic and broad meaning.

The process of modernizing and updating also our environment has lead to new ways of expression and new ties with tradition. Since the end of the 1920's, and particularly of the 1950's, by accepting the abstract tendencies in the art of various Yugoslav centers, there appeared a live struggle for new plastic approach and art expression. This process of modernization, that was neither smooth nor without contradictions, was permanently followed through by influences of popular culture, by wiping out border lines between art disciplines and desire for establishing new ties between private visions and public interest. This process of modernization did not have a steady flow and it manifested a grown ability to adapt and accent that which could be subordinated to own development and abilities. The global art tides (German, French and American arts) splashed our territories that still, selectively and according to own level of abilities and restrictions, determined the intensity and degree of their penetration. Hence one cannot speak of "blind following of other examples", in the same way as one cannot speak of primacy or anticipation in promoting some new idea of its value completion. At that, the internationalization of various art directions and movements also included the contemporary Macedonian art.

General considerations

Nowadays, in times of summing up, there is belief that, during the period of modernism and postmodernism, conceptualism is considered as basic paradigm. Z. Schmidt thinks that the idea of "conceptual aesthetics is characteristic for our century." Later on, A. B. Oliva would note: "After Duchamp, it is not possible to conceive art that would not

be conceptual." Other theoreticians of conceptual art are also of the opinion that conceptual art denotes more than one tendency or movement. H. Flint suggested in 1961 the following definition: "Concepts in conceptual art represent the same thing as sound in music, a material that lies in the very essence. Conceptual art is a form of art that has language as its essential material." By accenting "art theory" and research of ontological nature of art, the conceptual art surpasses the borders of already accepted media of creativity. In this way, there came about a new understanding of the work of art as aesthetic object with new and specific meanings and contents. The tendency "to reduce the object of art till the very limit of its abolition" could not be ignored. Besides "expanding the field of expression with new materials, techniques and media", this type of artistic activity "is characterized by the fact that the message is, nevertheless, formulated in non-material spheres" (Marijan Susovski, 1977). Created during the modernism (earth and body art, analytical concept), conceptual art acquired new forms and meanings in the postmodernism period. According to J. F. Liotard, "postmodernism" is neither consistent philosophic direction, nor a system, nor an artistic spirit; it is constituted more as an outlook of the world, a kind of intellectual, spirit of the time. However, characteristic and renewed stylistic procedures were introduced in art creativity such as: citing, irony, collage, fragmentariness... They were conceived through new sensibility and in the category of "artistic context". Thus the artistic "open concept" was created, and the aesthetic essence was decentralized and shattered, pushing aside the value aspect. Today's style-without-style was formed through assimilation of various past styles and forms of art. As model was taken the very art, not its phenomenological signs, while in the conceptual art an inclination was manifested toward de-materialization of the work of art (a process started by the abstract art). The essence of the work is located on level of idea, notion, intention, or program, in the very creating process. Spaces of beyond-matter and of the spiritual were investigated, but we should remind ourselves that matter is differentiated ad infinitum (in energies, vaporizing, etc.). A type of an artist-conceiver was created whose creation is situated on theoretical and intellectual plane, making use of laser and video, holography and numerical images and other means. The diapason of the imaginary museum of A. Malraux to the virtual museum of J. Show could serve as an example.

An aspect contained in the letter of P. Mondrian sent to I. Querido in 1909 seems significant. There, he underlined the significance of the connection between philoso-

phy and art, with the conviction that "the conscious spiritual contents of the artist must in many ways influence his art."

In conceptual art, particular significance acquires the issue of connection, or interaction between idea and realization, the issue of form and matter. Conceptual art or art of substitution is also "something of clean form", in which a specific sign communication is created. There, the something is substituted by its concept, the object by its definitions, the work by its very project. Opinions of several principal artists of this art position are characteristic. J. Beuys noted: "...not only to think, but also to extend the thought through the hand." J. Kosuth gave the following definition: "art has something in common with logic and mathematics, because it is a tautology, that is, notion about art-'work' and art is the same thing." B. Viola thinks that "technology shall guide us towards constructing objects in conformity with the process of going from the interior towards the exterior, more precisely, towards the inverse."

Domestic scene

Increasingly noticeable manifestation in our country is the organized directing of the creative engagement of younger authors through which a specific program of art development is realized; pushing forward, however, various art tendencies can stimulate, in the same way as it can deform and disorientate. It is forgotten that one can be a contemporary artist in various ways, in which finding one's own path and persistence bear special values. It is noteworthy that artists belonging to younger generations, in various ways and with various successes, make use of the basic means and materials to create spatial articulation of the conception. They have worked for an open space, but present their works mainly in exhibition halls, and are oriented towards working in authentic milieus of old buildings (monumental, as well in private houses, etc.).

Thorough the concept of "open artistic work", the artists have involved themselves in the broad action plane of conceptualism. Some hurled themselves directly and without hesitation into this sphere, as if they were of the conviction that drawing or modeling should be cast out from their creations being a leftover of a dead European past. Hence, they could not treat with certainty the notion of *reductio ad absurdum*, rather they let themselves into analyzing the object in space, accenting the evoking "over-talkativeness". On the other hand, there are evident attempts to realize clear formal and medial formulation of the idea. Hence, they manage to stimulate brain work and to animate the unconscious contents. They make the imaginary notions closer and more real-

istic. Being on "the known path", the artists have established a new dialogue with tradition that is characteristic for the civilization that formed us (religion, the Mediterranean, etc.). They act in conformity with some basic postmodern ideas, realizing new models of creative thought, through elements of reminiscences, citing and pastiches. Hence, the attribute of "being completely new" acquires more realistic meaning. For them, important to discover the primary creative energies, as well as the plastic and visual deliberations, regardless of the fact if one deals with showing the banal or the impervious "multitude of signs".

Part of the practical critics and theoreticians base their premises on the postulates of the postmodern eclecticism. The intention to use artists as one's own "prolonged

hand" or as factors of implementation of own ideas has become notable.

In Macedonian art of the 20th century, there happened the process of so-called "accelerated aesthetic evolution" (according to Milan Gjurcinov). In conceptual art, an expression of what cannot be manifested is presented, but can be understandable, while the examples of Macedonian art accent the process of forming into material, in which one attempts "to make what is invisible to be visible". The complex synthetic realizations are not subjected to clear classification, rather more to inconsistent one. The Macedonian artist nurtures various procedures, makes use of various techniques and materials, manipulates and tinkers. In works of Macedonian artists, an active relation is created of different plastic elements with space,

through involvement of light and composing that enable the artistic transformation to be carried out. Actually, the conceptualizing of the image was supplemented with changes that took place, through conceptualizing of the spatial elements. This process of selecting, assimilation and transformation is made in the context of a conception of combined work, having features of "mixed style". During the last twenty years, Macedonia was included in the waves of various European artistic tendencies. Elements of the trans-avant-garde and postmodernism are dominant, involving various procedures and approaches. This process of direct involvement with general tendencies was not excluded of contradictions, but also of noticeable complexity of the attempts and messages: social, political and spiritual conditions and elements characteristic of contemporary civilization were included in it.

Various examples

Conceptual art in Macedonia has its followers since the mid 1970's, however "it has not been manifested in its pure kind" (Boris Petkovski, *Modern Macedonian Art*, in "Makedonska Revija", 1981). We meet its traces in reduced, modified or combined forms. The conceptual logic of creating appeared in various works of art during some period, but almost not as complete and constant commitment. Due to the aforementioned, this text can only be an initial sketch of various types of conceptual art, and in this context, it can serve as a motive for further research and considerations.

Dusan Percinkov, in the mid 1960's, defined his permanent commitment: his penetrations into the area of geometrical signs, the choice and creative stimulus of the artist are contents of nature and urban themes. In his approach, the rigid conceptualization of the artistic space was clearly expressed, having certain similarities with the procedure of the geometrical abstraction and the complex of signs that generate associations, as well as with system art. Through drawing and serigraphy, he has created various correlations between the line and the whiteness of the sheet. Percinkov creates, coherently and persistently, a distinctive geometrical poetics of linear traces that have essential structural and comprising sense. An example of noticeable reductionism is the graphic works entitled: "Cover Page" and "Structure of the Sheet - X", 1991. Hence, the appearance of the graphic map under the name of "Nothing", from 1992, that is characterized by extreme reduction of the means and form (a possible influence by the minimalism of Mondrian and Malevitch).

The name of Simon Semov associates on various activities since the begin-



Жанета Вангели, Порта (деталь), 1994 / Zaneta Vangeli, Gate (detail), 1994

ning of the 1970's: coloristic interventions in natural and urban surrounding, plastic installations in the open and in gallery halls, as well as creating paintings, drawings and graphic art in which his "style nomadism" comes to the fore. The coloring actions and installations, made out of non-permanent and soft materials, remained recorded on pictures and slides. All artistic disciplines contain a thread of conceptualizing the contents as well as the spirit of a certain type of "child game" (actions of 1974, 1982, 1986, and particularly "Rolled Knot" of 1983, "In Honor of Rembrandt", 1984, etc.). The artist used, as creative challenging experience, themes from art tradition, as well as those of contemporary times: ecological, social, and political.

In 1972 and later, the painters Milos Kodzoman and Dragoljub Bezan made performance shows in the region of "Skopska Crna Gora", as well as in closed space. Their projects bore the mark of rebellion against conventions and bans, a characteristic parody narration. This specific "body language" did not have any followers in Macedonian art, with the significant exception of some works of the sculptor Petre Nikolovski.

Tanas Lulovski applies in his work a surrealistic way of presentation, having a certain social critical note of expression. He created paintings-objects (1983) and installations (1988), made out of "poor" materials, thereby promoting specific shaping of the idea and new apprehension of space.

Exhibitions were organized during that period, which involved artists interested in conceptual art: the action of group painting in front of the Skopje Faculty of Philosophy in 1978, ambient interventions in the Skopje Museum of Contemporary Art in 1982, the exhibition "New Manifestations in Macedonian Fine Arts During the Last Decade" in the Youth Culture Center in 1984, the exhibition "The 1980's in Macedonian Fine Arts" in the Museum of Macedonia in Skopje, 1986, the exhibition "9½, New Macedonian Art" in the Skopje Museum of Contemporary Art, 1996, the exhibition "Radiation" in the Skopje Museum of Contemporary Art (following its Munich presentation), 1998, etc.

The exhibition "Concept in Painting" as compiled by the art critic Aleksandar Bogoevic from Belgrade was organized in 1987 in Skopje. He selected the works of artists, followers of "the classic conceptualism", defining it as "moderate avant-garde", and "third stream" in the Yugoslav art (Rodoljub Anastasov, Tanas Lulovski who did not participate at this exhibition, Bozidar Damjanovski, etc.) Works of these artists were taken as an example of a distinctive synthesizing of materialized aesthetic object, with various elements of conceptualism; the

visual comes to the fore in the works, while the object has acquired surrealistic marks.

The conceptual logic in creating an art work exists together in union with other approaches. Conceptualizing the image space is found in works of more classic approach, as well in new ones: among the followers of expressionist language and geometrical abstraction, in works created in the 1960's, as well as in those of the 1980's. Recently, those marks are found in works of artists who have assimilated elements of the trans-avant-garde and postmodernism. In their works, they have combined various style models and materials, transforming them into distinctive paintings-objects with various sign contents and marks. Some of them have turned towards spatial outcome, in more accented way.

Conceptualizing plastic contents is found in works of artists belonging to the younger generations who graduated from Zagreb, Belgrade and Ljubljana faculties of art, as well as from the Faculty of Fine Arts in Skopje, since 1980 (painters, sculptors, graphic artists). They intend to connect the elements of various media and approaches: these are combinations of installation, object or ambient art with conceptualism. Formerly, art objects were made of natural and poor materials, having a direct approach to the work. Later on, artists started to use synthetic and precious materials, as well as parts of objects and other material, placed in a different, more sophisticated context. Various projects have been financed by the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia, the Soros Center for Contemporary Arts, and other sponsors. Through their assistance, strictly controlled and managed in programmed way, Macedonian authors have presented their projects at various art manifestations throughout the world. Some have taken the selective way, through the engagement of domestic and foreign curators, at various issue-conceived exhibitions (the International Biennale in Venice, São Paulo, Istanbul, New York, Stockholm, etc.).

In modern art experience in Macedonia, several development lines of conceptualization of plastic ingredients can be traced, not without a forceful integration and notional confusion; it comes from "the mixed character" of the works and from the question whether they can be placed under the notion of art. Evgenija Demnjevska has broken the painting into mosaic parts, a kind of multiplicated concept with the possibility of recomposing the integral elements of the figurative motif. Veljo Tasovski has combined painted canvas and silk to create an illusion of the close and the hidden, of a motif with clear contours and a foggy area. Many authors belonging to the younger generation, in conformity with the method of conceptu-

alizing the space of the painting, or of the painting-object, have accented the pure plastic phenomena as well as various motif pre-occupations and engaged contents. These can be located in the works of the following artists: Slobodan Filipovski, Dragan Petkovic, Venko Cvetkov, Slavco Sokolovski, Vanco Jakov, Predrag Urosevic, Jovan Sumkovski, and others.

Iskra Grabul and other architects created the outdoor happening called "Stack" (1983), and Gjoko Radovanovic, also an architect, conceived his "urban stories" and creations composed of different objects: "Wheat" and "Mirror-Bridge" of 1986, etc. The group Zero, in its own way, developed the notion of "happenings" in the gallery ambience using certain multimedia projects that stimulated also the viewer to participate in them (1985). The group does not exist now, and every group member now has been engaged in his own activity: they have been determined to stick to their determination for avant-garde researches in Macedonian art: in the area of painting and the object, of installation and ambiance, of the performance and the process art with elements of Arte Povera, of art and language, and of memory art in conceptual art, etc. (Aleksandar Stankovski, Ibrahim Bedi, Zlatko Trajkovski, etc.).

The sculptors have introduced various innovations and activity in a broader space. The architect Simeon Uzunovski used newspapers and Scotch tapes in his plastic installations, articulated in interior surroundings, thus accenting the meaning of the process, time and role of light. Petre Nikolovski has created transparent plastic structures, as synthesized spatial signs. He has been the author, also, of video projects where he has accented the aspect of the ritual, of the expressive and of the authentic. His works have included elements of the mythical and of the archetypal concept. Tome Adzievski has combined sculpture, painted objects and photos through which he has documented the research in various segments (from the project "The Great Step Backward", 1996-1997, Retouch, 1998).

Stanko Pavlevski, no doubt, distinguishes himself among authors who are inclined towards verbal thinking and manipulating with ideas. In his works, Pavlevski has established a correlation between what means working with material and combination of *lettrisme* motifs that carry various semantic contents. Two equally accented components have appeared: the passion for plastic shaping and the underlined interest for consideration of the whole also through the supplement of other signs and ingredients ("The World in Cube or Circle - Energy Transfer - All is Piece - All is Transparent", 1996-1997, etc.). Works of metal and other mate

rials are placed on the floor, clearly conceived and performed in the way of a master; they still carry the secrecy of the inconceivable; they are perceived through various materialized and aesthetic aspects, elaborated with specific spatial disposition.

Violeta Blazevska and Bogdan Grabuloski have made research in the area of sculpture abstraction, or minimal art and action of light; some of their projects have included iconic signs of documentary video material. Mirna Arsovsk has used various materials and objects that connected the archaic and the modern, "warm" and "cold"; an important role has been played by light, both natural and artificial. The allusions have been of various types, such as her assemblage objects, unexpected, logic, but also allegoric, thus suggesting dis-order, a thought "that roams" ("Do Not Watch So Romantically", 1995, "Self-portrait", 1996, etc.).

Zaneta Vangeli has made significant research in the area of connecting the geometrical abstraction with the object, the iconic and the non-iconic, the prepared pattern and the elaborated part - a painted canvas or object, the imaginal and the *lettisme*, the visual and the notional. She has used also photography and precious materials; she has conceived the idea on two-dimensional surface and in static way, or has composed the elements as parallel signs - or realities, in ambiance and with underlined dynamism and challenge of various ideological, religious and other ingredients ("Act, Power", 1991, "Homage to Andrej Rubljov", "Self-portrait", "Portrait of Vladimir Antonov", "Gate", 1994). Her "selective memory" has united the elements of tradition and modern time, organized in rigorously reduced form and idea conception.

Blagoja Manevski is an artist who has been engaged in "the montage procedure" and geometrical articulation of forms and signs. The recent works of the author have included, more and more apparently, the object and the installation, thus suggesting the contrast of the natural and the artificial, the archaic and the modern, the various symbolic and aesthetic ingredients. He has realized a kind of land-art of photography of parched land surface on which he "intervened" with aluminum circular tape ("Vada A", 1994).

On one occasion Lucy Lippard noted about the work of Robert Morris that "he is preoccupied with the idea, with the idea as an object and with the idea as a presentation". To a certain extent, this has been true for some projects of Iskra Dimitrova in which she used plastic "body", separated and illuminated in space, suggesting certain metaphysical contents through the determined materialized and symbolic presentation. The plastic realizations have been also important as well as the supplementary semantic and philosophical textual interpretations in the catalogue ("Thalamus", 1996, "Navel String", 1998).

Robert Jankulovski has documented his researches using photography by which he has analyzed a specific motif, while Antoni Maznevski has explored the connections between the object and the *lettisme* motif ("In the Unknown Existence", 1998). Zdenko Buzek made the project "Buzek-Tito", selecting a deserted home surrounding, with elements of speech, music, and text. Maybe the most pure form of conceptualism, in its fundamental meaning, is found in works of Suzana Milevska, an art historian, particularly at the exhibition "Order-Chaos" (The Skopje City Museum) and at "Signature, Event, Context" (Youth Culture Center, Skopje, 1992).

Final Notes

This review of works and tendencies had to be of general nature, because of the already mentioned view that: in modern Macedonian art, there are no examples of a more apprehensive and more clearly defined conceptual art. Instead of this, we meet examples of "mixed style" or of conceptualization of plastic contents as reflexes that provide an opportunity for establishing certain correlation with global examples in this field. Also this text could not be deprived of some vagueness in a more general sense, because, to quote Harold Osborn, "even conceptual art is still unclear and loosely defined". There are very few examples of artists who are interested in semantics and communication theory that have been included in their works. Dilemmas and questions that have been asked by the aforementioned theoretician do appear before us: that we should guard ourselves from "language abuse" in defining appearances; that there is always "an element of deception" in this type of works; that we ought to ask ourselves if these works represent art at all, and "based on what principles, we should differentiate" between art and non-art.

Our art has developed in conditions of small and peripheral milieu. The problem with our own past is of particular significance. Actually, if we take look backward, our art history is history of continual discontinuity. In this context, the traditional gap is still being confirmed between what individuals want and can, and the very conditions that prevent them in their intentions. Therefore, one can speak of various creative strivings and realizations of fragmentary values, and of the attempt to explain, through this text, what is special in the works of our artists in relation to bigger art centers.

THE END

Антони Мазневски, *The End* (детаљ од инсталација), 1996 / Antoni Maznevski, *The End* (instalation's detail), 1996

Бојан Иванов и Небојша Вилиќ

Одблесоци на концептуалната уметност.

Македонската ликовна сцена во седумдесеттите¹

Глобалните движења во ликовната уметност од половината на педесеттите до половината на седумдесеттите, веројатно се најсилно одбележани со оние бројни, разновидни, а нејретко и разнородни струења, вообщено означени како концептуална уметност. Имено, во појавноста на ваквата ориентација можат да се издвојат целини коишто во одредени хронолошки рамки претставуваат тежиште на уметничките истражувања какви што се: перформансот, хепенингот, боди-артот, инсталацијата, акцијата, земјишната уметност, амбиенталната уметност и одделни моменти на минималната уметност.

Овие аспекти застапувани од јапонската група 'Гутаи', Американците Кепроу, Опенхајм, Кошут, Смитсон, Олденбург и Џад, Кореанецот Нам Чун Пајк, англиската двојка Гилберт и Џорџ, германецот Јозеф Бојс, Французиот Ив Клен или италијанската 'Арте Повера', со голема известност може да се подведат под почетокот на крајот на модерната уметност. Со нив се исцрпуваат историските потенцијали на модерниот проект како визија на поистоветување/изедначување на егзистенцијалното и артифицијално делување, односно како визија за синтеза на техничкиот и експресивниот чин. Основен инструмент за остварување на ваквиот проект е концептот промовиран во епохална суштина во која модерното доба радикално се издвојува од сите претходни култури, цивилизациски и општествено-економски формации засновани врз претставата како транспозиција на светот.

Според тоа, доведувањето на концептуалниот пристап до крајните граници во транспозицијата на светот од метафизички во идеолошки принцип, значи и крај на модерната уметност.

Индивидуалните придонеси на југословенските уметници остварени во овој дух најчесто се образложени во групни односно колективни истапи чијашто артикулација може да се забелеѓи веќе во половината на шеесеттите години. Овие движења кои замираат кон крајот на седумдесеттите, во југословенската ликовна критика и историографија, се именувани како 'Нова уметничка практика'.² Активностите опфатени со овој поим соодветствуваат со општите одредници на концептуалната уметност во светот: глобалниот зафат, наднационалните културни координати и духот на масовната мобилизација. 'Новата уметничка практика' ги отелотворува тие претпоставки со укинувањето на доминацијата на културните центри, надминувањето на географски детерминираните стилеми и посегањето по дериватите на средставата за масовно комуницирање.

Делувањето на групите 'ОХО', 'Црвени Перистил', 'Бош+Бош', 'А³', или онаа од Шемпас, односно поединечните истапи на Готовац, Додиг-Трокут, Димитријевиќ, Абрамовиќ, Париповиќ, Дамњан и Теодосијевиќ, го достигнуваат својот продуктивен врв, афирмација и етаблирање на југословенската сцена едновремено со истоветните процеси на европските простории.

Во која смисла активностите на македонската ликовна сцена од седумдесеттите години³ би оствариле допирни точки со 'Новата уметничка практика'? На прв поглед, дејноста на Симон Шемов, Никола Фидановски, Јордан и Искра Грабулоски, Симон Узуновски или пак онаа кристализирана околу Естетичката Лабораторија, во најголем дел ја споделува феноменологијата којашто е екплоатирана во рамките на 'Новата уметничка практика'.

Но, во која мерка овие појави претставуваат автентично толкување на терминот 'концептуална уметност'? Имено, одделни индикатори на општествениот живот коишто најчесто се пројавуваат како вонуметнички репери за крајот на модерната уметност, отсуствуваат од македонската духовна клима во таа епоха. Еден од нив е културата на '68., последен вредносен систем на модерното доба. Некои одблесоци на таа култура се манифестираат делумно само во медиумите коишто во македонската културна и политичка ситуација од почетокот на седумдесеттите беа третирани во најтесна смисла. Поточно, тие беа лишени од визуелните вредности инхерентни на графичкиот знак и сценскиот гест, за што сведочат списанието 'Фокус' и делувањето на групата 'Св. Никита Голтарот'.

Тогаш, на кои искуства се надоврзуваат протагонистите на ваквите ориентации од македонската ликовна сцена? Во основа се работи за развивање до крајни можности на постулатите на Синтезата на уметностите, инаку на македонските простори формулирани од групата 'Денес'

во половината на педесеттите. Сепак, тоа не значи дека творечкиот сензибилитет на Шијаковиќ, Фидановски, Шемов, Узуновски, двојката Грабулоски, и Бежан и М. Коцоман, не ги доловува во полн интензитет пулсирањата на сопственото време, туку едноставно нивниот одговор на таквите предизвици е формулиран од појдовни точки поставени во извесен отклон од извornите претпоставки на концептуалната уметност. Во секој случај, активностите на овие уметници, како и остварувањата на монументалистичката практика, оставаат најсилен печат на македонската ликовна уметност од седумдесеттите години.

НИКОЛА ФИДАНОВСКИ: *Би се вратил на годините, некаде 1973, на падините на планината Кораб, каде заедно со Шемов, Мазев, Коле Иванов, Олга Милиќ, Спасика Шемова и уште некои други коишто доаѓаа и си идеа од логорот. Бевме на едно кампување кое што понатаму ни отвори едни процеси кои навистина некои работи од нашиот живот ќе ги смени од корен. Во почетокот таму бевме како кампувачи, меѓутоа шетајќи по Кораб најдувавме на многу работи во природата кои*



на некој начин нé збунуваа и почувствуваа дека како сликари можеме да оставиме некои белези, некаква трага од нашето присуство таму во тој дел. Присуството на бојата како хемиски продукт во една средина којашто изобилуваше со богатство, ни беше замерена на некој начин во некои наши проекти коишто понатаму ги правевме - дека се вршела агресија врз природата. Меѓутоа, ние воопшто не размислувавме за тоа, бидејќи нашите побуди понатаму се одвиваа во нешто сосема друго. Тоа не беше агресија заради тоа што ние интервенираме врз дрва срушени од гром (имаше многу такви исушени дрва), потоа врз карпи коишто на некој начин за нас претставуваа појава на некакви темни сили во природата. (Тој дел каде што бевме сместени, карактеристичен е по тоа што отсекогаш паѓале многу громови, како тоа место да влече некои процеси, некои природни појави коишто застрашуваат.) Со бојата ми се чини дека го прилагодивме и приопштивме нашето присуство во тој дел на природата како нешто свое, како нешто наше - ние се споивме со природата. Сите тие искуства кои таму се одвиваа ги пренесовме во градот.

СИМОН ШЕМОВ: Мислам дека уживавме. Прва работа што мора да се признае, не знам дали е тоа грев, затоа што имавме такви фантастични идеи од коишто моравме да се откажеме - делумно од некои од нив. И тргнавме на Кораб, односно Дешат со идеја да ја насликаме планината. Моравме да имаме такви алатки, разни противпо'арни пумпи, компресори, а никој не сакаше да инвестира во тоа, особено затоа што немавме некои поконкретни подготвотки, како предлог, а делумно и заради тоа што, денес и историчарите на уметноста признаваат, дека средината не беше воопшто подгответа да го прифати како сериозен однос во уметноста. Сите мислеа дека ние едноставно правиме играчка, се забавувавме и трошиме бои. Имаше други моменти кои нe одвраќаа од некои од тие проекти (тоа е програмата која ние во текот на работата си ја дефиниравме) за да не се чепка во живата природа, односно сé што вегетира да се остави на мира. Вториот момент беше да се направи контраст во однос на околната, со што ќе биде по евидентен нашиот дел и нашиот однос кон тој креативен чин. Третиот беше секогаш да се остави на секој поединец кој ги прифаќа овие две точки, да го манифестира својот индивидуален однос и до максимум својата индивидуалност да ја изрази во секој проект што си го поставуваме себе си. Искуствата од планина ги пренесовме во град. Додека на планината имавме еден проблем помалку, а тоа тој правен момент (не беа потребни одобренија од властите за интервенција со боја), во градот тоа се појави како потреба. И ред други работи кои ни изменија многу нешта, не во суштина, туку во некои организациони, технички форми, а и во некои надворешни облици на работата. Додека во природата прибегнуваа пред сé на моментот да создадеме некаква симбиоза на изразните можности коишто ги диктираше околната врз нашиот концепт, односно поставуваме контраст:

додека во природата имавме вегетативни и неправилни форми (во смисла на геометриска појавност), во тој момент се спровиставувавме со многу правилна геометриска форма во нашите креации, во градот моравме да го преселиме вегетативниот момент, да ја преселиме планината - едноставно да донесеме цвеќе, билки и дрвја во градот. Тоа го правевме на многу досетливи начини. Имавме еден проект во кој што го сменивме, условно кажано, симболично, годишното време: во зима, во месец декември булеварот 'ЈНА' [сегашен 'Св. Климент Охридски'], кај печатницата на 'Нова Македонија', го расцветавме со помош на колористички апликации, така што тое е еден од елементите коишто конкретно ги донесовме од планината. Многу постилизирано, поапстрактно, да кажам, се префрлившме на другите проекти. Како втор проект беше оној на надвоздникот каде што е сега стоковната куќа 'Мост' (кај Даут Пашичиот Амам). Таму, како што реков, на многу поапстрактен начин го донесовме цветот, расцветаната планина, со тоа што ги обновијме металните шипки кои со години стоеја таму р'фосани.

НИКОЛА ФИДАНОВСКИ: Во сите акции коишто ги наброја Шемов, а не беа малубројни, не може да се одрече фактот дека имавме многу учесници, кои не само како сликари, туку и како обични минувачи покрај местата каде што се одвиваа тие акции, земаа активно учество или беа во исто време поклоници и заедно се дружеа со нас. Дружењето во овие изведби е, ми се чини, најубавиот дел, најубавиот момент и тој ни даваше и ни влеваше надежи и храброст за нашите идни потфати. Бидејќи, ако ние останавме сами немаше сé тоа да биде направено така и во тој обем во кој што ние во овој момент располагаме со сите тие проекти коишто се изведени или зацртани онака како што со Шемов претполагавме дека ќе бидат добри.

СИМОН ШЕМОВ: Да, прво во колективизацијата на тој естетски односно креативен чин, делумно се состои таа демистификација на уметничкото дело. Овој автономен и интегрален, необично непосреден, индивидуален однос, кој што уметникот себично го чува за себе, овдека се губеше. Сите имаа право подеднакво да се изразат, подеднакво да настапат со свој концепт во рамките на она што ние го велевме програма. Меѓутоа, тој индивидуализам се криеше во нешто друго, односно без претходен шаблон ние интуитивно, непосредно го анулираме низ нашите проекти. Прво, материјалот со кој што работевме ни го диктираше тоа: ние не употребувавме траен материјал, меѓутоа го враќавме неговото подолготрајно престојување во нашата стварност сега претворајќи го од утилитарен во естетски предмет. Второ, не задржувајќи ги класичните односи на композицијата (кој што еден ист ракопис се провлекува низ цела композиција) ние дозволувавме сите ракописи од сите учесници да бидат еднакво прифатени во целата програма, во целиот комплекс, менувајќи ги дури, во еден проект и медиумите.



Симон Шемов и Никола Фидановски, Обоен шишиња, 1973
Simon Semov and Nikola Fidanovski, *Painted Bottles*, 1973

НИКОЛА ФИДАНОВСКИ: И со самото тоа ние добивавме колективна содржина. Ниту во еден момент не можеме да кажеме дека е тоа наша работа, тоа е општа работа, колективна работа. Толку конзументи, толку учесници, толку лубители и луѓе се вклучени во тоа и наши колеги и не-уметници, да кога би ги броеле нивниот список бил многу голем. А ми се чини дека некој пат ќе биде потребно тоа и да се каже: кои се чинители на ова наше колективно дело.

МИЛОШ КОЦОМАН и ДРАГОЉУБ БЕЖАН (интерпретација на Н.В.): Неспремноста на средината, односно резервираноста на субјектите на општествениот живот да се прифатат определени проширени согледувања, во овие години се оцртува преку делувањето на Милош Коцоман и Драгољуб Бежан. Со одбирањето на теми кои по својата природа не се совпаѓаат со конвенционалните, со отворено поставување на прашањата за субкультурните и маргинални појави или со реагирањето против зачареното размислување за проблемите во уметноста и животот, тие ќе предизвикаат отворено негодување на оние кои ќе бидат непосредно засегнати од ваквите ставови. Премачкувањето на зборот 'дрога' и фотографијата на авторот со долга коса со црна боја на плакатот по повод самостојната изложба на Милош Коцоман од 23. декември 1973 година, доволно говорат за тоа.

Но, тоа со што тие влегуваат во овие размислувања за уметноста во Македонија од оваа деценија ќе биде нивното проширено толкување на уметничките проблеми манифестирано со вклучување на елементи на хепенинг и перформанс. Како дел од тоа, а што зборува за допирањето на концептуалните белези, ќе бидат акциите по повод нивните изложби во тие години. Употребата на костими, неовообичаени фризури или шминкање, кои по својата симболика се поврзуваат со темата на изложените слики или вклучувањето, анимирањето на повеќето учесници во тие 'збиднувања', укажуваат на проширеното гледање на уметничкиот чин. Уште повеќе, тоа ќе биде забележливо во перформансот на Скопска Црна Гора од 1972. или во проектот 'УФО' од 1974. во кои преку метафоричен и симболички говор се изразува апсурдноста на живеењето и многу повеќе, настојувањето за неприфаќање на неговиот конвенционален начин; тие за прв пат отворено зборуваат за недозволеното, сокриеното, опскурното или опсценото покажувајќи проникнување во една, како што тие сметаат, лаѓна моралност и изнесувајќи ја на светлина.

За жал, поради силните репресивни притисоци од страна на извесни општествено-политички субјекти, нивното понатамошно делување ќе биде оневозможено, а тогашната ликовна критика ќе застане понастарана од нив.

СИМОН УЗУНОВСКИ: Јас би се осврнал на мојата работа во тоа време, во почетокот на седумдесеттите и

понатамошниот развој на заедничките третирања на некои мои размислувања со луѓе кои во тој период се најдоа во мојата близка околина. Конкретно, во почетокот на седумдесеттите работев некои колажи кои ме доведоа до тоа да користам, да се определам само за еден од материјалите кои ги користев во склопувањето на колажите и асемблажите, а тоа е селотејпот. Две години правев мали циклуси, мали творби кои ги нареков 'тракалајки', односно 'предели'. Истражувајќи во тоа време, со тие творби дојдов до замисла дека се тоа би можело на некој начин да се изведува и во простор кој е соодветен на концептот на размислувањата. Низ една игра околу една 'скулптура' се дојде до можност да се развива цела комплетна изложба. Оваа работа се случи на Философскиот факултет во склоп на 'Неделата на млади творци'. Замислата, односно концептот беше да се изведе една марка во простор, назнаката беше 'Галичица' и се почна со работа. Едноставно речено, во аулата на факултетот со материјал: весници и врзивен материјал јажиња и селотејл. Од една замисла за кратко време да се направи мал објект, дојде до работа на една група на луѓе во текот на една цела недела и со тоа малиот концепт се разви во една поголема композиција во тој простор. Во склоп на таа работа се дојде и до размислување, внатре во таа група којашто се оформи низ секојдневното среќавања на Философскиот факултет, се дојде до замисла материјалот кој што го користевме да овозможи разновидни надградувања на основната замисла, така што имавме во неколку наврати, оформување на мали творби од разни луѓеминувачи што после извесно време во договор со нив ги нарековме 'иницирани творби', односно 'иницирани скулптури'. Исто така, интересно во тоа време беше што поаѓајќи од концептот на 'Галичица' јас конкретно размиславав и за други проекти за кои ми требаше повеќе време за да дојдам до замислата како би ги изведувал, така што за тоа произнесување се отворија можности Домот на младите [денес Младински културен центар] и во тој период веќе имав развиено неколку други циклуси, размислувања за некои изведувања и дооформувања на работите во однос на овие размислувања, така што во Домот на младите имав изведување на една замисла во вид на просторна композиција или интервенција во простор 'Вир' кој што и претходно го третирај на некои други места и една замисла на амбиент од циклусот 'Грмушки'.

КИРИЛ ТЕМКОВ: Естетичката лабораторија со својата дејност се вклопи во тековите на концептуалистичката уметност во седумдесеттите години. Самата таа произлзеа од еден внатрешен нејзин резултат на истражувањето на уметноста со нејзините студенти во нејзините наставни рамки, кои, се разбира, како философска и естетичка пропедевтика припаѓаат на, комуницираат со концептуализмот веќе во аналитичките пристапи. Потоа кога во 1975 година се вселивме во новиот факултет и кога започна една разбранета дејност на истражувањето на културата на еден специфичен

начин што истовремено значеше и презентација на културните вредности во целиот тој нејзин ангажман вирееше, како во воздухот да леташе близкоста со концептуализмот. Не бевме застапници на ниту едно естетско проседе во смисла на негова афирмација или нешто што го преферираме повеќе од некој друг пристап, но самата нејзина смисла на истражувањето на уметноста (в)одеше да комуницира со најмодерната тогашна концепција во пристапот на уметничкото творештво и неговото истражување. Така во рамките на Отворениот Театарски Универзитет неколку претстави залишаваа како еден отворен концептуалистички пристап, иако самите претстави не беа концептуалистички. Тоа беше првата година на МОТ [Млад отворен театар].

Во секој случај мислам дека Естетичката Лабораторија и младите луѓе околу неа дадоа неколку незаобиколни придонеси кон афирмацијата на концептуалистичката уметност во Македонија, за која мислам дека не е најбитно тоа што таа е создадена како жанр, туку место каде што се воздигнуваше нашата култура и особено каде духовно се издигнуваа тие млади луѓе кои потоа тргнаа сите по свои патишта, но местото, нивната младинска комуникација, творечка комуникација во младите денови сигурно ќе остане и веќе остава и сигурно ќе остави уште многу творечки траги во македонската култура.

Така воведена, концептуалната практика во осумдесеттите години ќе опстојува во неколку пројавувања. Но, акциите на Tome Ачиевски и неколкуте единечни акции на други уметници, видео-перформансите на Петре Николоски, а делумно и на групата 'Зеро', пред се ќе имаат апликативен карактер за нивните основни ликовни поетики, а отсъството на процесуалност во делувањето ги означува и како инцидентни.

Без оглед на тоа, сите овие активности и нивното постоење ги потврдува влијанијата и значењето на концептуалната практика од седумдесеттите години и укажува на делот кој што таа треба да го има во македонската ликовна уметност.

Скопје, ноември 1989.

нужно претполага постоење на отворени интегративни процеси, коишто како структурна аналогија се употребени во натамошното согледување на појавите свойствени за македонските состојби во амбиентот на тогашните, заеднички, правно-политички и идеолошки контекст на националните придонеси кон југословенската културна позиција. Според тоа, изворното значење на 'Новата уметничка практика' не се исцрпува само со именувањето на протагонистите на концептуалниот фронт Белград-Загреб-Љубљана, туку оперативно е применето во образлагачката на духовната клима на епохата. Денес се чини дека 'Новата уметничка практика', како идеолошки отворен концепт, претставува најприкладен инструмент на тогашната ликовна критика за теориско подредување на широкиот дијапазон на уметнички делувања - особено на оние кои се опирале на вреднувањето преку поимите или претпоставките на модерните индустриски медиуми и ликовни дисциплини - многу повеќе отколку што претставувала програмска определба на еден уметнички/творечки ангажман. Се покажува дека вака определена, 'Новата уметничка практика' нуди многу пошироки рамки на толкување од она што обично е допуштено да се подведе под терминот концептуална уметност.

Оттука, колку навистина 'Новата уметничка практика' соодветствува со претпоставките на концептуалната уметност не беше пресудно прашање за формуулациите во овој текст во времето кога е пишуван.

³ Прашањата коишто следат ги формулираат следните недоумици: за актуелноста на македонската ликовна сцена во однос на 'Новата уметничка практика' како доминантен контекст во регионот; за автентичноста на македонската партиципација во поставувањето и одвивањето на концептуалниот уметнички ангажман; за типот на континуитет коишто би ја потврдил автентичноста на таквата партиципација. Првата недоумица бара одговор на прашањето дали споделувањето на одредена феноменологија значи и споделување на соодветна телевизија на насока. Политичката компонента на ова прашање денес веќе ја нема својата некогашна тежина, но неговата историографска димензија е сè уште актуелна за компаративните согледувања коишто ќе ја заокружат македонската модерна историографска мисла. Натаму, автентичноста на партиципацијата на националниот идом во една етапа од глобалните уметнички движења, е важно прашање за одредувањето на автентичноста и на македонската модерна уметност воопшто. Тоа наспроти повеќето досегашни обиди, сè уште стои отворено пред истражувачите на модерниот македонски ликовен израз. Конечно, при разјаснувањето на третата недоумица, може да се констатира дека дури и да постои одреден тип на модерен континуитет останува спорно дали тоа ја обезбедува актуелноста и автентичноста на концептуално насоченото ангажман во Македонија.

Односот кон (не)довршеноста на овие процеси во македонската уметност од седумдесеттите години и ним посветените историографски теми, се битни не само за вреднување на минатото, туку и за критичко одредување кон рецентната домашна продукција.



Симон Шемов и Никола Фидановски, Црвен корен, Локуф, 1973
Simon Semov and Nikola Fidanovski, Red Root, Lokuf, 1973

¹ Текстот претставува сценарио за истоимената телевизиска емитувања на 30. декември 1989. на Телевизија Скопје во рамките на програмата 'Отворена галерија'. Дополнувањата кои се поместени во забелешките го оцртуваат денешното исчитување на истите појави со цел да се дообјаснат терминолошките определувања и да им се даде нова артиклијација на првичните истражувачки хипотези. Со овие мали по обем интервенции, се разбира, не е допрена претходно поставената цел, меѓутоа би требало да се очекуваат следни попролабочени прилози во оваа смисла.

² Во овој текст критичкиот опфат и историската смисла на појавите коишто се понудени со терминот 'Нова уметничка практика', се прифатени со импликациите вградени при методолошкото конституирање на оваа уметничка појава од тогашните југословенски простори. Терминот

Bojan Ivanov and Nebojsa Vilic

REFLECTIONS OF CONCEPTUAL ART, THE MACEDONIAN ARTISTIC SCENE OF THE 1970'S¹

The global movements of fine arts, from the mid 1950's to the mid 1970's, perhaps are most strongly marked by those numerous, various, and often diverse tendencies, usually defined as conceptual art. Namely, in the appearance of such orientation, totalities can be separated that, in determined chronological frames, represent a focal point of artistic researchers such as: performance, happening, body-art, installation, action, land-art, ambiance art and some moments of minimal art.

These aspects, represented by the Japanese group "Gutai", the Americans Caprow, Oppenheim, Kosuth, Smithson, Oldenburg and Jud, the Korean Nam Jun Paik, the English duo of Gilbert and George, the German Josef Beuys, the Frenchman Yves Clain or the Italian "Arte Povera", with great certainty can be placed in the beginning of the end of modern art. They exhaust the historical potentials of the modern project as vision of identifying/equalizing the existential and artificial activity, that is, as a vision for synthesis of the technical and expressive act. The basic instrument for realization of such project is the concept promoted into epochal essence in which the modern period is radically separated from all previous cultures, civilization and social-economic formations, based on the assumption as transposition of the world.

Therefore, reducing the conceptual approach to final limits in the transposition of the world from metaphysical into ideological principle means also the end of modern art.

Individual contributions of Yugoslav artists realized in this spirit most often are explained in group, that is, collective appearances whose articulation can be noticed already in the mid 1960's. These movements, that die out at the end of the 1970's, in the Yugoslav art critique and historiography are named as "New Art Practice".² Activities treated by this term correspond with the general determinations of conceptual art in the world: the global enactment, supranational cultural coordinates and the spirit of mas-

sive mobilization.

"New Art Practice" embodies these assumptions by abolishing the domination of the culture centers, overcoming the geographically determined style appearances and by reaching after the derivatives of mass communication media.

The activities of groups, such as "OHO", "Crveni Peristil", "Bos+Bos", "A³", or the one from Sempas, i.e. the individual appearances of Gotovac, Dodig-Trojut, Dimitrijevic, Abramovic, Paripovic, Damnjan and Teodosijevic, reach their productive climax, affirmation, and establishing on the Yugoslav scene simultaneously with the identical processes on European level.

In what sense the activities on the Macedonian artistic scene of the 1970's would have contact points with "the New Art Practice"? At first glance, the activities of Simon Semov, Nikola Fidanovski, Jordan and Iskra Grabuloski, Simon Uzunovski, or those of the Aesthetic Laboratory mostly share the phenomenology that is exploited within the framework of "New Art Practice".

But, to what degree do these manifestations represent an authentic interpretation of the term "New Art Practice"? Namely, various indicators of social life, that most often appear as non-artistic landmarks for the end of modern art, are absent from the Macedonian artistic atmosphere during this epoch. One of these is the culture of '68, the last value system of modern time. Some reflections of that culture are manifested partially in the media that were treated in the most narrow sense, in the Macedonian cultural and political situation from the start of the 1970's. More precisely, they were deprived of the visual values inherent to the graphic sign and the scenic gesture, for which the magazine "Focus" and the activity of the group "Sv. Nikita Goltarot" testify.

Then, to what experience do the protagonists of such orientation from the Macedonian artistic scene link themselves? Basically, we deal here with developing, to the final possibilities, of the postulates of the Synthesis of Arts, otherwise formulated in Macedonia by the group "Denes" in the mid-

dle of the 1950's. Still, this does not mean that the creative sensibility of Sijakovic, Fidanovski, Semov, Uzunovski, the Grabulovski couple and Bezan and M. Kodzoman does not reach, in full intensity, the pulsations of their own time, rather to put it simply, their response to such challenges is formulated by starting points set up in certain digression from the original notions of conceptual art.

Anyhow, the activities of these artists, as well as the realizations of the monumental practice, leave the most remarkable impression of the Macedonian fine arts of the 1970's.

* * *

NIKOLA FIDANOVSKI: Let me return to the period of 1973, and to the slopes of the mountain Korab. There we were camping together with Semov, Mazev, Kole Ivanov, Olga Milic, Spasika Semova, and others who came in and then left the camp. It was this camping that later on opened processes that truly changed some things in the roots of our lives. At first, we were there as campers. However, walking on the slopes on Korab, we were met by many things in the wilderness that confused us in a way. And we felt, being painters, that we could leave some marks, some traces of our stay over there. The presence of the color as chemical product in an environment, that was abundant in its contents, was criticized by others, somehow, in some of our projects that we undertook later on - that an attack was made on nature. However, we did not think of it at all, because our later intentions took another, very different course. It was not an aggression because we made an action on the trees struck down by lightning (there were many such dried up trees), then on rocks that were, somehow, for us an appearance of some dark forces in nature. (That part, where we stayed, is characteristic that it has been always struck by thunderbolts, as if that place attracts some processes, some natural forces that frighten.) By using the color, it seems to me that we adapted and made general our presence in that part of nature as something our own - we united with na



Симон Узуновски, Акција пред Работнички универзитет, Скопје, 1977
Simon Uzunovski, Action in front of the Worker's University, Skopje, 1977

ture. All those experiences, that were taking place, were later carried into the city by us.

SIMON SEMOV: I thing we enjoyed it. The first thing that must be admitted, I do not know if it is sin or not, because we had such fantastic ideas which we had to drop - partially some of them. Then we departed for Korab, i.e. Desat, with an idea to paint the mountain. We had to have such tools, fire extinguishing pumps, compressors, however no one wanted to invest in them due to our lack of more concrete preparations, as proposal, and partially due to the fact recognized today even by the art critics, that the environment was not at all prepared to accept it as serious attitude towards nature. Everyone thought that we were just playing, having fun and wasting colors. There were also other moments that discouraged us from those projects (that was the program that we defined during the course of our work) in order not to mess with living nature, i.e. everything that vegetates to be left alone. The second moment was to make a contrast relative to the surrounding thereby making more evident our share and attitude towards that act of creation. The third one was always to leave to each individual, who accepts these two points, to manifest his individual attitude and to maximally express his individuality in each project that we set before us. We transferred our experiences from the mountain into the city. In the

mountain we had one less problem, i.e. the legal aspect (we did not need any permission by the authorities to make color actions); in the city, however, it appeared to be a necessity. And many other items that changed many things to us, not essentially, rather in some organizational, technical ways, and also in some external forms of the activity. While in nature we tried to use, above all, the moment to create some symbiosis of the expressive potentials that were dictated by the surrounding upon our concept, i.e. we set contrasts: while we had vegetative and irregular forms in nature (in the sense of geometrical appearance), at that moment we were opposing by very regular geometrical form in our creations, in the city we had to move the vegetative moment, to move the mountain itself - simply, to bring flowers, plants and trees into the city. We made this in many clever ways. We had a project where we symbolically changed, in a conditional way, the season: in winter, in December, we made the boulevard "JNA" (now "Sv. Kliment Ohridski"), near the printing house "Nova Makedonija", to blossom by using coloristic applications. So this is one of the elements that we concretely carried from the mountain. Let me say that we shifted on other projects in more stylistic, more abstract manner. Our second project was the one on the overpass where the department store "Most" is located presently (close to

Daut Pasin Amam). There, as I said, we brought in a much more abstract manner the flower, the blooming mountain, by painting the metal bars that stood there for many years corroding.

NIKOLA FIDANOVSKI: In all actions that were accounted for by Semov, and they were not of a small number, one cannot deny the fact that we had many participants who not only as painters, but also as ordinary pedestrians passing by the sites of our actions, actively participated or at least, were in the same time our fans and made friends with us. Making fiends during these actions, it seems to me, is the most beautiful part, the most beautiful moment that gave us hope and courage for our future deeds. Had we remained alone, then it would not have been done in the way and to the extent that we have presently with all those projects that were made or planned, in that manner that I and Semov presumed they would be good.

SIMON SEMOV: Yes, first, the collectivization of that aesthetic, i.e. creative act, partially makes up that demystification of the artistic work. This autonomous and integral, unusually direct, individual attitude, that the artist selfishly keeps for himself, was being lost here. Everyone had the right to equally express himself, to equally perform his own concept within the framework of what we called the program. However, that individualism was hidden in something else. Without a previous cliché, we intentionally and directly annulled it through our projects. First, the material that we used forced us to do it: we did not use a permanent material. However we tried to make its presence longer in our reality by now transforming it from a utilitarian into an aesthetic object. Second, by not preserving the classical relations of the composition (where same signature extends through the whole composition), we allowed all signatures of all authors to be equally accepted in the complete program, in the whole complex, thereby even changing in a project the media themselves.

NIKOLA FIDANOVSKI: By this we obtained the collective nature of the content. We cannot say in any moment that it is our work, it is general work, collective work. So many consumers, so many participants, so many fans and people are included in it, both our colleagues and non-artists. Counting all of them would make a very long list. It seems to me that sometimes it will be necessary to say: who are all the participants contributing to our collective work?

MILOS KODZOMAN AND DRAGOLJUB BEZAN (interpreted by N. V.):

The unwillingness of the milieu, i.e. the reservation of the social life entities to accept various expanded views, is manifested in these years through the activities of Milos Kodzoman and Dragoljub Bezan. By choosing themes that by their nature do not correspond with the conventional ones, by asking openly questions about subculture and marginal issues, or by acting against the established cliché opinions about problems in art and life, they would provoke open discontent by those who would be directly affected by such views. Over-painting the word "drug" and the photo of the long-haired author with black color on the poster on the occasion of the solo exhibition of Milos Kodzoman dated 23 December, 1973 adequately speak of the above.

However, the notion they bring, when penetrating into these deliberations about Macedonian art of that decade, would represent their expanded interpretation of the artistic problems manifested by including elements of happening and performance. The actions related to their exhibitions in those years would be part of this, thus touching the conceptual markings. The use of costumes, unusual hair styles or make-up that in their symbolic notion are connected to the themes of the exhibited paintings, or involving, animating several participants in those "events" point out to the expanded viewing of the artistic act. Even more, that would be noticeable during the performance in Skopska Crna Gora in 1972, or during the project "UFO" in 1974, which through metaphoric and symbolic speech express the absurdity of life and even the attempt of not accepting its conventional manner. For the first time, they openly speak of the forbidden, the hidden, the obscure or the obscene, thus penetrating into, according to them, a false morality and shedding light on it.

Unfortunately, due to the strong repressive pressures exercised by the then social and political factors, their further activities would be disabled, and the art critics of that period would not support them.

SIMON UZUNOVSKI: *Let me speak about my work in that period, in the early 1970's and about the further development of joint treatments of some my deliberations with people with whom I was very close in that period. Specifically, in the early 1970's I worked on certain collages that made me use, rather select just one of the materials which I had previously used in putting together the collages and the assemblages. It is scotch tape. I worked for two years on small cycles, small creations that I called "trkaljki" (rolling wheels), i.e. "areas".*

Making experiments with these creations in that period, I came to the conclusion that it could be somehow presented also on a site that is corresponding to the concept of the deliberations. Playing with "a sculpture", there came the possibility to develop a complete exhibition. This happened at the Faculty of Philosophy within the framework of "Week of Young Authors". The concept was to undertake a marking on site, under the name of "Galicica", and the work was started. Simply, in the aula of the Faculty using newspapers as the main material and ropes and scotch tape as the holding material. Intending to make in short time a small object, it happened that a group of people was working during a whole week on it thus making the concept develop into a greater composition on that site. Within the framework of this work, the group that was formed in the everyday meetings at the Faculty of Philosophy initiated the proposal to use the already obtained material in enabling various upgradings of the fundamental concept. So, on several occasions we had formation of small creations by different passers-by. Later on, we agreed with those passers-by to call these objects "initiated creations", i.e. "initiated sculptures". Also, the fact that the concept "Galicica" inspired me at that time for further considerations of other projects was interesting. I needed more time for these projects and for the way of their execution. Later new possibilities were opened for this expression at the Youth Center (now the Youth Cultural Center). I had already developed several other cycles then, deliberations on some presentations and further forming of the matter relative to the aforementioned considerations. Consequently, I realized one of my considerations in form of site composition or site action "Whirlpool", that I had previously staged on other locations, and one of my ambient consideration from the cycle "Bushes".

KIRIL TEMKOV: *With its activities, the Aesthetic Laboratory became part of the tendencies of the conceptualistic art in the 1970's. It came as a consequence of its internal result in examining art with its students within its educational framework which, of course, as philosophical and aesthetic propaedeutics, belongs to and communicates with conceptualism already in the analytical approaches. After moving to the new building of the Faculty in 1975 and starting an exciting activity in making research of culture in a specific manner that means also presentation of cultural values at the same time, the proximity with conceptualism was felt in the air during the complete engage-*

ment. We did not try to be followers of any aesthetic procedure in sense of its affirmation, or of anything that we liked more than some other approach; however, its own sense of art research made us communicate with the most modern conception of that period in approaching artistic creation and its research. So, within the framework of the Open Theater University, some presentations seemed like an open conceptualistic approach, although none of them were of that nature. That was the first year of YOT (Young Open Theater).

Anyhow, it is my opinion that the Aesthetic Laboratory and its young members made undeniable contributions towards the confirmation of conceptualistic art in Macedonia. I think that it is not most important about this art that it has been established as genre, rather as a place where our culture was being upgraded and especially where those young people were exalted spiritually who later on ascended on their roads of life. Yet, this very place, their youthful communication, creative communication of their youth will, no doubt, remain and has already left and will leave many creative tracks in Macedonian culture.

Introduced in such way, the conceptual practice of the 1980's existed in several forms. The actions of Tome Adzievski, however, and several individual action of other artists, the video performances of Petre Nikoloski, and partially of the group "Zero", were, above all, of applicable nature for their own artistic poetics, while the absence of procedural nature in their activities signifies them also as incidental.

In spite of the aforementioned, all these activities and their existence confirm the influence and the significance of the conceptual practice of the 1970's and point out to the share that it should have in Macedonian fine arts.

Skopje, November 1989

¹ This is a text for a scenario of the same TV program that was shown on 30 November, 1989 by Skopje Television as part of the series "Open Gallery".

The additional points given in the endnotes outline present-day reading of the same manifestations with the purpose of further explanation of the terminological determinations and of giving them a new articulation of the initial research hypothesis. These interventions, although small in size, do not, of course, touch the preset objective. One should, however, expect more profound, follow-up contributions in this sense.

² In this text, the critical inclusiveness and the historical sense of manifestations, that are offered by the term "New Art Practice", are accepted with the implications built in the methodological constituting



Симон Узуновски, Почеток на акција, Филозофски факултет, Скопје, 1976
Simon Uzunovski, Start of the Action, Faculty of Philosophy, Skopje, 1976

of this art manifestation on the territory of former Yugoslavia. The term assumes necessarily the existence of open integrating processes, that are used as structural analogy in further consideration of manifestations characteristic for the Macedonian conditions in the ambiance of the then, common, legal and political, and ideological context of national contributions to the Yugoslav cultural position. Therefore, the original significance of "New Art Practice" is not exhausted just by naming the protagonists of the conceptual front Belgrade-Zagreb-Ljubljana, rather it is operationally applied in explanation of the spiritual atmosphere of the epoch. It seems today that "New Art Practice", as ideologically open concept, was the most appropriate instrument of the then art critique for the theoretical subordination of the wide diapason of artistic activities - especially of those that resisted the evaluation through terms or the postulates of modern industrial media and artistic disciplines - much more than it represented a program determination of an artistic/creative engagement. It shows

that "New Art Practice", determined in this way, offers much wider frames of interpretation than what is usually allowed to be placed under the term of conceptual art.

Hence, to what extent actually "New Art Practice" corresponds with the assumptions of conceptual art was not the main question about formulations in this text, in the period of its writing.

³ The question that follow formulate the following dilemmas: about the actuality of the Macedonian artistic scene in reaction to "New Art Practice" as dominant context in the region; about the authenticity of the Macedonian participation in establishing and developing the conceptual artistic engagement; about the kind of continuity that would confirm the authenticity of such participation. The first dilemma requires a reply to the question if sharing a certain phenomenology signifies also sharing the corresponding teleological direction. The political component of this question does not have nowadays its former significance, however its historiographic dimension is still

actual for the comparative perceptions that will finalize the Macedonian modern historiographic thought. Furthermore, the authenticity of the participation of the national idiom in a phase of the global artistic movements is an important question for determining the authenticity also of Macedonian modern art in general. Despite several present attempts, it is still open to the researchers of the modern Macedonian artistic expression. Finally, in clarification of the third dilemma, it can be concluded that, even if there is a modern continuation, it remains disputable if it secures the actuality and authenticity of the conceptually directed engagement in Macedonia.

The attitude towards the (in)completeness of these processes in Macedonian art of the 1970's and the historiographic themes dedicated to them are essential not only for the assessment of the past, but also for critical orientation towards recent domestic production.

Sonia Abadjieva

DUSAN PERCINKOV

RESTRUCTURING THE NONOBJECTIVISM

Соња Абаджиева

ДУШАН ПЕРЧИНКОВ

ПРЕ-СТРУКТУРИРАЊЕ НА НЕ-ПРЕДМЕТНОСТА

Проблематиката на беспредметноста со која почна векот е доволно позната за да се елаборира во случајот... Во графичките мапи (1991) на Душан Перчинков се изведува софистицирано концептуално писмо исфилтрирано низ процесот на преструктуирањето на не-објектното.

Дали една празна страница е помалку празна од истата страница на која се впишани x број на кругови или умножени празници или отсуство на нешто што не е предметно? Дали збирот на нулите е еднаков на нула ($000000000=0$)? Може ли повеќе празни простории впишани на една плоха, да бидат количински поголем простор од самата бела плоха на која се поставени?

Прашањата со ваква содржина Душан Перчинков почнува да ги истражува во втората половина на осумдесеттите, прво низ цртежи, потоа во графичка мапа насловена како "Ништо". Тука се насетува близината на Малевич, но само како континуитет на неговиот концепт за не-објектноста, соопштена со вокабуларот сличен на компјутерскиот.

Во постапката на повторувањето на сличното, намерно ставена во дис-ритам (лист обележан со бројот 65, во нормална и во инверзна позиција), се менува ли ситуацијата во поглед на количината на белото?

Хоризонталното нижење на листовите (обележани со x , заместо со бројки), укажува на структурни единици растегнати меѓу видливото и невидливото: просторот што го опфаќа окото и оној што ѝ е достапен само на (за)мислата. Јазикот е скржаво минималистички и совршено ги хармонизира/обединува феноменологијата на визуелното со концептот.

Бележење на процесот на појавувањето, за да се докаже не-објектната структура, и на временскоста и на појавата.

Хартијата е третирана како најнеутрална подлога врз која се испишува (со невиниот ефект на моловит) фиктивната, речиси невидлива контура на нешто без појавност (мисловно, трансцендентно). Белината на површината ја лови космичката димензија на белото/празното како прапочеток. Заснованост само на коти што го навестуваат недефинираното појавување на нештото од ништото. Обележаните празни квадрати се обидуваат да ја доловат сликата. Лист што ги повторува квадратните простории во еднаков ритам и со еднаков знак -88 (идеалниот број во поглед на неменливоста): без разлика на малата или на големата количина на белото, тоа е = на бело=на ништо.

Формата, текстот, просторот имаат заеднички мета пред-знак.

The issue of the nonobjetivism that started together with this century is already sufficiently known as to be reconsidered in this case. The graphic maps (1991) of Dusan Percinkov create sophisticated and conceptual letter filtered through the process of restructuring the nonobjective.

Is an empty page less empty than the same page written with x numbers of circles or multiplied emptiness or the absence of something that is not an object? Does the sum of zeros equal to zero itself ($000000000=0$)? Can several empty spaces, inscribed on a surface, represent quantitatively greater space than the white surface itself, which they have been placed upon? Questions of such contents are investigated by Dusan Percinkov in the second half of the 1980's, first through drawings, then through graphic maps entitled as: "Nothing". The closeness of Malevitch can be felt here, however only as continuity of his concept of nonobjectivism, told by language similar to that of the computers.

Does the situation change regarding the quantity of the white in the procedure of repeating the similar, deliberately placed in dis-rhythm (sheet marked by number 65, in normal and in inverse position)?

Horizontal threading the sheets (marked by x , instead of numbers) points to structural units stretched between the visible and the invisible: the space that is caught by the eye and the one that is reachable only to the (fore)thought. The language is economically minimalist and perfectly harmonizes/unites the phenomenology of the visual with the concept.

Marking the appearance process in order to prove the non-objective structure both of temporality and of appearance.

The paper is treated as the most neutral basis upon which a fictive, almost invisible contour of something without apparition (contemplative, transcendental) is inscribed (by the innocent effect of the pencil). The whiteness of the surface seizes the cosmic dimension of the white/the empty as the very origin. The third sheet is based only on marking points that suggest the undefined appearance of something, out of nothing. The next graphic (with the marked empty squares) makes an attempt to seize the image. The last sheet repeats the square spaces with equal rhythm and equal sign - 88 (the ideal number with regard to the unchanging): regardless of the small or great quantity of the white, it is = on white = on nothing.

The form, text, space have a common fore-sign: META.

1990-1991.

3 days - 4

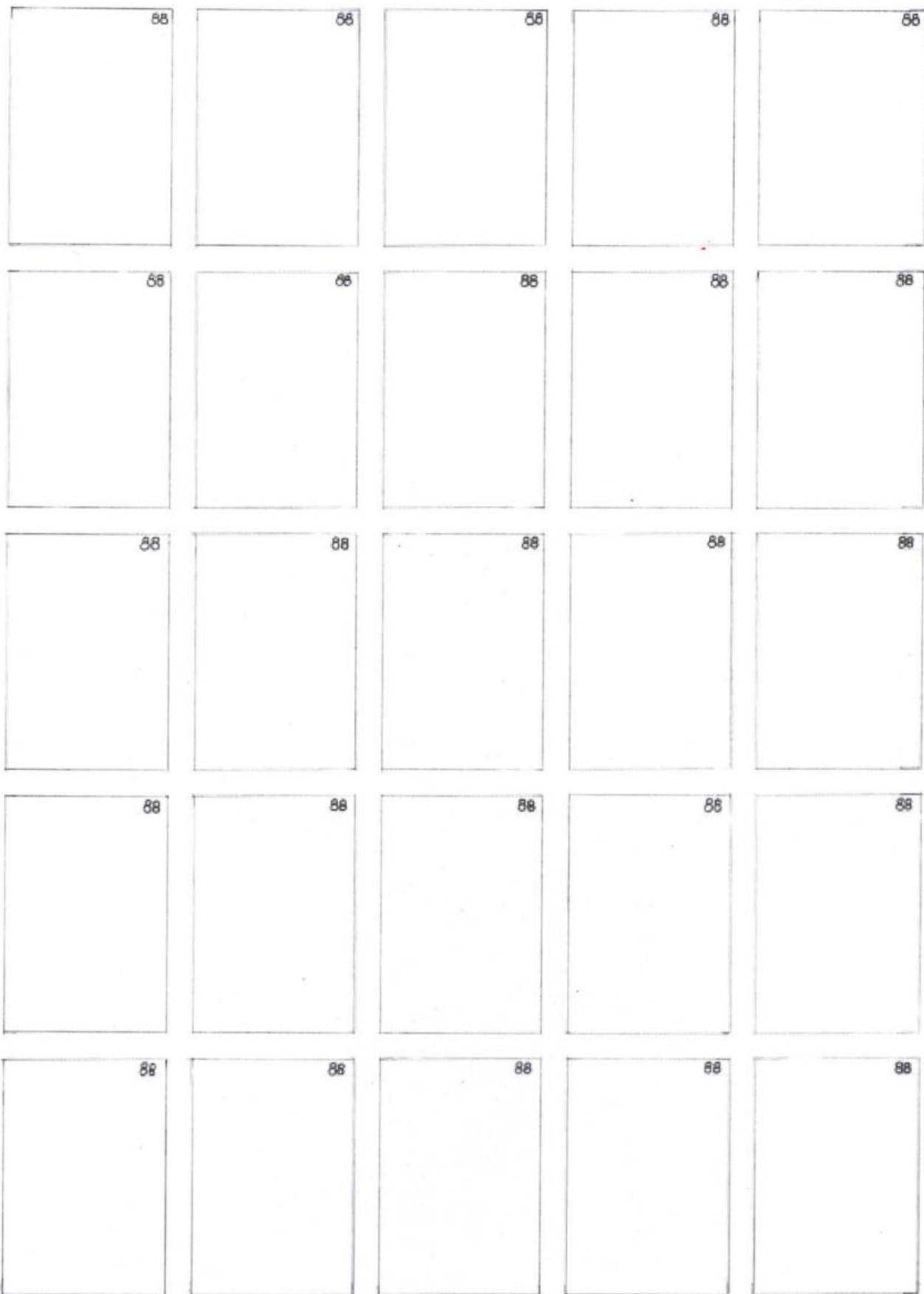
二四

$$\begin{array}{r} 0 \\ 0,0 \\ 0,0,0 \\ 0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ + 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \\ \hline 0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0 \end{array}$$

1990 г.

Задача

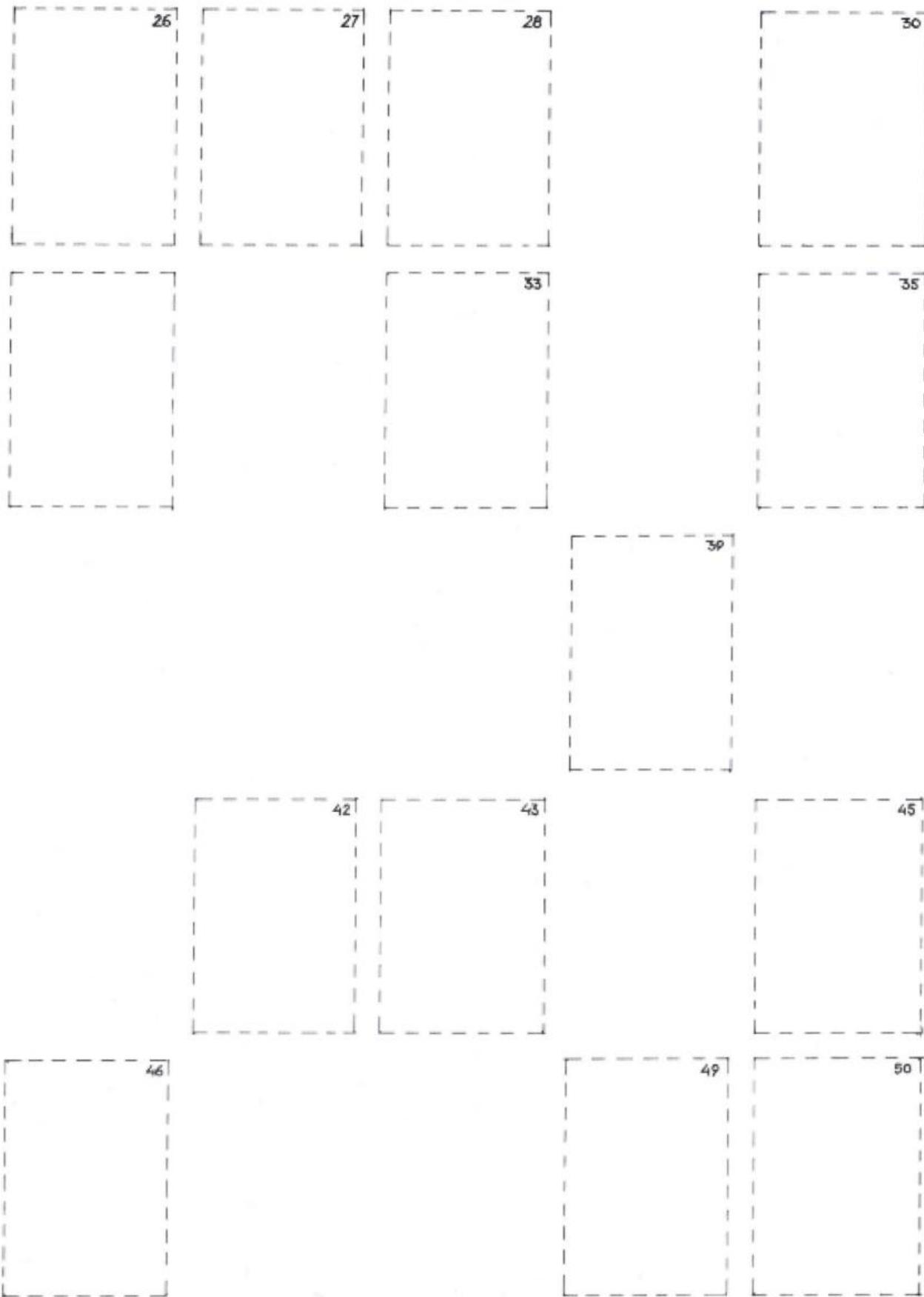
дт.



188887.

Телефонъ по маку

Дж.



1928-

Революция. II

ХХ.

1982 m.

Coryphaea na meadowii - X

Mr.

Лазо Плавевски

Зденко Бужек (ТИТО-БУЖЕК)
21.03. 1998, Скопје



Зденко Бужек, Детаљ од проектот *Тито - Бужек*, приватна куќа на Водно, Скопје, 1998
Detail from the Project *Tito - Buzek*, Private house, Vodno, Skopje, 1998

проекти. Собата порано ја имала функцијата на дневен престој. Големите прозорци на северниот ѕид овозможуваат да се види другиот дел од дворот, за жал сега запуштен и обраснат со висока трева. Полека сфаќам дека целата куќа е празна. Останати се само предмети кои или некаде треба да се однесат или да се дадат на некој заинтересиран посетител. Куќата може да се разгледа, тоа е веројатно и пожелно. Во подрумот здогледувам една многу убава машина за перење веш од почетокот на шеесеттите, по рафтовите голем број на шишиња за млеко ... Остатоци од своевиден мал музеј на минатите деценији. Поранешните жители на *Периша Савелиќ* бр. 9 се починати, Зденко куќата ја добил во наследство, а промоцијата на неговата интервенција во дворот се случува набрзо откако тој ја продал на луѓе кои се вон од нејзината прикаска. Дел од историјата на оваа куќа е заокружен и завршен. На нејзиниот крај пишува – **BUŽEK**.

Зденко ова дело го одредува како инсталација, јас повеќе би сакал да го доживеам како амбиент со прикаска.

Исто како и на денот кога делото беше промовирано во недоумица сум да одредам дали било подобро тоа да се случеше десетина години наназад. Тогаш сигурно немаше да ја има оваа опуштеност во нејзината рецепција, некои можеби и ќе реагираат, а некои љубители на уметноста и работните акции ќе беа и лично повредени. Како сето ова ќе изгледаше да се случеше на 4-ти мај кога се уште свиреа сирени? Пропуштена можност за добра провокација со неизвесен край. Не верувам дека и тогаш ќе се случеше нешто многу страшно, но елементот на провокација и чинот на ослободување од сите тие инсталации со Титовото име по ридовите и планините ширум екс Југославија ќе имаше ударно значење.

За жал куки не се продаваат кога сакаме, туку кога ги имаме, а времето за промоција на проектот се наоѓа вон нашите желби. Овака се изгледа мошне пост – постконцептуално, постмодерно, веројатно во основа симултивно. Мој впечаток е дека Зденко до овие полиња дојде преку еден специфичен нео-попарт, којшто грижливо го градеше одреден период – козерска иронија со мал да-да призвук и големо уживање во создавањето на сите непредвидливи каламбури. Можно е интервенцијата во простор **TITO-BUŽEK** за Зденко да е определена пресвртница. Потенцијалната прикаска во неа, случајно или не, тој да ја разви учествувајќи на изложбата *Мали големи приказни* (кураторски проект на Сузана Милевска) во Скопје и Стокхолм во 1998. Стануваше збор за еден од жителите од куќата на *Периша Савелиќ* бр. 9 и голем број нејзини предмети (ключеви), документи и забелешки кои ги немаше во празните простории на куќата, но кои се чувствуваа на ниво на потенција.

Но, овде не е крајот на одмотаното клопче. Зденко има намера на влезот на една амблематична скопска фасада да инсталира ... можете на претпоставите што. Ни нема спас. И по Тито – **BUŽEK!**

Периша Савелиќ бр. 9 – тоа е адресата на една куќа на Водно во која или околу која е изведен проектот **TITO-BUŽEK**, чиј автор е вториот член од насловот со име Зденко. Пристигнувајќи до оваа адреса не е известуваат дека е пожелно пред да се влезе внатре да се види интервенцијата на источната страна од дворот. Патеката што води до таму почнува скалесто да се издигнува по благата падина на која со ситни камења поврзани со малтер е напишано **BUŽEK**. Во овој дел дворот не е запоставен, но делува прилично сиво и неинтересно ако се спореди со големината и очигледната поранешна грижа и енергија вложена во неговото одржување. Впечатокот близок до овој остава и куќата на споменатата адреса. Веројатно била изградена на почетокот на педесеттите години по урнек на тенденциите во оваа деценија, градена темелно и квалитетно, но без привлечноста и шармот на дизајнот од овој период. Всушност се наоѓаме во простор каде што порано можело да се дојде само ако се помине покрај некоја полициска кукичка. Барем јас во овој дел од Водно доаѓам првпат. Дел од поранешната реална политичка моќ во Македонија живеел или се уште живее тука. Нема полиција, но се уште е сочуван редот и тишината.

Конечно влегуваме внатре поминувајќи покрај опуштеното друштво пред вратата. На левата страна од влезниот трем, помешани со каталогите за овој проект, гледам и лименки со пиво кое на оваа промоција има функција на коктел. Зденко (**BUŽEK** се наоѓа во дворот) е облечен како за отворање на изложба. Општа релаксирана атмосфера, пиво може да се земе веднаш. Разговарајќи со друштвото забележуваме дека еден добро познат глас доаѓа од соседната просторија Тоа е празна соба во која на мала маса е ставен радиокасетофон кој еmitува говори од Тито од средината на педесеттите и почетокот на шеесеттите години. До касетофонот се наоѓа албум со семејни фотографии на Зденко заедно со некоја foto документација од негови

Lazo Plavevski

Zdenko Buzek (TITO-BUZEK)
21 March 1998, Skopje

St. Perisa Savelik no. 9 - that is the address of a house on Vodno in which or around which the project TITO-BUZEK was undertaken, whose author is the second part of the title with first name of Zdenko. Upon arrival at this address, we are being informed that it is desirable, before entering inside, to see the action in the eastern part of the yard. The path that leads towards there starts to be elevated in manner of stairs on the moderate slope on which, with small stones linked with mortar, is written BUZEK. In this part, the yard is not deserted, however it seems rather dull and not interesting when compared to its size and the evident former care and energy invested in its maintenance. The house at this address also leaves similar impression. Perhaps it was built at the start of the 1950's in conformity with the tendencies of that decade, built in thorough and quality manner, but without the attraction and design charm of this period. Actually we are on a site where one could come in former times only if passing in front of a police guardhouse. At least I come for the first time in this part of Vodno. Part of the former actual political establishment has lived or still lives here. There are no police guards now, the order and peace however have been preserved.

Finally we enter inside, passing by the relaxed company of men before the entrance. The catalogues for this project are thrown around on the left side of the entrance porch; I see also beer cans which serve as cocktail at this promotion. Zdenko (BUZEK is located in the yard) is dressed, as if for the occasion of an exhibition opening. The general atmosphere is relaxing; beer can be taken immediately.

During our conversation with the company, we notice that a well-known voice is coming from the next room. It is an empty room in which on a small table is placed a tape-recorder that announces Tito's speeches of the mid 1950's and early 1960's. Close to the tape-recorder is located an album of family photos of Zdenko, mixed with a certain photo documentation of his projects. The room was formerly used a living room. The great windows in the northern wall allow us to see the other part of the yard, unfortunately now deserted and covered with huge weeds. Gradually I understand that the whole house is empty. Remain only things that either ought to be carried away somewhere or to be given to an interested visitor. The house may be seen; it is perhaps even

desired. In the basement I see a very fine washing machine of the early 1960's; there are many old milk bottles on the shelves... These are leftovers of a unique small museum of past decades. The former residents of *St. Perisa Savelik no. 9* are dead; Zdenko inherited this house and the promotion of his action in the yard takes place immediately after he sold it to people who are out of its story. A part of the history of this house is finalized and ended. BUZEK - is written at its end.

Zdenko defines this work as an installation; I would rather prefer to enjoy it as an ambiance with a story.

In the same manner as on the day when the work was being promoted, I am in a dilemma to determine if it were better to happen a dozen years before. Certainly there would not have been such relaxing during its reception; maybe some people would have even reacted and some art lovers and work campaigns would have been linked personally. What would this look like had it happened formally on the 4th of May when the alarms were still playing? It was a missed opportunity for a good provocation with an unknown end. I do not think that even then something very terrible would have happened; however the element of provocation and the act of getting rid of all those installations with Tito's name on the hills and mountains all across former Yugoslavia would have been of striking significance.

Unfortunately, houses are not sold when we want, rather when we have them. The period for promotion of the project is located out of our desires. In this way, everything seems very post - postconceptual, postmodern, basically perhaps simulating. It is my impression that Zdenko reached these stages through a specific neo-popart that he was building carefully for some time - a causerie irony with a small dadaist intonation and great enjoyment in creating all unpredictable puns. It is probable that this action on site TITO-BUZEK for Zdenko was a definite turn.

The potential story in it, intentionally or not, was further developed by him when taking part in the exhibition *Little Great Stories* (curator project by Suzana Milevska) in Skopje and Stockholm in 1998. This participation talked about one of the residents from the house located on *St. Perisa Savelik no. 9* and about many objects (keys) that belonged to this person, documents and notes that were not present in the empty rooms of the house, but were felt on level of potency.

However, this is not the end of the untangled knot. Zdenko intends on the entrance of an emblematic building façade in Skopje to install... you can just imagine what. We cannot be spared. After Tito - BUZEK!

Марика Бочварова

**Виолета Блажеска
и Богдан Грабулоски
– постконцептуална практика
(1985-1998)**



Богдан Грабулески / Виолета Блажевска,
Интервенции со песок пред и во Домот на културата,
Прилеп, 1992
Bogdan Grabuleski/Violeta Blazevska,
Interventions with Sand in front and in the Cultural Center,
Prilep, 1992

Блажеска и Грабулоски (брачен и уметнички пар) во минатата и оваа деценија својот напор го вложија во приближувањето и афирмирањето на поинакви начини на уметничко комуницирање во нашата средина. Надоврзувајќи се на некои од суштинските симптоми содржани во концептуалната уметност, со себе понесоа автономни обележја и самостојно ориентирање кон доживувањето и толкувањето на реалноста. Тие ја следеа и ја следат логиката на дисперзијата на сопствените проблемски интереси, без да ја потенцираат диференцијацијата помеѓу нивните артистички и секојдневни визуелни искуства (посебно во природната и урбаната околина). Постепено духовниот хоризонт го прошируваа кон идејните стимуланси и предлошки, при што, пред се, се почитува сопствениот интелектуален профил, особено при чинот на изразувањето и изведувањето на акциите. Овие моменти на комуникација ги променија преку активирањето на кореспонденцијата и активирањето на свеста на гледачот, со цел да му овозможат максимална концетрација врз реконструкцијата на нивните предложени ментални претпоставки. Така, обајцата настојуваат комуникацијата да се одвива преку поедноставни, јасни концепти, при што се вклучени визуелни и аудитивни помагала кои се во функција на посредници во разоткривањето на нивните идејни интенции, кои пак не го одбегнуваат духовното јадро на современоста.

Во своите почетоци Блажеска и Грабулоски не заборавија на искуствата на пластичните уметности, а продолжуваат своите размислувања да ги насочуваат кон перманентно експериментирање - од изгледот на облиците во примарните структури, преку одблесоците од ленд-артот, до искази контекстирани со намера за надминување на материјалноста. Значи по кодираните норми нивната уметност не е навраќа на уметноста на шеесеттите и седумдесеттите, бидејќи односот на авторите кон дифузијата на досега реализираните остварувања потсетува на концептуалистичката практика, истовремено на релациите што се во доменот на апстрактната идеја, на минимализмот и делумно на енвиromентот (на Р.Смитсон, Ј.Дибетс, Р.Лонг, Х.Фултон, Д.Опенхајм).

Нивниот прв заеднички настап беше во галериски простор во Прилеп во 1985. Насловот на изложбата *Мозаици во просторот* укажува на нивното навлегување во сферите на амбиенталното и структуралното поставување и видување на идејните решенија. Редуцирајќи ја експресијата тие се преориентираат кон материјализација на делото кое се обликува во вид на објект, релјеф или интервенција во простор. Димензиите на инсталираниите сидни и подни скulptурални целини станаа монументални, а композициите се остваруваат преку интеракција на разновидни материјали, понекогаш создадени само од минијатурни или дробени остатоци од мермер. Најчесто настојуваат материјалот да се остави во природната состојба и во затекнатата ситуација (на отворен или во затворен простор, поконкретно во Рудникот за мермер во Прилеп, во фабрички хали или

запуштени локации) на случајно "аранжирали" мермерни плочи, камења, стогови сено, кои не намерно се модифицирани како скулптурални артефакти или како готови "конструкции". На тој начин Блажеска и Грабуловски мудро и инвентивно ги документираа (со фото и видео записи), поточно ги искористија овие феномени како скици во начинот на говорот за сопствените концепти. На ова се темелеа понатамошните нивни самостојни презентации (во Салонот на ДЛУМ, Скопје, 1990; во галеријата при Домот на културата *Марко Чепенков*, Прилеп, 1993) и интервенции (на двапати пред Домот на културата *Марко Чепенков*: првата интервенција со речни камења во 1988 и втората во 1992 со песок; следат во 1990 инервенциите во: Мермерниот комбинат - Прилеп со мермерни блокови и дрвја, потоа во канцелариите и дворот на комбинатот и третата со слама на едно поле во прилепската околина; 1992-та ја реализираат инсталацијата со мермерни остатоци на една од улиците во нивниот град; во непосредната близина на Прилеп во природен амбиент 1994-та ја спроведуваат ликовната акција со лозарски столбови и стакло).

Овие опити од една страна за нашата средина претставуваат оригинални акции, бидејќи според нивната концепцијска замисла отфрлена е јавната презентација во корист на нагласување на карактерот на приватното. Од друга страна иновација претставуваше и користењето на една поетика на аранжирање (минималистички структури како хибриди на цивилизацијата) што најексплицитно го одрази поларитетот меѓу формализмот и феноменологијата. По својата евокација овој тип на реализацији делумно одговара на логиката на модерната. Задржана е естеската активност, којашто може да ја поднесе и постмодернистичката стратегија, од причини што во неа се претпоставени и се проблематизирани ваквите "судири" и во која сепак се почитуваат концепциските варијанти на уметникот.

Еден вид на заокружување на нивната работа, беше инсталирањето на дискретно осветлената стакlena површина (пропратено со видео проекцијата - документ) во 1994 на изложбата *Кутија на слики* во Културниот центар *Мала станица*, Скопје (третиран како алтернативен простор), за што беа наградени. Стаклото е "модифицирано" во безформна површина, во безвремена слика со идеја за приближување до примарната релација - откривање на разликите помеѓу првидот и стварноста.

Делувајќи подолг период во различни простори и употребувајќи неколку материјали (камен, мермер, стакло или метал), тие ја оформија основната мисла која ги водеше во следниот проект, од нивна страна наречен *Ликовен експеримент*. Тој се изведуваше во текот на една година (1995-1996), а носител на проектот беше Музејот на современата уметност, Скопје. Прво се одреди итинерерот во кој беа вклучени пет локации - автентични простори на различни места во Македонија (театарската сцена - Прилеп, античкиот локалитет Хераклеја - Битола, црквата Стар Св.Климент - Имарет

во Охрид, Уметничката галерија - Куманово и Музејот на современата уметност - Скопје). На овој начин нивната креативна мисла се развиваше и ја доживеа својата кулминација во самиот културен, споменичен или археолошки амбиент, поради што го допреа социо-етничкото ниво - резултат на карактерот на просторите, објектите или сцените на минатите и сегашните цивилизации, тука понудени во "загадочна" форма. Во ритуалното место се воспоставуваа примарните односи во вид на магиска игра, со намера централниот иконичен сегмент да стане нова визија, добиена при спојот на различни реалности. Всушност начинот на акумулирање и трансформирање преку процесија, односно ваквиот тип на презентација функционира како постконцептуален перформанс. Иконкластичката диспозиција на делото често ја задржуваат, бидејќи тие не сакаат да ја остварат неговата деструкција. Сепак, редукцијајќи ја појавноста, понекогаш делото го доведуваат до степен на дематеријализација и до степен на исчезнување на формата. Тоа најдоследно го спроведоа со внесувањето на звукот, како мошне влијателен и инспиративен момент во овој проект. Звукот, но и светлината, се продолжетоци на визуелната компонента. Станува збор за случаји во меѓупросторот на звуците, сопрени и растегнати во безконечноста на времето, за да се одразат аналогите со замислената звучна линија (звукен "цртеж" или звучен "амбиент"). Овие забелешки потсетуваат на уметничкиот и на филозофскиот став на Џон Кејц, на времето кога во концептот на музиката се приложија нови квалитети прифатени во сферата на амбиенталните звуци. Концентрацијата на нивната постапка беше насочена кон конкретноста на шумовите што допираат од рудникот како "продукт" на секојдневниот процес на работа (кршењето на плочите, подоцна и режењето на стаклото). Суштината фактички лежи во повикувањето не само на нешто што постои, туку и на она што не допира до сетилата и секојдневието (потегот на четката), со реминисценции и на минатото (кога се правеле мозаиците во Хераклеја или кога се испишуваат буквите во Климентово доба).

Во меѓувреме работеа и на изложбата *9 1/2 Нова македонска уметност* (1995). Импровизира со аранжирање на делото *Стакло и мермер во сликарството - светлосен амбиент*, по пат на сегментирање на "геометриски облици" (ред тенки мермерни плочи, ред стакло), односно на начин којшто оформува структури на своевиден минималистички аранжман, со користење на дополнителни ефекти: светло и филмска лента на која се повторува иста глетка.

1996-та е значајна не само по тоа што го заршија *Ликовниот експеримент* и што учествуваа на Чифте амам 2 (Камен што носи светло), туку и по нивните два настапи на меѓународна сцена.

Првиот е на 4.Биенале Estern Europe: Spatie Nova во Санкт Петербург, со инсталацијата *Два уметника*, едно дело (употребија: компакт диск поставен на земја на кој беше вперено ласерско светло, потоа и звук, наречен

звук на сликањето).

Вториот, пак е на 23. Биенале во Сао Паоло каде што ја изведеа звучната инсталација наречена *Saundsite* (звукчна локација). Беше специјално изградена темна соба (иако продираше минимална светлина предизвикана од тенкиот дискретно обликува процеп на "плафонот") или deaf room (по Кејц) во која се вклучија компјутерски обработени звуци, според нив пронајдени во природата и во разновидните човечки активности. "...нивниот скулптурален концепт на звучна артикулација на просторот, несомнено припаѓа на долгата линија на истражување на звукот во уметноста на 20 век: од Дишан до Кејц и од Fluxus до минимализмот." (констатира Зоран Петровски во предговорот на каталогот).

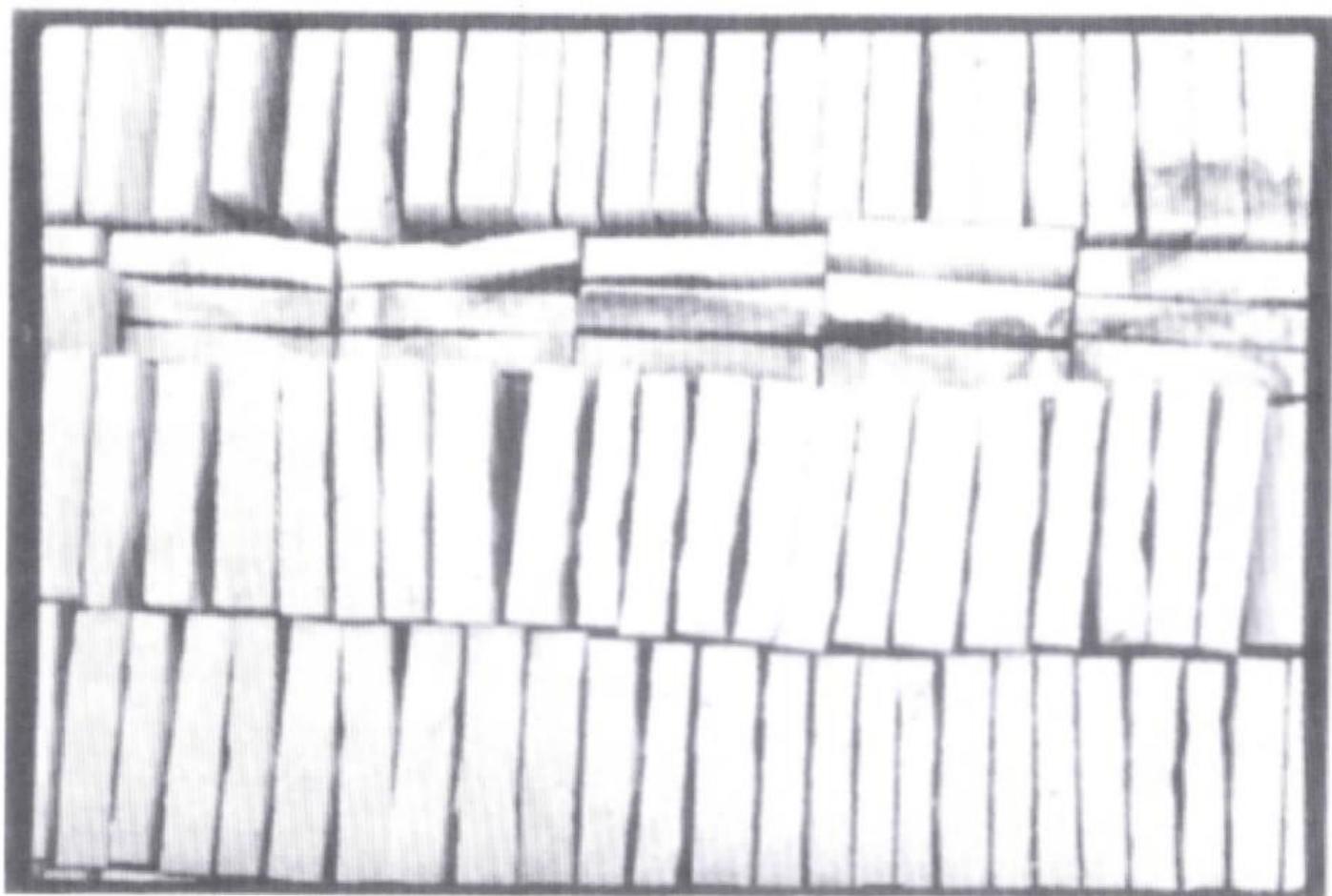
На музичката манифестација СИНТЕЗИС во 1997 се презентираа со комбинацијата на само два елементи: светло и звук. Истата година на симпозиумот во Комарно (Словачка) го промовираа проектот Светлосен камен, којшто всушност е втор дел од серијата Каменот што носи светло, додека третиот дел е реализиран во 1998 во ЦСЛУ – Прилеп.

Во нивната документација постои и предлог под наслов *Крикот на новороденчето*, којшто требаше да се одвива во рудникот Мајдан сивец (Прилеп) во 1997. Акцентот во него е ставен на описот на крикот: **крикот како сигнал, крикот како услов за појава на творештвото, крикот во системот на ликовното, крикот на новороденчето, виртуелна реалност и реализам, крикот на првобитниот човек во мрежата на ликовното.**

И на крајот како своевидно сублимирање на искуствата (особено околу проблемот на звукот) од вториот дел од нивниот опус ја создадоа визијата за Музејот на звукот, засега во вид на вербален концепт.

Она на што Блажеска и Грабулоски постојано укажуваат се нивните т.н. ликовни сценарија, коишто главно содржат три сегменти:

1. елементи: звук – светло – простор
2. материјал: камен – стакло – метал
3. проблем: крик



Богдан Грабулески/Виолета Блажевска, *Интервенции* во дворот на Мермерниот комбинат, Прилеп, 1990
Bogdan Grabuleski/ Violeta Blazevska, *Interventions* in the Yead of the Marble Factory, Prilep, 1990

Marika Bocvarova

THE 1985-1998 POSTCONCEPTUAL PRACTICE OF VIOLETA BLAZESKA AND BOGDAN GRABULOSKI

Blazeska and Grabuloski (both married and artistic couple), during the last and this decade, have invested their efforts in getting closer to and affirming other kinds of artistic communication in our country. Relating themselves to some of the essential symptoms contained in the conceptual art, they carried with themselves autonomous markings and independent orientation towards enjoying and interpreting reality. They have followed the logic of dispersion of their own issue interests, without underlining the difference between their artistic and everyday visual experiences (particularity in the natural and urban environment). Gradually, they expanded the spiritual horizon towards idea stimulations and propositions, particularly during the very act of expressing and performing their actions. They changed these moments of communication by activating the correspondence and awareness of the viewer, with the purpose of enabling him maximum concentration on their suggested mental notions. In this way, both of them try to make communication go through simpler, clear concepts, whereby incorporating visual and audio instruments. These instruments are in the capacity of being media in showing their idea intentions that nevertheless do not avoid the spiritual nucleus of contemporary time.

At the very initial start, Blazeska and Grabuloski did not forget the experiences of fine arts, and later continued to direct their contemplations towards permanent experimenting – from the look of the forms in primary structures, through the reflections of land-art, to statements in the context of the intention to surpass materiality. Therefore, pursuant to the codified standards, their art takes us back to the art of the 1960's and

of the 1970's, because the attitude of the authors towards the diffusion of presently realized works reminds of conceptualist practice, at the same time in relations that are in the domain of the abstract idea, of the minimalism and partially of the environment (of R. Smithson, Jan Dibbets, R. Long, H. Fulton, D. Oppenheim).

Their first joint exhibition was in the gallery in Prilep, in 1985. The very title of this exhibition, "Mosaics in Space", points out to their penetration in the spheres of the ambient and structural setting and to their views of concept outcomes. By reducing the expression, they turned themselves towards materialization of the work that is formed as an object, relief, or action in space. The dimensions of the installed wall and floor sculptural totalities became monumental, while the compositions were being realized through interaction of different materials, sometimes created just from miniature or crushed marble leftovers. Very often they tried to leave the material in its natural state and found situation (outdoors or indoors, more precisely in the Marble Mine in Prilep, in factory halls or deserted sites) of incidentally "arranged" marble plates, stones, haystacks, that are unintentionally modified as sculptural artifacts or as ready-made "constructions". In this way, Blazeska and Grabuloski wisely and inventively documented (through photo and video recordings), rather used this phenomena as sketches in the manner of speech for their own concepts. Their further independent presentations were based on this (in the Salon of the Artists' Association of Macedonia, Skopje, 1990; in the gallery of the Culture Center "Marko Cepenkov", Prilep, 1993) and actions (on two occasions in front of the Culture Center "Marko

Cepenkov": the first action using river stones in 1988 and the second one in 1992 using sand; then follow the 1990 actions: in the Marble Mill - Prilep using marble blocks and trees, then in the business offices and the yard of the Mill, and the third one using hay on a field in the vicinity of Prilep; in 1992 they realize an installation using marble leftovers on a street in their town; near Prilep, in 1994 they perform an artistic action using wine-growing pillars and glass).

The probes, on one hand, represent original actions for our milieu, because pursuant to their original concept assumption, the public presentation is rejected in favor of underlining the character of privacy. On other hand, making use of arrangement was also an innovation (minimalist structures as hybrids of civilization) that most explicitly expressed the polarity between formalism and phenomenology. In its evocation, this type of realizations partially corresponds to the logic of modern art. The aesthetic activity is preserved, that can also sustain the postmodern strategy, because problematically such "clashes" are presumed and treated in it and where the conceptual variances of the artist are still respected.

A wrapping up of their work was the installment of the discreetly illuminated glass surface (followed up by a video-projection document) in 1994 at the exhibition "Image Box" in the Culture Center "Mala Stanica" in Skopje (considered to be an alternative site), for which they won an award. The glass is "modified" in an amorphous surface, in a timeless image, with an idea of approaching the primary relation – discovering the differences between illusion and reality. Working for longer period on different locations and making use of various materials (stone, marble, glass or metal), they formed the basic notion that took them to the next project, as they called it: "Fine Arts Experiment". It was presented in a course of one year (1995-1996), while the organizer of the project was the Museum of Contemporary Art in Skopje. The itinerary was first determined that included five locations – authentic sites on various places in Macedonia (the theater stage in Prilep; the ancient locality of Herakleja in Bitola; the church St. Clement – Imaret in Ohrid; the Kumanovo Art Gallery; and the Museum of Contemporary Art in Skopje). In this way, their creative thought was developed and had its climax in the very cultural, monumental or archeological environment. Due to this, they penetrated into the social and economic sphere – the outcome of the features of the sites, objects or scenes of past and present civilizations, offered here in an "enigmatic" form. In the ritual place, the primary relations were established in the form of magic dance, so that the central iconic segment could become

new visions, obtained in linking different realities. Actually the very way of accumulating and transforming through processes, that is, such type of presentation, operates as a postconceptual performance. The iconoclastic disposition of the work is often preserved by the authors, because they do not want to realize its destruction. Nevertheless, by reducing the appearance, they sometime reduce their work to the level of de-materialization and to that of form disappearance. They did it most persistently by introducing the sound, as a very influential and inspiring moment in this project. Sound and light are continuations of the visual component. One speaks here of events in the interspace of sounds, stopped and stretched in the infinity of time, in order to reflect the analogies through the imaginary sound line (sound "drawing" or sound "ambiance"). These notes remind of the artistic and philosophical attitude of John Cage, of the period when new qualities were added in the concept of music, accepted in the sphere of ambient sounds. The concentration of their procedure was aimed towards the concreteness of noises that come from the mine as "a product" of the everyday process of work (breaking the plates, and, later, cutting the glass). The essence is found actually on appealing not only to the already existing, but also to what does not touch the sense and to the everyday (the movement with the brush), with memories also of the past (when the mosaics were being made in ancient Herakleja or when the letters were being written in the time of St. Clement). In the meantime, they also were engaged in the exhibition "9 1/2 New Macedonian Art" (1995). They improvised by arranging their work "Marble and Glass in Painting – Light Ambiance", by segmenting "the geometrical forms" (a row of thin marble plates, a row of glass), that is, in a manner that forms structure in a specific minimalist arrangement, by using additional effects: light and movie tape where the same view is repeated.

1996 is significant not only for finishing "The Artistic Experiment" and for taking part at the exhibition "Cifte Amam 2" ("The Stone That Bears Light"), but also for their two international presentations. The first one is at the 4th Biennale "Eastern Europe: Spatia Nova" in St. Petersburg, with the installation "Two Artists, One Work" (using a CD placed on the ground and a laser beam upon it, and a sound, called the sound of painting). The second presentation was at the 23rd Biennale in São Paulo where they performed the sound installation called "Soundsite" (sound location). A dark chamber was set up (although a small light was coming inside caused by the thin and discreetly shaped incision in "the ceiling"), or "deaf room" (according to Cage) which in-

cluded computer-processed sounds, that, according to the authors, are found in nature and in various human activities. "...Their sculptural concept of articulating site sound, no doubt, belongs to the long line of sound research in the art of the 20th century: from Duchamp to Cage, and from Fluxus to the minimalism." (As concluded by Zoran Petrovski in the catalogue foreword for this exhibition.)

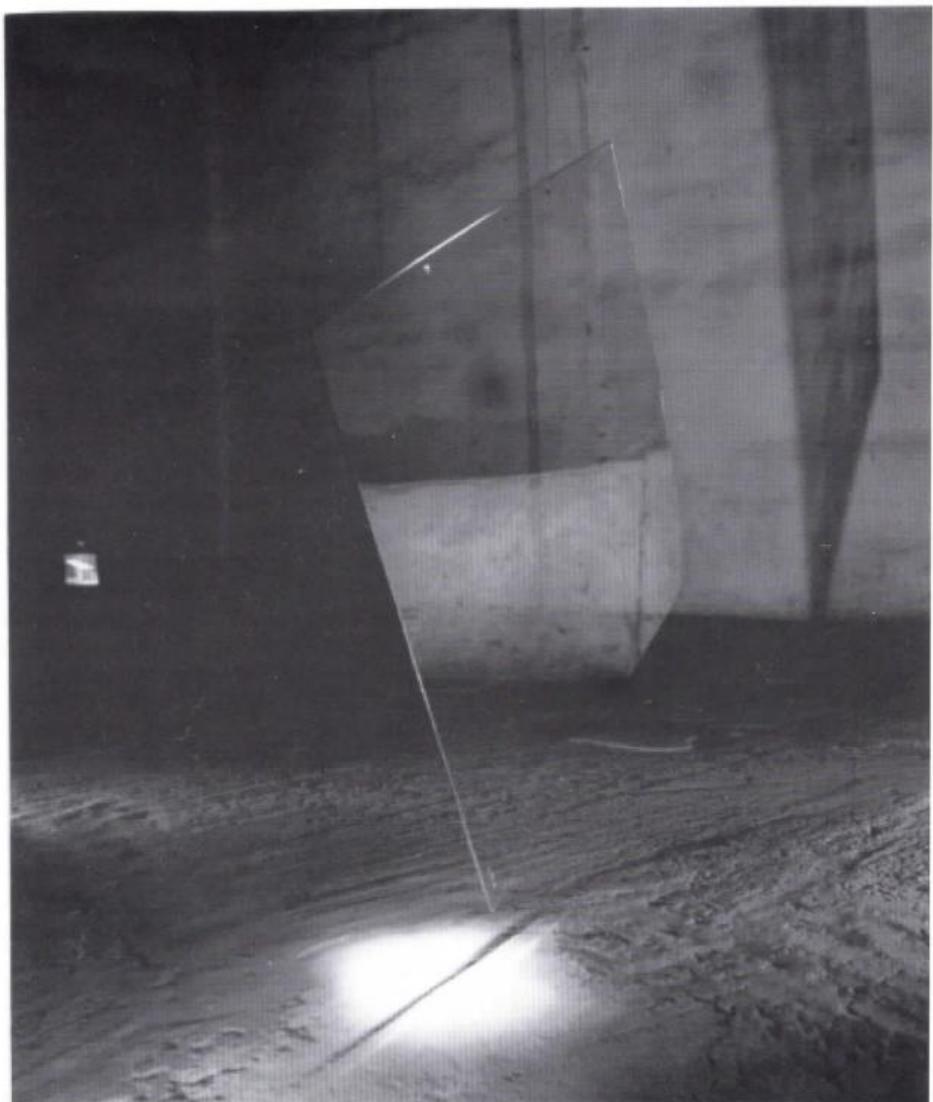
The authors presented themselves through a combination of only two elements, light and sound, at the 1997 music festival "Synthesis". That same year during the seminar in Komarno (Slovakia), they promoted the project "Light Stone", that is actually a second part of the series "The Stone That Bears Light", while the third part was realized in 1998 in the Center for Contemporary Fine Art in Prilep.

Their documentation also includes a project proposal entitled "The Scream of the Infant", that was supposed to take place

inside the mine Majdan Sivec (Prilep) in 1997. Here, the accent is placed on the scream description: *the scream as a signal; the scream as a condition for the appearance of the creation; the scream in the system of the artistic; the scream of the infant; virtual reality and realism; the scream of the primitive man in the net of the artistic*. Finally, as specific sublimation of their experiences (especially the one treating the issue of sound) from the second part of their opus, they created a vision about "The Museum of Sound". It is, for the time being, only in the form of a verbal concept.

The one thing that Blazeska and Grabuloski permanently point out is represented by their so-called artistic scenarios, consisting mostly of three segments:

1. the elements: sound - light - site;
2. the material: stone - glass - metal; and
3. the issue: scream.



Богдан Грабулески / Виолета Блажевска, Ликовна акција, на изложбата Кутија со слики, Културен центар Мала станица, Скопје, 1994
Bogdan Grabuleski / Violeta Blazeska, Fine-Art Action, Image box exhibition, Cultural Center *Malá stanica*, Skopje, 1994

Сузана Милевска

КОНЦЕПТУАЛНАТА УМЕТНОСТ НАСПРОТИ ЕСТЕТИКАТА

Контекстот во кој се појавила концептуалната уметност и нејзините основни премиси се наметнуваат како важни појдовни точки при каков било интерпретациски обид со овој "уметнички" правец да се опфатат уметници и проекти од Македонската ликовна сцена. Наводниците на терминот "уметнички" се должат токму на главните поставки на концептуалната уметност кои ја преиспитуваат суштината на уметноста "заменувајќи го пршањето за морфологијата со пршањето за функцијата"¹.

Своето специфично поле на интерес концептуалните уметници го ограничиле во областа на идејноста и интенционалноста 2, со што се надоврзале на славната изјава на Марсел Дишан "доста ми е од изреката 'глупав како сликар'. "Прогресивната елиминација на уметничкиот објект" (Урсула Мејер) води кон тенденциозно отфрлање на естетичноста (дури и на самите букви, зборови, текстови) како ослободување од грижата за стилот, квалитетот, убавината, постојаноста... А што останува тогаш по една ваква елиминација на формалните вредности?

Со негирањето на каква било врска меѓу уметноста и естетиката концептуалните уметници инсистирале пред се на значењето како замена за формата, всушност напад упатен на идентификацијата меѓу естетиката и уметничката форма на Клемент Гринберг 3 - таткото на модернистички заснованата естетика кој ја воспоставил главната интерпретациска схема за апстрактниот експресионизам и минимализмот. За Гринберг уметноста е резултат на искуството, а не на принципите. Напротив, според групата "Art&Language" (Т. Аткинсон, Д. Беинбриџ, М. Болдвин, Х. Харел, а подоцна и Чарлс Харисон, М Рамсден и Џ. Кошут) гносеолошкото значење на сликарството и односот меѓу објектот, претставата и името се важни исто како и културолошкото значење.

Најрадикалната таканаречена "аналитичка струја на концептуалната уметност" во формулатијата "уметност како идеја како идеја" на Џозеф Кошут 4 ја наоѓа својата автореференцијална парадигма како еден од ретките заеднички елементи на нехомогената концептуала во поширока смисла.

Она што во поширока смисла ги поврзува уметниците кои со своите активности влегле во рамките на концептуалната уметност е влијанието од различни философски извори и нивните постулати во односот меѓу естетското и уметничкото, уметноста и реалноста, претставата и зборот, знакот и значењето, со што се заобиколува дотогашната поделба на уметничкиот од критичкиот дискурс 5:

1. "Логичко-философскиот трактат" и "Философските истражувања" на Лудвиг Витгенштајн (на пример, неговиот исказ "не треба да се меша значењето со неговиот носител") биле сигурно највлијателните извори за главните протагонисти на концептуалната уметност: групата "Art&Language", Џозеф Кошут, Сол Левит, Хенри Флинт... Воопшто, аналитичките методи на англосаксонската философска традиција (Расел, Квајн,



Оливер Мусовиќ, Минимаркет, 1997, Отворено графичко студио, Музеј на град Скопје
Oliver Musovic, Minimarket, 1997, Open Graphic Studio, Museum of the City of Skopje

Витгенштајн) биле користени за една метајазичка анализа на јазикот на уметноста

2. Критичката теорија на Франкфуртскиот круг на марксистичка естетика и философија најмногу влијаела со своето преиспитување на историскиот материјализам и со критиката на идеологијата на потрошувачкото општество, како и со полемиката насочена против заробувањето на уметничкото дело како предмет-стока во синџирот на пазарната економија

3. Како последен извор на одредниците на односот меѓу објектите и зборовите што стојат за нив се појавува француската "континентална" философска школа чии постструктуралнистички критички погледи на структурализмот биле употребени во аргументираните напади на основните поставки на англосаксонскиот модернизам.

Станува очигледно дека, ако се тргне од оваа потесна дефиниција на концептуалната уметност, секое лоцирање на уметници и уметнички проекти од Македонија во овие рамки би било произволно. Кога интерпретацијата не е присутна како однапред вкалкулирана интенција документирана со изјава на авторот во вид на текст, книга или изјава, тешко може да се зборува за концептуална уметничка пракса, независно од критичките интерпретации на ликовните критичари и кураторите на проектите.

За споредба, во историјата на ликовната уметност во Македонија и порано се сретнуваат скоро сите стилски одредници на ликовните правци на историјата на уметноста на дваесеттиот век и тогаш кога уметничката пракса на одредени македонски уметници не била свесно произлезена од теориските поставки на

предводниците на споменатите правци во рамките на европската модерна. Тоа сепак не претставува методолошка грешка ако ги прифатиме естетските ограничувања на Гринберговата теорија каде што уметничкото се изедначува со естетското. Изгледот на уметничкото дело и неговите формални обележја во тој контекст се доволни за да се идентификува припадноста на одредено дело на некој правец.

Случајот со концептуалната уметност се разликува токму поради неговата сопствена определба за идејноста и интенционалноста за сметка на формата. Ако при конципирањето на еден проект не постоела комуникација на уметникот со философски извори слични на оние на концептуалната уметност и ако неговите цели не се слични, прашањето што се наметнува е дали воопшто може да се зборува за концептуална уметност во Македонија.

Обидот да се прошири терминот "концептуална уметност" или тој да се замени со употребата на терминот "концептност" ја создава други проблеми. Имено, додека консеквенците на адекватното толкување и употребување на изворниот термин "концептуална уметност" доведува до нужно отфрлање на можноста за каква било концептуална уметничка пракса, проширувањето пак на терминот би довело до интерпретирање на секој проект со одредена појдовна идеја како концептуален. Уште поголем е проблемот со употребата на неговата замена "концептна уметност" бидејќи овој термин што прв го употребил Хенри Флинт во 1966 година на изложбата **Уметност во фузија** во Филаделфија за него имал потесно значење од терминот "концептуална уметност" 7.

За авторот на овој концепт "смислата е одредена со јазичната структура", а тврдењето дека може да постои објективна релација меѓу името и неговата интензија (содржина во Фрегеова смисла) е погрешно. Тука неговите поставки (историски први на линијата на философската ориентација во уметноста) ги навестуваат номиналистичките рамки во кои подоцна се движеле и авторите од "Art&Language", а сепак тој инсистирал на тоа дека тие веќе ја разводниле неговата првична идеја. Главната потреба, според него, од разликување меѓу концептната и концептуалната уметност се јавува токму поради избегнување на одредување како концептуални на сите дела кои тргнуваат од некоја идеја.

Тоа е проблемот кој оневозможува дефинирање на кој било ликовен проект во контекстот на македонската ликовна сцена било како концептен, било како концептуален. Парадоксот на комплетно негирање на постоењето на концептуална уметност во Македонија е паралелен на парадоксот на интерпретирање на кој било проект како надворзување на концептната или концептуалната традиција.

Единствено ако ги прифатиме влијанијата од движењето "Флуксус", land art-от, перформансот или влијанијата од руската пост-концептуала како дел од историјата на концептуалната уметност можеме да се согласиме со таквото проширене толкување на терминот и со вклучување на некој проекти во некоја условна "концептуална ликовна уметност" во Македонија (проектите на Симон Шемов и Кочо Фидановски, групите A1 и хепенинзите, перформансите и инсталациите на групата "Зеро" како и најголем дел од проектите изведени во деведесеттите години од авторите Жанета Вангели, Искра Димитрова, Ацо Станковски, и сл.). Ваквиот пристап бара некое образложение што главно би реферирало на евидентното отсуство на каква било информација за аналитичката философска критичка школа (и какво било друго задолжително философско и теориско образование (за што сведочи отсуството на теориски предмети на ликовната академија во Скопје) и инспирираноста на нашите автори од митолошки структури како одраз на специфичната концептуална традиција.

Проблемот на интерпретацијата е неизбежен кога се знае дека не постојат текстови напишани од самите уметници кои би се однесувале на односот меѓу јазикот, идејата и претставата, а уште помалку континуирано публикување на книги или списанија на уметници. Ако интерпретацијата е секундарна и потекнува од перото на критичарот тоа воопшто не би требало да игра каква било улога во толкувањето на творештвото на некој уметник како концептуално.

Затоа, и тука наведените примери не би ги нарекла "концептуални" туку само би ги потенцирала обележјата на овие проекти што најмногу се доближуваат до појдовните точки и до консквенците на концептуалните проекти во рамките на

англосаксонската традиција на терминот.

1. Двата проекти на **Виолета Чаповска** изведенни на Малото езеро на Пелистер ("Мало езеро", 1994, "Jac и окото", 1996) задоволуваат некои од предусловите на концептуалната уметност: единствени резултати на проектот се фотографиите, слайдовите и документарното видео што немаат претензија во полето на естетското за што сведочат текстовите на самата авторка во кои таа реферира на различните спротивставени традиции на дефинирањето и идентификацијата на субјектот: на пример во картезијанската мисла на Декарт и во поструктуралистичката деконструкција на Дерида.

2. Проектот "Преместувања" на **Игор Тошевски** (Културно информативен центар, 1996) е еден од најконсеквентно изведените проекти кои го негираат естетското дефинирање на уметноста и го раздвојуваат од нејзиното значење. Процесот на преместување на објектите од еден контејнер во друг што авторот го документира со фотографии и исцртани карти на движењето без да ги изложи самите објекти кои остануваат во контејнерите и метафоричното изложување на вистински контејнер како носител на значењето (дефиницијата од речник е директно пренесена со сито на сидот што избегнува кава било ликовност или естетизација) наведуваат на авторовата преокупираност со јазикот и неговото значење наместо со претставите и нивната естетизирана форма.

3. "Минимаркет" е проект на **Оливер Мусовик** изведен во рамките на "Графичкиот експеримент", изложба во Отвореното графичко студио, 1997. Текстовите - намалени цени на одредени производи, испишани и отпечатени со помош на компјутер на жолта месарска хартија ја иронизираат употребата на високата технологија во нашата "ниско технолошка" реалност, а излогот на галеријата го "претвораат" во излог од локална месарница со што се преиспитува третирањето на графиката како производ за широка потрошувачка, што е една од главните критички поенти на концептуалната уметност.

Забелешки

1. Joseph Kosuth, Art after Philosophy, in "Art in Theory 1900-1990", ed. by Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell, UK, USA, 1993, p. 844
Ова е еден од најцитираните текстови при дефинирањето на концептуалната уметност. Темелното исчitување на овој текст би придонело за расветлување на јасните дистинции меѓу минимализмот и концептуалната уметност што всушност биле и еден од главните мотиви за еtabлирање на концептуалата како критика на модернизмот и модернистичката естетика.
2. Ursula Mayer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, pp VII-XX
3. Clement Greenberg, Modernist Painting in Postmodern Perspectives-Issues in Contemporary Art, ed. by Howard Risatti, Prentice Hall, New Jersey, 1990, pp.12-19
4. Joseph Kosuth, op. cit. 842
Во својот текст "Уметноста по философијата" Џозеф Кошут тврди дека самата уметност е аналогна на аналитичките искази и дека само нејзината егзистенција како тавтологија и овозможува да биде ослободена од философски претпоставки.
5. Овде најмногу се мисли повторно на Џозеф Кошут и групата "Art&Language" (v. *Art in Theory 1900-1990*, ed. by C. Harrison & Paul Wood,) поради прецизните формулатии кои тие редовно ги објавувале во списанието на групата, а подоцна и во списанието "Фокс" што го објавувал Кошут.
6. Небојша Вилиќ, Инсталација - предизвик или нужност, Големото стакло, бр.2, Скопје, 1995, стр.4-11
7. Henry Flynt, Konceptska umetnost, *Moment*, br. 22, 1991, str.70-72

Suzana Milevska

CONCEPTUAL ART VERSUS AESTHETICS

The context, where conceptual art and its fundamental premises appeared, imposes itself as important starting point when making any interpretation attempt with this "artistic" tendency to include artists and projects of the Macedonian artistic scene. The quotation marks of the term of "artistic" are owed exactly to the main premises of conceptual art that re-examine the essence of art "*substituting the issue of morphology with the one of function*".¹

The conceptual artists limited their specific field of interest to the field of ideation and intentionality², thereby connecting themselves to the famous statement of Marcel Duchamps: "I had enough of the saying: 'Stupid as an artist'". "The progressive elimination of the artistic object" (Ursula Mayer) leads towards intentional rejection of the aestheticism (even of the very letters, words, texts) as freeing from the concern for the style, quality, beauty, permanence... What is, then, left over after such elimination of formal values?

By denying any relationship between art and aesthetics, conceptual artist insisted, above all, on the significance as substitution of the form, actually an attack directed towards the identification between the aesthetics and artistic form of Clement Greenberg,³ the creator of the modernistically founded aesthetics who established the principal interpretation scheme of the abstract expressionism and minimalism. For Greenberg, art is result of experience, and not of principles. On the contrary, according to the group "Art & Language" (T. Atkinson, D. Banebridge, M. Baldwin, H. Harrel, later also Charles Harrison, M. Rasmussen and J. Kosuth), the gnostic significance of painting and the relationship among the object, notion and name bear the same importance as the culturalist significance.

The most radical, so-called "analytical tendency of conceptual art" in the formulation of "art as idea as idea" of Joseph Kosuth⁴ finds its self-referential paradigm as one of the rare common elements of the non-homogenous conceptualism in wider sense.

What connects in wider sense the artists, who have entered the frames of

conceptual art through their activities, is the influence of various philosophical sources and their postulates in relationship between the aesthetic and artistic, art and reality, notion and word, sign and significance, thereby evading the then division of the artistic from the critical discourse.⁵

1. *"The logical and philosophical tractate"* and *"the philosophical researches"* of Ludwig Wittgenstein (for example, with his statement: "The significance should not be mixed with its carrier.") were certainly the most influential sources for the main protagonists of conceptual art: the group "Art & Language", Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Henry Flynt... Generally, the analytical methods of the Anglo-Saxon philosophical tradition (Russell, Quine, Wittgenstein) were used for a meta-linguistic analyses of art language.

2. The critical theory of the Frankfurt school of Marxist aesthetics and philosophy made great influence by its re-examination of historical materialism and by criticizing the consumers' society, as well by the polemic directed against enslaving the work of art as consumer goods in the chain of market economy.

3. The French "continental" school of philosophy appears as last source of the postulates of relationship between objects and words that stand for them, whose poststructuralist critical views of structuralism were used in argued attacks on the fundamental premises of the Anglo-Saxon modernism.

It is obvious that, if one starts from this narrow definition of conceptual

art, each attempt to locate artists and artistic projects from Macedonia within this framework would be arbitrary. When interpretation is not present as an advance calculated intention documented through a statement by the author as a text, book or declaration, one can hardly speak of conceptual art practice, regardless of critical interpretations of the art critics and the project curators.

In comparison, almost all style postulates of artistic tendencies of the 20th century art history could be found even earlier in Macedonian art history also in times when the artistic practice of certain Macedonian artists was not an intentional outcome of the theoretical premises of the forerunners of the aforementioned tendencies within the European modern art. This is still not a methodological mistake if we accept the aesthetic restrictions of the theory of Greenberg where the artistic is equal to the aesthetic. The look of the artistic work and its formal marks in this context are sufficient to identify the tendency to which a concrete work of art belongs.

The case of the conceptual art is different exactly because of its own determination towards ideation and intentionality, instead of form. If in conceiving a project there was no communication between the artist and philosophical sources similar to those of conceptual art and if his aims are not similar, the question that is imposed is whether one can speak of conceptual art in Macedonia.

The attempt to widen the term of "conceptual art" or to substitute it by using the term of "having concept features"⁶



Игор Тошевски, *Преместувања*, 1996, КИЦ, Скопје
Igor Tosevski, *Dislocations*, 1996, Cultural Informative Center, Skopje

creates other problems. Namely, on one hand, the consequences of adequate interpretation and application of the original term of "conceptual art" lead to necessary rejection of the possibility for any conceptual artistic practice. Widening the term, on the other hand, would lead to the interpretation of every project with a particular starting idea as being conceptual. Even greater is the problem of using its substitution of "concept art" because this term, that was first used by **Henry Flynt** in 1966 at the exposition "**Art in Fusion**" in Philadelphia, had more narrow meaning for its author than the term of "conceptual art".⁷

For the author of this concept, "the sense is determined by the language structure", and the statement that an objective relation can exist between the name and its intension (contents in the sense of Frege) is incorrect. Here his premises (historically the first ones in line with the philosophical orientation in art) indicate the nominalist frames within which the artists from "Art & Language" later also made their moves, and yet he insisted on the fact that they had already diluted his initial idea. The main need, according to him, of making difference between concept and conceptual art appears exactly due to the avoidance of determining as conceptual all works that start from some idea.

This is the problem that makes impossible to define any artistic project in the context of the Macedonian artistic scene, be it as concept art, be it as conceptual art. The paradox of complete denial of conceptual art in Macedonia is parallel to the paradox of interpreting any project as supplementary to the concept or conceptual tradition.

Only if we accept the influences of movements such as "Fluxus", land-art, performance, or the influences of the Russian postconceptual art as part of history of conceptual art, then we can agree with such wider interpretation of the term itself and by including some projects in some conditional "conceptual fine arts" in Macedonia (the projects of Simon Semov and Koco Fidanovski, group A1 and its happenings, the performances and installations of the group "Zero", and most of the projects presented in the 1990's by the authors: Zaneta Vangeli, Iskra Dimitrova, Aco Stankovski, etc.). Such approach demands an explanation that would mainly refer to the evident absence of any information on the analytical philosophical critical school and any other obligatory philosophical and theoretical education (this is proven by the absence of theoretical subjects at the Academy of Fine Arts in

Skopje) and the inspiration of our authors by mythological structures as reflection of the specific contextual tradition.

The problem of interpretation is unavoidable when it is known that there are no texts written by the authors themselves that would address the relationship among language, idea and presentation, and even less continuous publication of books or magazines by artists. If interpretation is secondary and comes from the pen of the critic, then this fact should not play any role in interpreting the opus of some artist as conceptual.

Therefore, I would not call the following examples "conceptual", rather I would just underline the features of these projects that come close to the starting points and to the consequences of conceptual projects within the Anglo-Saxon tradition of the term itself.

1. The two projects of Violeta Capovska presented near Small Lake on mount Pelister ("Small Lake", 1994, "I and the Eye", 1996) satisfy some of the prerequisites of conceptual art: the only results of the projects are photographs, slides and documentary video that are not ambitious in the aesthetic field. The texts of the author herself prove this where she refers to the various opposite traditions in defining and identification of the subject: for example, in the Cartesian thought of Descartes and in the poststructuralist deconstruction of Derrida.

2. The project "Removals" of Igor Tosevski (Information and Culture Center, 1996) is one of the most consequentially undertaken projects that deny the aesthetic defining of art and separate it from the art significance. The process of removing the objects from one container into another that is documented by the author through photographs and drawn maps of the movement without exposing the objects themselves that remain in the containers and metaphoric exposition of a real container as carrier of the significance (the definition from a dictionary is directly taken through *sito-print* on the wall thus avoiding any figuration or aestheticism) show the preoccupation of the author with language and its significance, in stead of notions and their aestheticized form.

2. "Mini-market" is project by **Oliver Musovic** undertaken within the framework of "**The Graphic Experiment**", an exhibition of the Open Graphics Studio, 1997. The texts, made up of reduced price lists of various products, written and printed by means of computer on yellow butcher's paper, ridicule the use of high-tech in our "low-tech" reality, thus "transforming" the shop window of the gallery into a shop window of a local butch-

er's shop. This re-examines the treatment of graphics as mass-consumption product that is one of the principle critical points of conceptual art.

¹ Joseph Kosuth, Art after Philosophy, in "Art in Theory 1900-1990", ed. By Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell, UK, USA, 1993, p. 844.

This is one of the most cited texts in defining conceptual art. Fundamental reading of this text would contribute to shedding light on the clear distinctions between minimalism and conceptual art that were actually also one of the principal motives for establishing conceptual art as critique of modernism and modernist aesthetics.

² Ursula Mayer, *Conceptual Art*, a Dutton Paperback, New York, 1972, pp. VII-XX.

³ Clement Greenberg, Modernist Painting, in *Postmodern Perspectives-Issues in Contemporary Art*, ed. by Howard Risatti, Prentice Hall, New Jersey, 1990, pp. 12-19.

⁴ Joseph Kosuth, op. Cit. 842.
In his text "Art after Philosophy", Joseph Kosuth says that art itself is analogous to analytical statements and that only its existence as tautology enables it to be free of philosophical assumptions.

⁵ One mostly thinks here again of **Joseph Kosuth** and the group "**Art & Language**" (see "Art in Theory 1900-1990", ed. By Charles Harrison & Paul Wood), because of the precise formulations that they regularly published in the magazine of the group, and later in the magazine "Fox" published by Kosuth.

⁶ Nebojsa Vilic, Installation - Challenge or Necessity, in *The Big Glass*, no. 2, Skopje, 1995, pp. 4-11.

⁷ Henry Flynt, Konceptska umetnost, in *Moment*, no. 22, 1991, pp. 70-72.

"Би сакал сите да ги говорите јазиците, а уште повеќе да пророкувате, оти поголем е тој што пророкува, одошто тој што ги говори јазиците."

Првото послание на
Св. Апостол Павле до Коринтјаните

Изговорени од Св. Апостол Павле, а преповторени од Константин Филозоф пред тријазичниците во Венеција, овие зборови директно коинцидираат и кореспондираат со суштината на проблемот говор/писмо, зашто "...да се пророкува е исто што и да се пишува/чита иднината во преносна но, зошто да не, и во буквална смисла".¹ Овој проблем како еден од најсуштвените за структуралистичката и постмодернистичка теорија, стана исто така битен и за теоријата на концептуализмот.

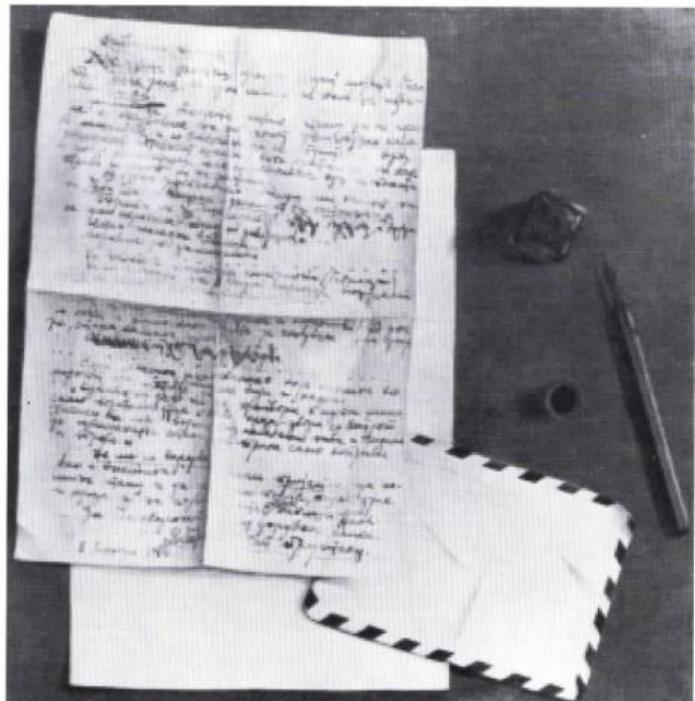
Говорот како природен феномен, според Дерида е само еден аспект, еден вид на писмо што "... го натфрла и го опфаќа поимот говор. Графички "фатениот" говор се нарекува јазик ... но и едниот и другиот се овозможени од писмото и од неговата следа во човековата памет"². Графичките знаци/испишаниот говор-текст ја антиципирал и обликувал матрицата на севкупната филозофска традиција, културата, историјата и воопшто цивилизацијата.

Текстот кој деривирал од поимот писмо, како семиолошки систем претставува метаструктура што во постструктурализмот се поместил кон интертекстуалноста. Како семјотички модел, во концептуалната уметност, текстот го супституира, надоместува отсутниот предмет во визуелното, просторното, или временското уметничко дело. Концептуализмот пишува К. Мије се занимава со проблемот на исчезнувањето на слика, т.е. со афирмација на идејата на

Конча Пиркоска

ТЕКСТУАЛНО ТЕЛО КОНЦЕПТУАЛНО ДЕЛО

Танас Луловски, Отворено писмо, 1976 , акрилик на платно
Tans Lulovski, Open Letter, 1976, acrylic on canvas



иконоборството. Таа "ја разработува стратегијата на опкружувањето: нејзиниот дискурс обиколува околу предметот на уметноста за да може да ѝа оцени валидноста"³.

Економичната, визуелна лапидарна текстуална порака, го еmitува, пред се, концептуалниот поредок на уметничкото дело. Авторефлексивно и тавтолошки говори за статусот и смислата на уметничкиот објект, за менталните состојби на уметникот, за примената на теориските истражувања во видеото, филмот, фотографијата, цртежот и сликата.

Концептуализмот со неговите различни, синкетички концепти, во Македонија се појавил во раните 70-ти години, пред се низ акциите на Фидановски и Шемов, за да во наредните години, па се, до денес, парцијално опстојува кај многумина автори, особено младите. Но, нашето внимание ќе го фокусираме на **текстуалниот концептуализам** присутен во некои дела на Танас Луловски од 1974-79 г. и на изложбата "Потпис, настан, контекст" од 1992 г. Иако станува збор за различни методолошки и медиумски пристапи, овие два дискурси заедно не си противречат и не се поништуваат, туку паралелно опстојуваат во играта на разликите.

Поимите на постмодерната кои ги препознаваме во насловите на сликите на Луловски работени меѓу 1971-76 како што се: трага, писмо, извор, меѓа..., денес, по 27 години, не изненадуваат со својата актуелност и свежина и од нас бараат поопстојни истражувања за едно ново читање и превреднување на неговото дело"⁴

Користејќи го деконструктивистичкиот модел во повеќето платна во кој го застапува текстуалниот концепт, Луловски низ класичната сликарска иконичко-економична постапка се ослободува од предметното, негирајќи го токму низ принципот на миметизмот, концептуалистичкиот систем на аиконичноста. Манускрипtot-текстот за него станува предмет-тело со кое го создава своето концептуалното дело. Со презентацијата на текстуалниот дискурзивен модел Луловски не го заменува визуелниот феномен, туку јазичките модели ги става во функција на визуелни предмети, така што текстуалните обрасци стануваат аналогни на визуелните феномени. Неговите слики-писма (кои понекогаш се цитати), од интертекстуални се модифицираат во интериконични. Низ цитирањето и поврзувањето на фрагментите ја создава мапата на трагите на јазикот и на јазичките контексти. Со реструктуирање на текстуалното поле, дискурсот на Луловски, иако екстериоризиран, се интериоризира и се затвара во својата автореференцијалност. Во дихотомијата на неговиот миметичко/концептуален дискурс, ја препознаваме и заводливата игра на присуството и отсуството, на видливата и невидлива трага на иконата.

Изложбата "Потпис, настан, контекст" чии автори се Сузана Милевска и Роберт Јанкуловски, посветена е на полемиката помеѓу Ж. Дерида и Ц. Серл. Оваа мултимедијално конципирана изложба, во која се вклучени сегменти од аудио и видео снимки и

перформанс, главно е фокусирана на фотоинсталациите кои го преиспитуваат проблемот на фотографскиот медиум низ објективот на филозофската концепција на Жак Дерида. Интертекстуалниот, автореференцијален проект реализиран е низ фотографии и фотоколажи на кои се презентирани теориските текстови на Милевска кои ја содржат деконструктивистичката критичка метода. Тавтолошката постапка која го следи процесот на отварањето на изложбата, манифестиран е низ трагата на аудио снимката на Берал Мадра, критичар од Турција. Синхронизирано со нејзиниот глас-говор, (кој е всушност надоместок за отсутното присуство) на видео екранот Милевска го пишува одговорот, автореференцијално означувајќи го официјалното отварање на изложбата. Во перформансот, Милевска на фотографска хартија, со четка натопена во разливач, испишува текст од Дерида инспириран од Кабалата за книгата, додека Јанкуловски со фиксир минува врз текстот, за да, по известно време, невидливиот текст стане видлив, удвоен подложен на реплицирање. Испишувајќи го текстот на Дерида, Милевска посочува дека "Текстовите кои инсистираат на... некој извор... на оригиналот... може да откријат дека секој оригинал е веќе имитација, дека се почнува со репродукција а дека изворот... е трансгресивно деконструиран". За првата фотоинсталација карактеристично е присуството на телото на текстот *Мамузи* од Дерида, кое е врамено во нов контекст. Милевска пишува дека "за секој текст постои некој друг текст кој го врамува претходниот без самиот да стане рамка *parergon*". Виртуелната фотографија од фотокамерата ја симулира претходно снимената фотографија, нејзиното претходно појавување. На втората инсталација, позитивот и негативот, активната и пасивната слика "ја овозможува играта на разликите, постојаното движење на трагите што претходат на каков било ентитет чија трага би можеле да бидат" (Милевска). Во третата инсталација, поставени се црни филмови со бели потписи на Милевска и Јанкуловски. Низ нив продира светлина и го објавува, "потписот" на авторите, зашто "потписот еднаш испишан на крајот на текстот или во аголот на сликата, ништо веќе не може да го спречи да биде сфатен како означувачки елемент на самата структура"⁵. Оваа изложба може да се прифати како игра на накалемување на калеменото, а овој дел од текстот како ре-цитирање на веќе цитираното.

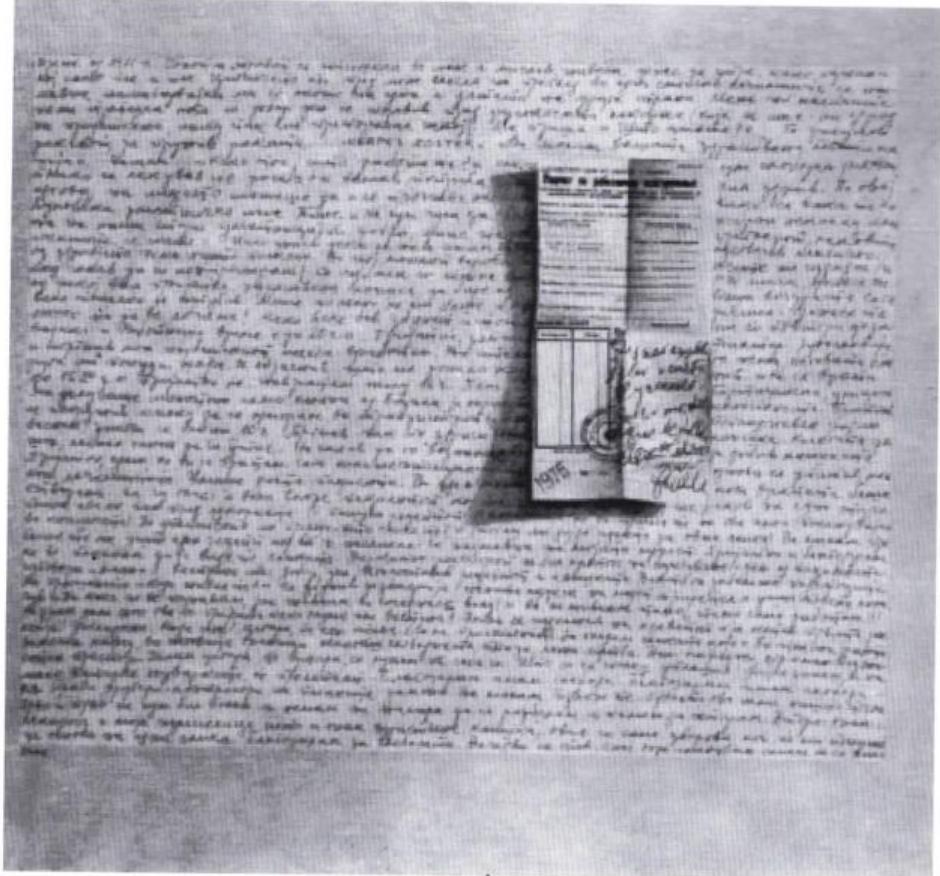
¹ Линдро, Милош, Знакот, думата, словото, Култура, Скопје, 1990, стр. 114

² Ibid, str. 114

³ Mie, Катрин, С'временното изкуство в'в Франција, У.И. "Св. Климент Охридски", Софија, 1993, стр. 157

⁴ Пред анализата за текстуалниот концептуализам на Луловски, би сакала да посочам на еден настан од неговата концептуална кариера. Како интегрален дел на концептот анти слика "79", во 1979 г. Луловски направи една анкета која ја упати до сите уметнички институции и СИЗ-ови за култура (на републичко и градско ниво) во Скопје. Освен пополнувањето на прашалникот кој гласел: "Дали сакате да бидете покровител во довршувањето на уметничкото дело?", неговата цел била да го тестира пулсот на ликовниот и политичкиот естаблишмент. Се разбира одговорот бил негативен, или неутрален, или воопшто не пристигнал. Меѓутоа проектот бил завршен од еден случаен минувач кој го заокружил и довршил концептот.

⁵ Сите цитати се преземени од С. Милевска, од предговорот на каталогот за изложбата.



Konca Pirkoska

TEXTUAL BODY - CONCEPTUAL WORK

Танас Луловски, Во чест на измислените лекар, 1975, акрил на платно
Tans Lulovski, In Honour of the Fictitious Physician, 1975, acrylic on canvas

"I would like you all to speak the languages, and even more to predict, because greater is he who predicts, than he who speaks the languages".

The First Letter by Saint Paul the Apostle to the Corinthians

Spoken by Saint Paul the Apostle, and reiterated by Constantine the Philosopher before the trilinguals in Venice, these words directly coincide and correspond to the essence of the problem of speech/letter, because "(...) to predict is the same as to write/read the future in figurative, and why not, in literal sense too."¹ Being one of the most essential in structuralist and postmodernist theory, this problem also became significant for the theory of conceptualism.

According to Derrida, speech being a natural phenomenon is just one aspect, a type of letter that "(...) surpasses and contains the concept of speech. Graphically 'contained' speech is called language ... but the first and the latter are enabled by letter and its trace in the human mind".² Graphic signs/written speech-text anticipated and shaped the matrix of the complete philosophical tradition, culture, history and civilization generally.

The text that derived from the concept of letter presents a meta-structure in being a semiological system that in poststructuralism moved itself towards intertextuality. In conceptual art, the text being a semiotic model substitutes the missing object in the visual, site or time work of art. As C. Millet writes, conceptualism treats the issue of image disappearing, that is, the affirmation of iconoclasm. It "elaborates the strategy of surrounding: its discourses surround the object of art so that it can evaluate its validity".³ The economical, visual, lapidary, textual message emanates, above all, the conceptual order of work of art. It speaks, in self-reflexive and tautological way, of the status and sense of the object or art, of the mental conditions of the artist, of applying theoretical research in video, film, photography, drawing and painting.

Conceptualism with its various, syncretic concepts appeared in Macedonia in the early 1970's, mainly through the actions of Fidanovski and Semov. In the following years, it has partially existed in works of many authors, especially the younger ones. We shall focus, however, our attention on the textual conceptualism present in some works of Tana Lulovski in the 1974-1979 period and in

the 1992 exhibition "Signature, Event, Context". In spite of two differently methodological and medium approaches, these two discourses do not oppose and destroy each other, rather they exist simultaneously in the play of differences.

The postmodern notions, that we recognize in the titles of Lulovski's paintings made in the 1971-1976 period such as: trace, letter, source, border line... today, after 27 years, surprise us with their actuality and freshness, thus requiring that we make more elaborate studies on a new reading and revaluation of his work.⁴

Using the deconstructivist model in many paintings in which he treats the textual concept, Lulovski, through the classic painting iconic-economical procedure, gets rid of the objective, denying exactly through the principle of mimesis, the conceptualist system of the *non-icon*. The manuscript-text becomes for him an object-body through which he creates his conceptual work. By pressing the textual discourse model, Lulovski *does not substitute* the visual model, rather he *places* the linguistic models *as further basis* of visual *objects*, so that textual patterns become analogous to the visual phenomena. His paintings-letters (that are sometimes citations) modify themselves from being intertextual to intericonic. Through citing and connecting the fragments, he creates the map of traces of language and linguistic contexts. By restructuring the textual field, the discourse of Lulovski, although exteriorized, interiorizes and closes itself in its self-reference. In the dichotomy of his mimetic/conceptual discourse, we recognize also the seducing play of presence and absence, of the visual and invisible trace of the icon.

The exhibition "Signature, Event, Context", whose authors are Suzana Milevska and Robert Jankulovski, is dedicated to the polemic between J. Derrida and J. Cerle. This multimedially conceived exhibition, which includes segments of audio and video recordings and performances, mainly focuses on the photo installations that re-examine the issue of the photographic medium through the lenses of the philosophical concept of Jacques Derrida. The intertextual, self-referential project is realized through photographs and photo collages on which theoretical texts of Milevska are presented which contain the deconstructivist critical method. The tautological procedure, that follows the process of opening the exhibition, is manifested through the trace of the audio recording of Beral Madra, art critic from Turkey. Synchronized with her voice-speech (that is actually a compensation for the absent presence), Milevska writes the response on the video screen, self-

reflexively signifying the official exhibition opening. During the performance, Milevska on photo paper, with a brush soaked into a developer, writes the text of Derrida inspired by the Cabal for the book, while Jankulovski goes over the text with underlining pen, so that after some time the invisible text becomes visible, doubled and subjected to replicating. In writing the text of Derrida, Milevska points out: "Texts that insist on... certain source... of the original... can discover that every original is already an imitation, that everything starts with a reproduction, and that the source... is transgressively deconstructed". The first photo installation is characterized by the presence of the body of the text *Spurs* by Derrida, that is framed in a new context. Milevska writes: "For every text, there is another text that frames the preceding one without becoming itself a frame paragon". The virtual photography of the photo camera simulates the previously shot photograph, its previous manifestation. In the second installation, the positive and the negative, the active and the passive image "enable the play of differences, the permanent movement of traces that precede any entity whose trace they could be". (Milevska). In the third installation, black films are placed with white signatures of Milevska and Jankulovski. Light penetrates through them and shows "the signature" of the authors, because "the signature, once written at the end of the text or in the corner of the image, cannot be prevented by anything to be understood as signifying element of the structure itself".⁵ This exhibition can be accepted as play of grafting the graft, and this part of the text as re-citing the already cited.

¹ Lindro Milos, *Znakot, dumata, slovoto*, Kultura, Skopje, 1990, p. 114.

² Ibid., p. 114.

³ C. Millet, *S'vremennoe izkustvo v'v Frantsia*, U. I. "Sv. Kliment Ohridski", Sofia, 1993, p. 157.

⁴ Before analyzing the textual conceptualism of Lulovski, I would like to point out an event that happened in his conceptualist carrier. Being an integral part of the anti-image concept "79", Lulovski made a survey in 1979 that he sent to all cultural institutions (on state and city level) in Skopje. In addition to filling in the questionnaire that asked: "Do you want to be a sponsor in finishing up the work of art?", his aim was to test the pulse of the artistic and political establishment. The response, of course, was negative or neutral or was not given at all. The project, however, was finished by an incidental passerby who finalized and completed the concept.

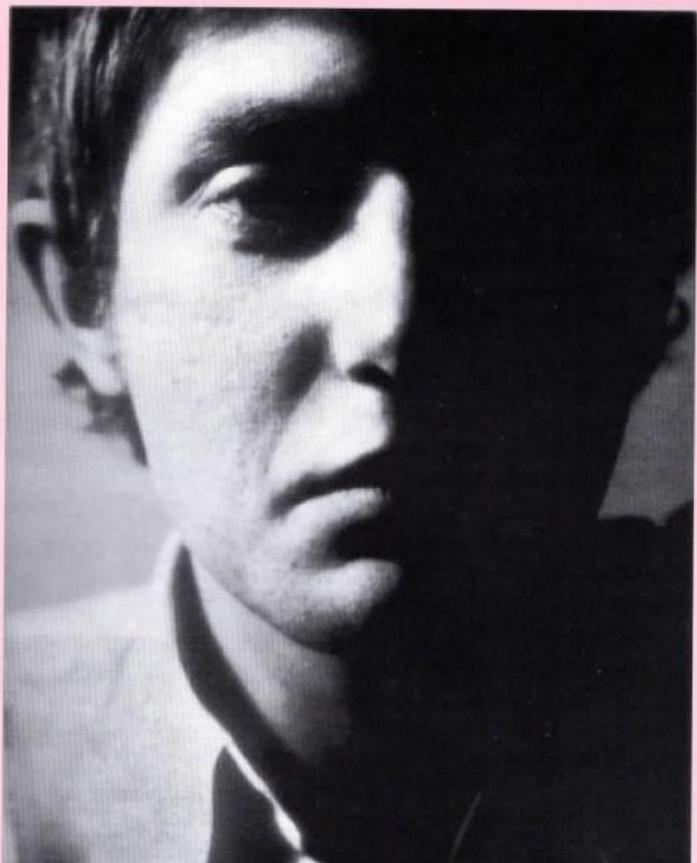
⁵ All citations are taken over from S. Milevska, and from her catalogue foreword for the exhibition.

ИНТЕРВЈУ
INTERVIEW

“ЗАОСТАНАТИ РАБОТИ,
ОГРАНИЧЕНИ РАБОТИ,
НАПРЕДНИ РАБОТИ”
1974 - 1996

*Разговор на Бранка Стипанчиќ
со Горан Трбуљак*

Горан Трбуљак, *Не сакам да покажам ништо ново и оригинално*,
1971,отпечаток од книга на хартија, плакат
Goran Trbuljak, *I do not wish to show anything new and original*,
1971, type-set printing on paper, poster



ne želim pokazati ništa novo i originalno
g.trbuljak

galerija studentskog centra zagreb, savska 25
9 - 16. 11. 1971
11 - 14 i 17 - 20 sati

Бранка Стипанчиќ: Кога во 1969 година ја започна својата уметничка активност, изведуваше работи по улиците и не ги потпишуваше. Како се одлучи за анонимен настап?

Горан Трбуљак: Сакав во градскиот простор да создадам ситуации што сами по себе би предизвикале внимание врз нив, а не врз авторот. Не сакав свртување на вниманието кон личноста на уметникот што го создал делото , а ниту ми беше цел луѓето тоа да го сметаат за уметност. Во она време кога уметнички созревавме мислевме дака уметноста треба да биде ориентирана кон улицата, кон широката публика. Често се употребуваше синтагмата "демократизација на уметност", што се однесуваше и на оној што ја прима уметноста и на оној што ја создава уметноста. Верував дека со моите акции им овозможувам на минувачите и самите во нив креативно да учествуваат, и сметав дека луѓето помалку ќе ги одбивам ако не се потпишам на моите работи. Тие акции беа мошне едноставни: една се состоеше во покажување на прст низ дупката на влезната врата на Модерна галерија во Загреб. Имено, кога галеријата беше затворена доаѓав преку дворот и

Бранка Стипанчиќ, Разговор со Горан Трбуљак
по повод изложбата “Заостанати работи, Ограничени работи и Напредни работи” 1974 -1996 што се одржа во Музејот на современата уметност во Загреб, а потоа, дополнета со дела од раниот концептуален период, во Mesna galerija во Љубљана, во Umetnosna galerija во Марибор и Galerija sobodne umetnosti во Целje во текот на 1996 година.
По повод изложбата отпечатена е монографија

го пружав прстот очекувајќи минувачите тоа да го забележат. Втората акција беше: фотографирање на дупки што се создале во асфалтот. Од фотографиите направив ксерокс-копии кој ги залепив на неколку места покрај тие дупки. За мене тие дупки беа визуелно атрактивни и сметав дека треба и на другите да им ги покажам. Предупредував на тоа преку друг медиум, фотографијата, известував дека тоа стои пред нив, надевајќи се дека лугето кога ќе ја видат таа фотографија ќе го видат и тој оригинал - таа дупка. Оштетениот асфалт веројатно би го игнорирале и по ништо не би го сметале за интересен. Тие ксерокс-копии не ги потпишував како и другите акции што ги работев низ градот. На влезните врати од куќите залепив: "Сите станари на оваа куќа се умни". Ме интересираше колку долго овој натпис ќе стои на вратите, колку долго станарите тоа ќе го толерираат, бидејќи постоеше можност ова да се доживее како мала провокација, во смисла дека во тие куќи постои некој станар кој е помалку умен и помалку чесен, кој со такво известување може да се почувствува погоден. И вистина, тие натписи не остануваа долго.

Б.С.: Во раните седумдесетти една генерација на уметници, кои тогаш се уште беа студенти на Академијата за ликовни уметности, како што се Санја Ивековиќ, Далибор Мартинис, Горки Жувела, Борис Буќан, Јагода Калопер, Давор Томичиќ, Брацо Димитријевиќ... излагаа во градски простори или во природа...

Г.Т.: Да, тоа беше карактеристично. Се мислеше дека уметноста се демократизира ако уметничкото дело се изнесе на улици, ако го видат што повеќе луѓе. Веројатно таа теорија потекнува уште од порано, од Новите тенденции. Мојата ситуација во тој контекст беше нешто поинаква. Уметниците, што ги наброи, донесуваа пластично и ликовно интересни решенија, а моите интервенции никако не можеа да подведат под категоријата ликовни дела.

С.: Некои од акциите ги работеше заедно со Брацо Димитријевиќ во Групата Тихомир Симчиќ. Тие се разликуваа од интервенциите на новите пластичари како што се нарече споменатата група уметници.

Г.Т.: Брацо и јас имавме други интереси, и тоа не поттикна да формираме група за да бидеме покомпактни и поцврсти во своите идеи. Групата ја нарековме според еден пензионер.

Б.С.: Твоите први самостојни изложби беа во алтернативниот простор Хаустор каде што во тоа време се излагаше алтернативната уметност...

Г.Т.: Бидејќи излагавме на улица, сфативме дека делата за да не ни се уништат добро би ни дошол простор со покрив над главата. Најдовме еден простор до трамвајска станица, на мошне фрекфентно место во Франкопанска улица. Во почетокот таму ги

организирајме нашите самостојни изложби. Меѓу нив беше и нашата заедничка изложба *Ревија со вода*, а по тоа Брацо и Нена Димитријевиќ организираа една меѓународна изложба *At the Moment*, прва концептуална уметност кај нас, на која учествуваа голем број автори. Всушност, со оваа изложба престана делувањето на Хаустор.

Б.С.: Во Загреб се одржани две изложби на групата ОХО: во Galerija kulturnog centra 1968 и Galerija suvremenene umjetnosti 1969. Колку ти значеа тие изложби?

Г.Т.: Ја видов изложбата во Студентскиот центар што се темелеше врз визуелната поезија. Во тој момент тоа беше најинтересното што можеше да се види во Загреб. Исто така ја видов и изложбата во Galerija suvremenene umjetnosti. Ми беше интересна, особено работите на Давид Нез; покрив на подот на галеријата. За мене, во тоа време, тоа беше мошне поттикнувачко, и ако би требал да кажам дека некој мислел слично на мене, тоа беа ОХО-овците и никој друг.

Б.С.: Кога, во 1971 година ти се даде можност, во еден галериски простор во Галеријата на студенскиот културен центар во Загреб, да излагаш самостојно, ти не ги изложи поединечни дела, создадени во изнинатите години на улиците, туку излезе со констатација - текстуално дело со фотографија на плакат: НЕ САКАМ ДА КАЖАМ НИШТО НОВО НИТУ ОРИГИНАЛНО. Дали прашањето на оригиналноста е тема што секогаш си ја сметал за значајно?

Г.Т.: Во моментот кога работев работи на улица, работев работи за улица, од материјал до идеја, формулатија... Кога го променив контекстот на излагањето, кога дојдов во галерија, сметав дека треба да се однесувам примерено на ситуацијата. Формулацијата што ја ставив на плакатот се однесуваше исклучиво на галерискиот простор, како што беше случај и во другите изложби што ги работев во галериите. Што се однесува до оригиналноста на оригиналноста, а тоа е карактеристично за младешкиот период, свестен бев дека е важно да се работат работи што не се копија на туѓи идеи и дела. Тоа не беше само прашање на суета туку и прашање на квалитет на работите. Сметав дека колку е пооригинално делото толку е поквалитетно. Секако, тука е присутен и парадоксот - до каде таа оригиналност може да оди и каде се границите на оригиналноста? Исто така, сопствената ограниченост и незнаење може да го доведе човекот во ситуација да мисли дека работи нешто оригинално, а всушност тоа веќе да го направил некој друг пред него. Во таа реченица присутна е желбата да се биде оригинален, но исто така и свеста за тоа дека оригинален не може да се биде.

Подоцна лугето ми говореа дека моите работи се близки до Fluxus, дека се близки до работите на Бен Вотис. Но, бидејќи не бев информиран што работи тој уметник, настојував да дознаам што повеќе за него за да не се случи намерно да го копирам. Во една прилика



Горан Трбуљак,...стар и ќелав барам...галерија, 1994, плакатирано во Загреб, сериграфија / хартија
Goran Trbuljak,...old and bald I search for... a gallery, 1994, posted around Zagreb, screenprint on paper

имав можност да одам во Ница и да се сретнам со Бен Вотис. Му го дадов каталогот со моите работи и побарај од него да ги пречкрта оние работи за кој мисли дека тој веќе ги направил. Ги прегледа и на некои страници само напиша: "Исто интересирање".

Со каталогот оди и текст во кој објаснувам дека порано на уметниците, кои сакале нивното дело да се избрише, доволно им било да го запалат, а во времето кога манипулираме со идеите - делото станува непостоечко кога ќе се установи дека идејата не е оригинална, дека некаде е веќе реализирана. Бидејќи остануваат само оние идеи кој се оригинални, а сите оние што се деривати и што се недајбоже украдени, пропаѓаат и од нив нема ништо. Под тоа гесло на Бен му ги дадов моите работи да ги поништи.

Б.С.: Во твоите работи карактеристична е уште една тема - прашањето на авторството, кој е уметникот?

Г.Т.: Ме интересираше дали можам во својата работа да вовлечам и други лица. Една од таквите работи беше и *Периметарскиот тест на видното поле*. Jac, како уметник чиј алат е окото, му давам упатства на друго лице кое, на парче хартија ќе ја исцрта широчината на моето видно поле. Сакав со своето око да го одредам тоа што друг ќе го нацрта.

Б.С.: Од друга страна ти се поставуваш во позиција другите да судат за твојот статус. 1972 година во Загреб, на Илиџа, организираше Референдум на кој, случајните минувачи, пополнувајќи гласачки ливчиња, се

одлучуваа дали си или не си уметник.Исто така, во 1973 година во Galerija suvremene umjetnosti, во твоето дело - изложба, со плакат како единствен експонат,на кој пишуваше: **ФАКТОТ ДЕКА НА НЕКОГО МУ Е ДАДЕНА МОЖНОСТ ДА НАПРАВИ ИЗЛОЖБА Е ПО ВАЖЕН ОД ОНА ШТО НА ТАА ИЗЛОЖБА ЌЕ БИДЕ ПОКАЖАНО**, значењето на самата галерија го вреднуваше твојот статус на уметник.

Г.Т.: Да, со една гласачка кутија и педесетина гласачки ливчиња со текстот "Уметник е оној на кого други ќе му дадат шанса" и прашањето: "Дали е Горан Трбуљак уметник или не?" - стоев на најпрометната улица во градот и барав минувачите да ми одговорат. Со незначителна предност на бројот на гласовите беше прогласен за уметник со што докажав дека за уметник може да биде прогласен било кој, па дури и некој чие име и работа се непознати.

Б.С.: Неколку години подоцна во Студиото на Galerija suvremene umjetnosti повторно изложи само една работа - плакат со текстот **СО ОВАА ИЗЛОЖБА ГО ОДРЖУВАМ КОНТИНУИТЕТОТ НА МОЈАТА РАБОТА**. Работеше работи за галериите во Париз, Њујорк... Ме интересира како ги развиваше тие односи кон галериите?

Г.Т.: Кога излагам во галериите значаен ми е тој медиум во кој работам. Ако улицата беше едно, ова е друго. Тука доаѓа едуцирана публика, таа доаѓа да гледа уметност, таа ја познава структурата на функционирањето на галеријата. Со мојата изјава: "Фактот дека некому е дадена можност..." говорам за контекстот на галерискиот простор и за целиот галериски систем. Значи, делото не зборува за мене како за личност, туку за ситуацијата кога јас сум во галеријата. На овој начин постапував и кон галериите и во потполно новата средина, во Франција, во која извесно време живеев. Во моментот кога прв пат влегов во галеријата, ја понудив својата работа од тогашната моја позиција - на потполно непозната личност, без идентитет во средината во која дојдов. Го понудив само она што во тој момент го имав, а тоа беше парче хартија со фотографија на предните фасади на галериите пред кој стоев со стравопочит (тоа беше галериите: Sonnabend, Stadler, Yvone Lambert, Templon, Iolas, Bama и др.). Влегувај во галериите и ги прашував галеристите дали сакаат да ја изложат хартијата со следниот прашалник: "...датум влегов во ... галеријата и не идентификувајќи се (презиме - име - професија - документација) го поставував следното прашање барајќи да ми одговорат со 1. ДА, 2.НЕ, 3. МОЖЕБИ и со фотографија на фасадата на галеријата.

Галеристите се потпишуваа на хартијата додека уметникот остануваше анонимен.

Б.С.: Помеѓу 1972. и 1973. повеќе пати престојуваше во Париз. Тогаш ги запозна уметниците Даниел Биран, Кристијан Болтански, Анет Месаже, Ален Флеишер, Андре Кадаре... Некој од нив своите работи ги базираа врз специфичните ставови кон галериите. Дали, во тоа

време, во француските галерии, беше поинаква ситуацијата од онаа кај нас?

Г.Т.: Во 1973 година на Биеналето на младите во Париз ги излагав работите што ги работев како анонимен уметник за галериите. Така се "здобив со име" и во тие исти галерии се вратив со сличен прашалник, но сега со потпис и со приложена документација за предходните акции. Тука ги запознав уметниците кој се денес во врвот на француската уметност: Кристијан Болтански, Анет Месаже, Ален Флеишер, Биран...

Галериите, што тогаш работеа во Париз, не беа претерано заинтересирани за уметноста што мене ме интересираше. Се разбира, постоеа галериите Sonnabend, Lambert, Templon... меѓутоа, тие повеќе беа заинтересирани за американски уметници одшто за француски така што француските уметници од таа генерација својата кариера ја градеа во Париз, во Германија или во Америка.

Б.С.: Сите овие уметници излагале во Париз и во Галеријата на станарите (Galerie des Locataires) во Париз.

Г.Т.: Галеријата на станарите ја покрена Ида Биард. Тоа не беше официјален галериски простор, туку обичен стан што таа го изнајми. Голем број на уметници излагаа во неа, и благодарејќи на активноста на Галеријата на станарите ги запознав тие уметници. Во истата кука постоеше уште еден простор наречен Fresh Window. Насловот упатуваше на делото на Марсел Дишан Fresh Window и на враќање на името на францускиот прозорец, што всушност тој и беше. Тука, во прозорецот на Идиниот стан, што се наоѓаше во приземјето кадешто обично се наоѓаат галериите, се излагаа работите на Биран, Болтански, Флеишер и други млади уметници.

Б.С.: Твојот "сликарски циклус" отпочнува 1974 година со акцијата што ја нарече Неделно сликарство. Имено, во недела сликаше врз витрините на дуќанот за сликарски материјали над сликарското платно што стоеше во витрината. Во понеделник продавачот го бришеше стаклото а ти неколку пати ја повторуваше акцијата документирајќи ја со фотографии. Подоцна слична работа продолжи да работиш на одделни кутии. Како дојде до тоа.

Г.Т.: Стаклото над платното како да повикуваше, тоа беше слично на онаа акција со простор низ вратата на Модерна галерија со што ги збунував минувачите. Меѓутоа, веќе тогаш имав идеја да ја пренесам таа минлива ситуација, да ставам стакло во дрвена рамка и цел живот да сликам врз тоа стакло и никогаш да не сликам на платно. Значи, да бидам еден уметник што само тоа ќе го работи. Направив две-три рамки и сликав и бришев на стаклото. Тоа го документираав со фотографија.

Б.С.: Зошто не сликаше на платно?

Г.Т.: Платното за мене беше недопирливо. Од една

старна, кон него имав ироничен однос бидејќи сликав брз витрината од дуќан, а од друга, толку го респектирам платното што не сакам или немам храброст да се соочам со него.

Б.С.: Работите на тема сликарско платно сликани се на стаклото од кутии во кои се наоѓа платно од кое бојата е извадена со шпахтла. Тие се датирани 1974 - 1984. Како тоа?

Г.Т.: Во тие работи со насловот и датирањето се обидов да ја објаснам техниката. Со такво датирање сугерираам дека на тоа долго сум работел..., секогаш можам да земам мокра крпа и тоа да го избришам или да го извадам со шпахтла. Сакав да кажам дека тоа не е дефинитивна слика, туку процес на работа. Кога сликав врз витрина, работата постоеше како фотографија. Со платното, што го ставам во кутија со стакло, ја замрзнувам акцијата. Секој сликар во еден момент престанува да слика и тогаш останува слика. Меѓутоа, мене ме интересираше промената: и сликите требаа да бидат сосема привремени. Тогаш имав идеја непосредно пред излагање сликите да ги измијам. До вчера нешто беше насликано, а јас, токму пред изложба, тоа ќе го извадам.

Б.С.: Дури по 1984 година имаш продукција на "слики" на сликарско платно во дрвени кутии на кои интересираш...

Г.Т.: До тој момент сликарството беше табу, играње, повеќе иронизирање од ошто работа со слика. Имав друга паралелна активност што ми беше позначајна. Не останав само на една кутија на која непрекинато сликав, туку направив серија кутии врз кои почнав да правам варијации. Во еден момент почнав на нивната задна страна, да правам дупки и да сликаам, а бојата ја уфрлав од страна и одозгора. Кога ми се јавуваа нови идеи прво ги работев во истите кутии, меѓутоа, некои од фазите сакав да ги запрам, па земав нови кутии. Така се создаде оваа изложба.

Б.С.: На некои платна додаваше звончиња или нанесуваше боја со метална четка поврзувајќи ги така сликарските средства со музичките...

Г.Т.: Идејата на мало платно да прицврстам звончиња (1974) произлезе од тоа што секој сликар кога купува платно ја проверува неговата напнатост со удирање со раката по платното. Со тие движења тој го претвора платното во музички инструмент. Платното станува еден мал тапан - па така делото го нареков Def. Така настанаа делата сликани со метална четка. Не ме интересираше да направам слика со боја туку да произведам звук... Мотивите за сликање беа некаде на друго место.

Б.С.: Зошто заобиколуваш околу сликата?

Г.Т.: Секогаш мислев дека сликарството всушност не е моја тема. Сликарот отворено се занимава со сликата, платното... Сликарот нема дилема дали да го земе платното и да слика на него. Ја заобиколував затоа што верував дека тоа не е сликарство.

Б.С.: Веќе самиот наслов на изложбата во Mestna galerija "Заостанати работи, Ограничени работи и Напредни работи 1974 - 1996" говори дека хуморот има важна улога во твојата работа. Како ги спојуваш аналитичноста со хуморот и иронијата што отсекогаш се присутни во твојата работа?

Г.Т.: Секогаш сметав дека хуморот е важен. Кога ќе се влезе во галерија прво се очекува на сидовите да висат уметнички дела, второ дека уметноста е нешто мошне сериозно што не може да го разбере секој, што е само за посветените?, што ја работат посветените... Кога почнав да работам ништо од сето тоа не сакав да го прифратам како уметност. Сакав луѓето да немаат страв од уметноста што не ја разбираат, што е сериозна и претенциозна. Уметноста е едноставна. Значи, хуморот е добредојден. Мислам дека хуморот на работата и ја додава онааnota што не го одбива гледачот туку може да го развесели. Подоцна работев сериозни работи, но не ми успеваше да бидам сериозен.

Б.С.: Со тоа мислиш ли на твојот плакат со текстот "... стар и ќелав барам... галерија"

Г.Т.: Тоа го сметав за мошне сериозна работа.

Б.С.: Таа работа ја продолжува темата за галериите. Како денеска ја гледаш ситуацијата во загребските галерии, колку таа се променила во однос на онаа во седумдесетите години?

Г.Т.: Не верувам дека, во средината во која што живеам, уште долго нешто ќе се промени. Прво, повеќето уметници не можат да живеат од она што го работат. Второ, галериите никогаш не промовирале уметници, не се грижеле за нивниот статус, не ги публикувале нивните трудови, не се бореле за нивните ставови. Тоа не го прават ниту денес. Во моментот кога уметникот и ќе ја добие шансата да ги изложи своите работи во галеријата, тој и понатака е напуштен како што беше и пред да влезе во неа. Во нивниот живот, всушност, ништо не се менува.

Превод од хрватски: Соња Панчевска

Нада Берош

ОД ЕЗОТЕРИЧНОСТА НА ГОРГОНА ДО ДЕМАТЕРИЈАЛИЗАЦИЈАТА НА WEEKEND -ART

Малку би било претерано ако се каже дека местото на раѓање на концептуалната уметност во Хрватска е еден мал рид во близината на Загреб. Медведница - како што ридот е наречен во чест на еден од неговите бивши жители - мечка (bear=мечка) е сега мошне популарно излетничко место за изморените жители на главниот град на Хрватска. Меѓутоа, малкумина ќе го сфатат топос-от кој што и во симболична и во реална смисла, ја создаде врската меѓу две значајни групи на уметници што ја обележаа современата уметност во Хрватска во нејзините почетоци и со релевантност до денес.

Изминаа четириесет години од овие почетоци и сега, Медведница, заедно со својот познат врв Сљеме, е на добар пат од географските атласи и туристичките водичи да се пресели во енциклопедиите за уметноста. Овој рид, во многу поголема мера отколку академиите и школите беше извор и катализатор на смелите уметнички идеи и проекти што антиципираа многу релевантни движења во современата светска уметност, а беше значаен како место во кое можеше да се акумулира енергијата и добрите вибрации создавајќи атмосфера на приватност и осаменост. Но веќе се испишани бројни страници за лековитите ефекти на природата и за перипатетичкиот карактер на современата уметност.

На крајот на педесеттите и на почетокот на шеесеттите, благодарејќи на активноста на групата Горгона, Медведница беше сведок на крајот на мега-епохата на модернизмот и, последователно, на крајот на ова столетие, и со помош на групата XXXL и нејзиниот

Weekend art проектот : Халелуја рид, таа стана сцена не само на еден период во уметноста што многумина го нарекуваат "По сидот", туку исто така и учесник во ова движење. Овој наслов се однесува на паѓање на берлинскиот сид и колапсот на комунистичката империја. Иако овие две групи на уметници беа активни во мошне различни историски и политички околности, тоа што овие два периода имаат заедничко е транзиционата раздвиженост - радикалните општествени промени во коишто човек со скрупули најчесто го извлекува подебелиот крај и останува на маргините на животот. И покрај обидите на двете групи да ја ослободат уметноста од сите идеологии и и да ги одбегнат сите општествени обврски, не е можно а да не се забележи дека нивното уметничко извлекување е во голема мера израз на нивното одбивање да се повинуваат на општествените и политичките околности на времето. Извлекувањето не е ништо друго туку поинаков облик на учествување .

Да се потсетиме, накусо, на периодот во кој Горгона беше активна, група којашто сртиските критичари правилно ја нарекоа последаната "Европска авангардна група". Оваа неформална група на уметници и критичари беше активна во Загреб од 1959 до 1966, период којшто исто така беше одбележан со подигањето на берлинскиот сид во 1961 со што се легализираше поделбата на Европа на источна и западна. Во Хрватска, којашто во тоа време беше дел на Титова Југославија, се чинеше дека животот беше многу полесен отколку што го имаа нејзините источни соседи. "Железната завеса" понекогаш се чинеше лесна



Јулије Книфер, Гргона бр.2 е бескрајна меандра направена така што сите листови на публикацијата се споени во кружна нишка
Julije Knifer, The issue 2 of Gorgona is an endless meander done in such a way that the pages are joined together to form an endless loop

и транспарентна. Тоа беше преодниот период во кој цврстата волунтаристичка форма на диктатурата на пролетеријатот беше заменета со пософицираниот облик на комунистичката диктатура, онаа што го вклучуваше работничкото самоуправување како илузија за поголема социјална слобода и отвореност кон западните стандарди на живеење. Но сепак, тоа беше само илузија и фундаменталните проблеми на едно мултинационално и мултиконфесионално општество, полно со социјални и историски спротивставености кои беа ставени на страна, триесет години подоцна експлозивно излегоа на површина претворајќи го Балканот, по втор пат во овој век, во област опустошена од војна во срцето на Европа.

Членовите на Гргона беа истакнати интелектуалци и уметници на тоа време, вклучувајќи ги сликарите Јосип Ваништа, Марјан Јевшовар, Јулије Книфер и Ѓуро Седер, скулпторот Иван Кожариќ, архитектот Миљенко Хорват и критичарите и историчарите на уметноста Радослав Путар, Димитрије Башичевиќ (Мангелос) и Матко Мештровиќ. Таа дејствуваше речиси во потполна изолација, на маргините на уметничкиот и општествениот живот и малкумина од нивните сограѓани беа способни во активностите на групата да го распознаат радикалниот уметнички одговор на реалнаоста што ги опкружуваше. Врз Гргона немаше влијание оптимизмот и верувањето во светлата комунистичка иднина, туку таа беше повеќе инспирирана од Дадаистичкото наследство на западот, од егзистенцијалниот нихилизам и источната филозофија - а над сé, од Zen - от.* Наместо да биде

активна Гргона едноставно постои. Наместо да создава уметнички дела Гргона е повеќе заинтересирана за процесот на уметноста, на уметничката гестуалност, разговори, одење на прошетки и самиот живот. Тоа е причина за постоење на многу малку материјални траги за активноста на групата. Овие траги можат да се најдат во единаесет броја на анти- списанието Гргона, во фотографиите на околу десет изложби организирани во Студиото Г, во Шира, една работилница за рамки и во фотографии за дејствување и другарување, во скрици, идеи за уметнички дела, писма, белешки, мемоари... Езотеричност, меланхолија, нихилизам, иронија, парадокс, редукција, елипса, напуштање, изоставање... овие клучни зборови можат да ни помогнат да го разбереме праксисот на групата Гргона.

Идејата за уметност како незначителен настан, како отсуство на настани е исто така присутна во творештвото на Џон Кејц, на Флуксус, Ив Клаин, групата Зеро и групата Азимут... затоа не е за изненадување тоа што нивните западни современици првите ја разбраа идејата што стоеше зад Гргона. На пример, уметниците како Пјер Манциони, Робер Раушенберг, Дитер Рот, Виктор Вазарели и Лучио Фонтана беа тие коишто ги поддржуваа нивните проекти или соработуваа со нив во излегувањето на анти- списанието на Гргона. Меѓу 1961 и 1966 беа публикувани единаесет броја а два броја на списанието останаа во подготовкa. Ова списание антиципираше еден облик на уметност којшто Германо Челант го нарекуваше "книгата на уметникот" и инаугурираше нова форма и значење на уметничка комуникација - поопштествување и воспоставување на

уметничка комуникација преку пошта (mail- art) и употреба на официјални средства за информација во уметнички цели. Со инсистирање на неликовните форми на уметничкото изразување и дематеријализацијата на уметноста воопшто, групата Горгона си го најде местото во првите редови на најзначајните движења во европската и американската уметност во шеесеттите и покрај фактот што многу години не беше признаена во сопствената земја.

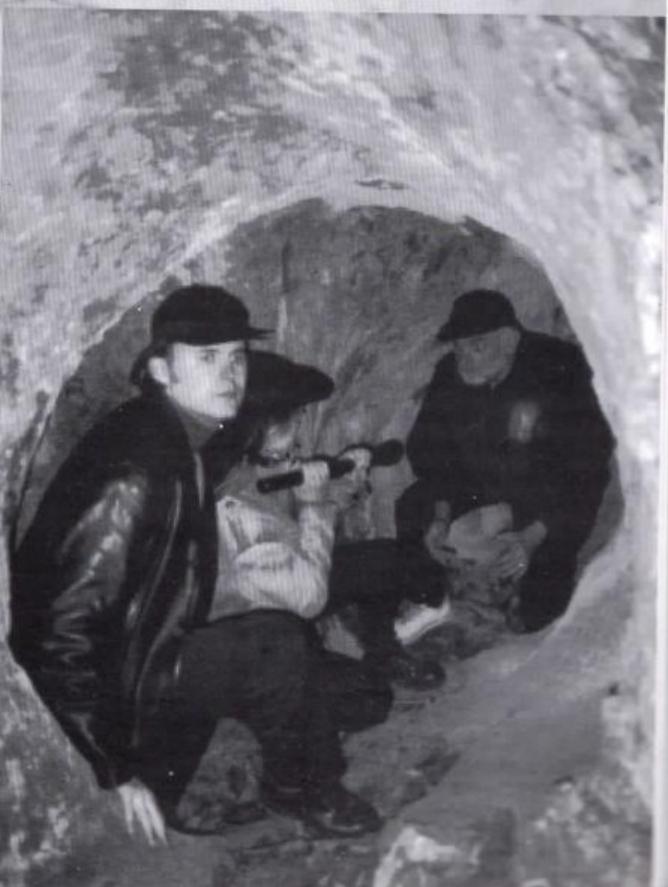
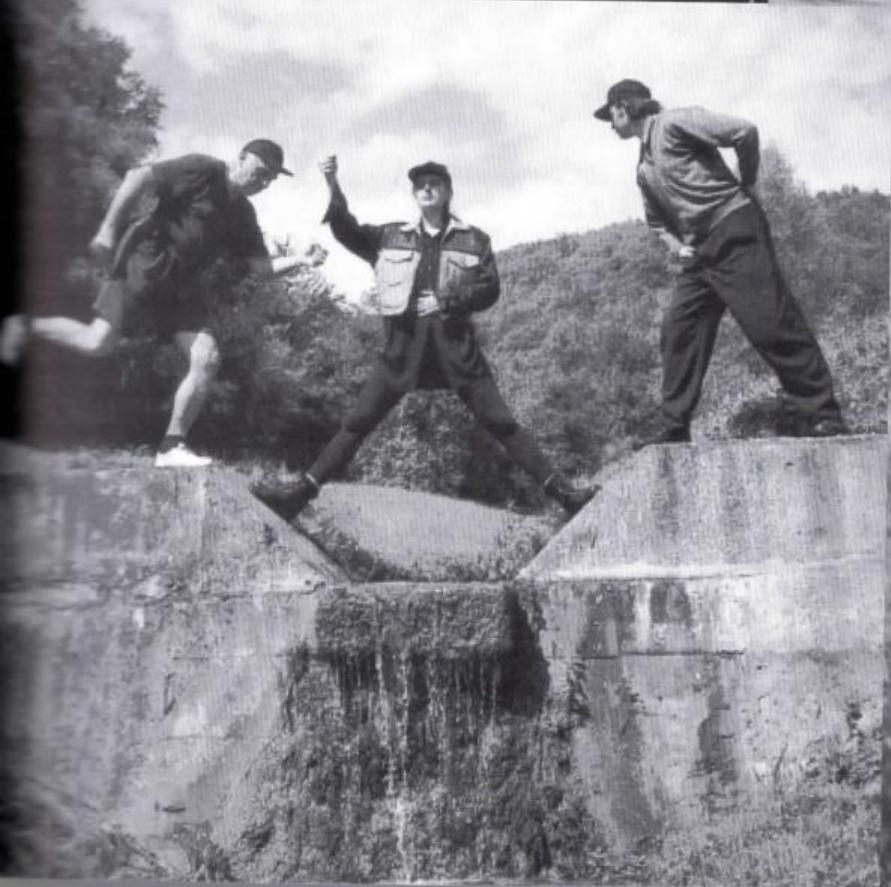
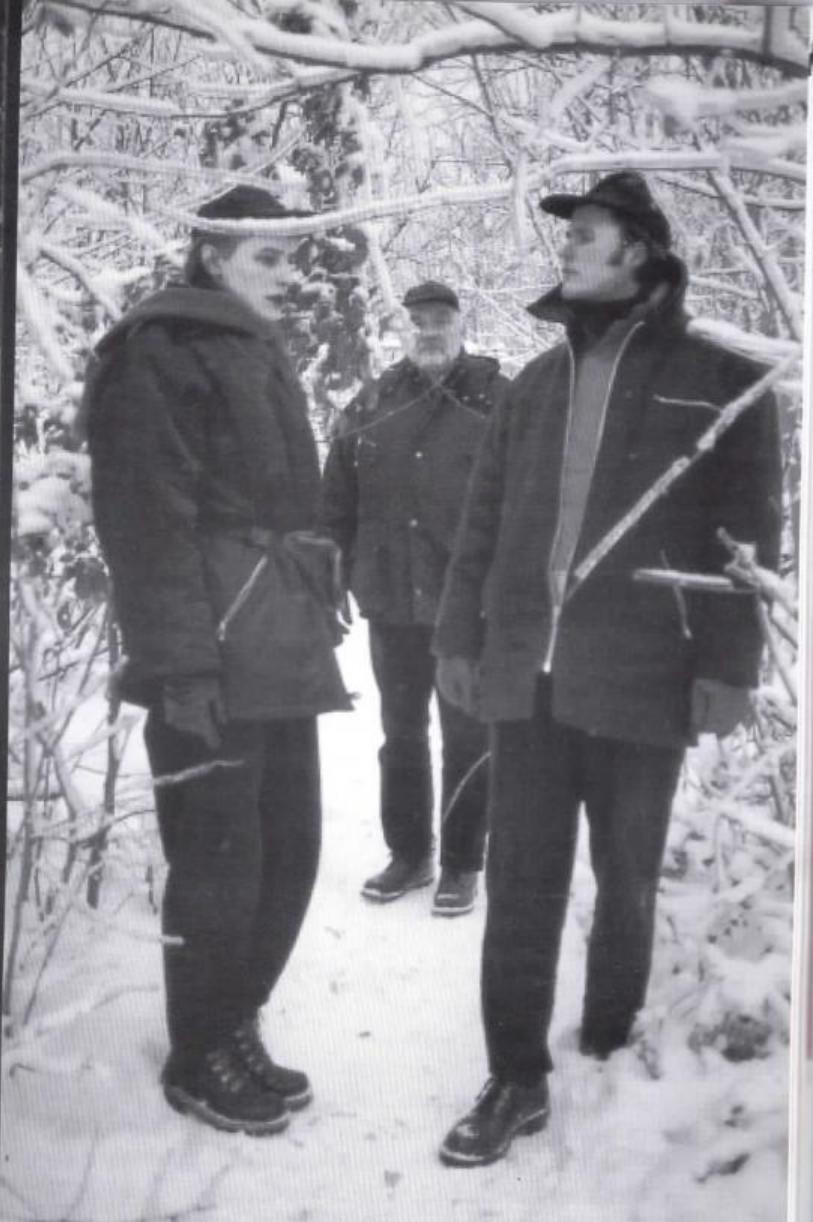
Дури кон крајот на седумдесеттите со појавата на концептуализмот Горгона дојде во ситуација да се смета како креатор на Уметноста на Однесување и беше нареченаproto- концептуална група . Тоа во голама мера се случи благодарение на критичарката Нена Димитриевиќ која организираше изложба на Горгона 1977 под покровителство на Галеријата на современата уметност во Загреб. Беше издаден исто така и каталог за изложбата, и тој, и покрај неколкуте изложби коишто групата ги имаше во странство, и до денешниот ден остана фундаменталниот документ за нејзините активности. Тргнувајќи од тоа време Групата, чие име е земено од митологијата, според сопствената заслуга стана мит на современата уметничка сцена во Хрватска. "Изложба без изложба", на Ваништа, во 1964 којашто се состоеше од прецизните опишувања на сликите наместо од самите слики, идејата на Кожариќ да се земе одливка на сите најзначајни дупки во градот вклучувајќи ги и главите на членовите на Горгона, непрекинато "валкање " на површината на сликите на Јевшовар, процесот на идентификација и редукција до еден единствен знак - меандер - на Книфер и tabulae rasaе на Манделос . . . сето ова стана класика, дел од модерната традиција на современата хрватска уметност што служи како референцијално поафалиште за многу генерации на млади уметници.

Сите членови на Горгона беа силни индивидуалности и продолжија со својата работа како уметници и критичари откако групата престана да биде активна, што ќе рече, еднаш се стави крај на видливите облици на комуникација со нивната средина преку изложби, анти- списанија , поштата. . . Меѓутоа, макаршто сега, според сила на природата, во Горгона има само шест членови, нејзините спиритуални врски не се прекинати. Само Седер намерно се дистанцира од групата сега. Ваништа е сеуште еден од најенигматичните фигури во хрватската уметност, Книфер е почитуван европски уметник којшто живее во Париз, критичарите Кожариќ сеуште го сметаат за најмлад хрватски скулптор . . .

И додека Медведница беше едно од омилените места за излети на Горгона, а нејзиниот познат врв Сљеме речиси стана заштитен знак на групата land - art идејата на Кожариќ во 1960 година да го одсече Сљеме, за уметниците коишто го формираа проектот Weekend - Art , што стартиуваше како работа во прогрес во пролет 1996, Медведница остана нивна една и единствена цел, и зазема едно планетарно значење во нивната работа.

Младиот уметник Александар Илиќ (1965) е спиритуалниот татко на Weekend - Art проектот: Халелуја ридот. Тој е исто така режисер на филмот за

Weekend Art (Ивана Кесер, Томислав Готовац, Александар Илиќ), *Hallelujah the Hill*, серија фотографии снимени на планината Медведница во близината на Загреб, 1996/7
 Weekend Art (Ivana Keser, Tomislav Gotovac, Aleksandar Ilic), *Hallelujah the Hill*, A series of photographs taken on the Medvednica mountain near Zagreb, 1996/7, photo Aleksandar Ilic



проектот, камерман, директор на фотографијата, организатор, перформер, продуцент и финансиер. Тој во шега себеси се нарекува "фрустриран режисер" и кажува дека Weekend - Art е "филмски проект реализиран со помош на слайдови". Но сепак неговото дело не би било можно без соработката на другите двајца уметници: младиот уметник Ивана Кесер (1967), и еден уметник од постарата генерација, икусен филмски режисер и еден од најрадикалните хрватски перформери Томислав Готовац (1937). Тие се перформери, актери коишто на проектот не му ги даваат само своите тела, туку и своите души. Ови тројца уметници независно од проектот WA, имаат јасно определана кариера и место на меѓународната уметничка сцена. Тие беа споени заедно преку истите уметнички интереси и афинитети, но постапно нивното естетско пријателство порасна во човечко пријателство. Импозантната става е исто така она што овие тројца уметници имаат заедничко, и тоа е причината за именување на нивната група, не без доза на хумор, XXXL. Кесер и Илиќ веќе соработуваа во групата EgoEast (East=исток) - тоа беше крајот на осумдесеттите и почетокот на деведесеттите - и исто така живеат заедно речиси дест години. Готовац, кој ја формира третата страна на триаголникот е нагласено индивидуалистичен, и за првпат е член на една група уметници. Двалати постар од неговите двајца помлади колеги, тој, како што самиот кажува, внесува едно чувство на раздвиженост и помага за дестабилизација на спомнатата двојка.

Нивниот уметнички проект беше спонтан резултат на нивното пријателство и на нивните неделни излети на Медведница, дестинација популарна за многуте жители на Загреб. Тие ја доживеаа планината како еден вид на чистилиште, како исповедувачки или психијатриски кревет. Илиќ предложи тие да ги документираат нивните неделни прошетки и да ги претворат во еден уметнички проект. Овој проект, што беше инициран во 1996 и продолжува да се развива, би требало да трае до крајот на векот. До сега тие имаат снимено 500 слайд - фотографии и отпечатено три комплети на поштенски картички што ги испратија на адреси на многубројни пријатели, познајници, уметници и уметнички институции ширум светот.

WA уметници, како и поголемиот дел на хрватските уметници, поради економски причини, имаат и друга професија што ја обавуваат во текот на неделата. Еден од најевидентните неизбежни пропратни ефекти што можат да се забелжат во земјите во транзиција на поранешниот комунистички блок, е осиромашувањето на средната класа на којашто и уметниците исто така и припаѓаат. Многу уметници времето во коешто би можеле да и се посветат на својата уметност го наоѓаат само преку викендот. Концептуалниот уметник терминот "викенд уметник", коишто има пажоративно значење, го свртува во неговата / нејзината предност. Неговото / нејзиното неделно "бегање во природата", не е само романтично извлекување од одговорноста или буржуаско денгубење, туку исто така и еден политички став дотолку посилен што не е изразен директно.

Секоја недела, без оглед какво е времето, тројцата уметници се упатуваат кон планините. Тие земаат багаж што обично со себе го носат оние што талкаат, со исклучок на стативот за фотоапарат со сопствен тајмер - еден вид сурогат на традиционалниот штафелај во пленер. Нивните прошетки, разговори, дискусији, одмори, појадоци на трева. . . се се тоа перформанси без публика. Три карактери ја делат истата улога, а четвртиот - природата - успешно се натпреварува со нив. Една совршено обична планина ги покажува своите многубројни лица во текот на четирите годишни времиња: во еден миг таа станува савана, во следниот таа е тајга, потоа финска шума, понекогаш Зоберберг, и конечно питома земја дембелија. И така една локална планина станува цела планета и нејзините талкачи се 'ители на таа планета.

Според уметниците коишто му припаѓаат на периодот "После крајот на уметноста" (Данто), она што е локално станува глобално и она што е приватно станува јавно. Во есента 1997 проектот од својата приватна свера навлегува во јавниот живот и истовремено добива име. Проектот за првпат беше прикажан во Музејот на современата уметност во Загреб. Презентацијата се состоеше од двојна слайд проекција и, наместо покани, на илјадници адреси беа испратени картички со осум мотиви. Сите тројца уметници а особено Готовац, се филмски голтари, така што во никој случај не е чудно што називот беше земен од култниот авангарден филм од шеесеттите Халелуја ридовите, во режија на литванецот Адолфас Мекас. Всушност, целиот проект беше омаж на браката Мекас, или уште повеќе на филмот на Адолфас, и многу сцени од овој филм послужија како инспирација за проектот Weekend - Art. Во декември 1997 проектот беше презентиран во австриското списание за литература и уметност Lictungen во соработка со Neue Galerie од Грац и со нејзиниот директор Вернер Фенц**, потоа на тематската изложба "Град" на Загрепскиот салон во 1998 како и на ретроспективната изложба на body - art Body and the East во Модерната галерија во Љубљана.

Спротивно на Горгона, којашто се обидуваше да не остави никаква трага за својата активност, туку грижливо работеше врз процесот на сопствената дематеријализација, документирање и дистрибуција или со други зборови комуникација со што е можно помногубројна публика, беа интегрален дел на WA проектот. Меѓутоа Илиќ не е заинтересиран за методите на документирање на концептуалната уметност на седумдесеттите. Од таа причина датумот на "Излетите" не е регистриран ниту на картичките ниту на слайдовите. Она што него го интересира не е толку документацијата колку што се трансформациите преку медиумите и транзициите, Прикривањето и камуфлирањето на вистинската природа на медиумот, со други зборови преминување од еден медиум во друг. Поради тоа тешко е да се детерминира жанрот на кој му припаѓа WA проектот, бидејќи тој содржи елементи на перформанс, body-art, фотографија, филм, land - art , mail-art, и концептуална уметност. Со свесно заматување на ови

разлики и со преземање на странски идентитет, WA јасно се поставува себеси во спротивност на догмата на модернистите за респектирање на медиумот. Промената од еден простор во друг, од приватен во јавен, од реален во виртуелен, исто така придонесува за ефектот на дестабилизација. Интересно е да се одбележи дека излетите на WA за прв пат беа датирани во виртуелниот простор. Благодарејќи на поддршката на францускиот критичар Ами Барак, проектот неодамна беше прикажан на интернет (од 28 јуни до 18 октомври 1998), на страницата *Frac Languedoc-Roussillon*. Секој понеделник, што ќе рече дента после неделниот излет, Илиќ ќе испратеше нова фотографија преку e-mail којашто ќе беше замена за старата FRAC адреса (www.fraclr.org/weekend.htm).

Така, проектот чијашто дистрибуција беше ефектизирана преку изложби, поштата (mail-art) и списанијата влезе во дигиталниот медиум претворајќи се на тој начин во еден вид на деметеријализација радикално различен од оној на Горгона. Оваа форма на деметеријализација им даде можност да комуницираат со поширок круг на публиката. Прашањата се намножуваат: Што сака WA проектот да и соопсти на публиката? Дали имаме работа со уметничка порака? На кој начин една фотографија на тројца уметници - талкачи е различна од било која друга фотографија на луѓе излезени на прошетка? Дали тоа се може да се нарече уметност?. Во овој момент ќе го повикаме напомош Артур Данто. Што се однесува до разликата меѓу Brillo скулптурите на Ворхол во 1964 и истите Brillo кутии во супермаркетот, Данто го поставува следното прашање: "Во што е разликата меѓу уметничко дело и нешто што не е уметничко дело кога не постои видлива разлика меѓу нив?". Неговиот заклучок е следниот: "Две надворешно исти работи можат да припаѓаат на различни, навистина битно различни, филозофки категории".*** Brillo на Ворхол е уметност едноставно затоа што "не постои посебен начин на којшто уметничките дела треба да постојат"**** во постисторискиот период којшто Данто го дефинира како ослободеност од конфликти.

Слично на тоа прошетките на WA можат да се сметаат за уметност бидејќи квалификацијата "уметнички" им припаѓа онолку колку што уметниците се свесни за нив како за уметност. Нивниот уметнички кредитibilitет во никој случај не е намален од сличностите со секојдневни или неуметнички форми на однесување. Семејните фотографии на прошетки во планините и фотографиите на Илиќ припаѓаат на различни катаегории на знаци. Приговарање дека ништо драматично или провокативно не се случува на овие прошетки и консеквентно на тоа, дека тие немаат никаква интересна уметничка содржина, ме потсеќа на еден стар напис од 1964 "Кризата на содржината на современата уметност" напишан од францускиот критичар Ален Жоффруа и Ж.Ж.Левек. Во овој напис тие го опишуваат едниот од хепенинзите на Ален Капроу изведен на имотот на Сегал: мажи и жени на плажа посматрјќи ја играта на ветерот низ дрвата и по

површината на морето доаѓаат до заклучок дека: "нема подобар перформанс отколку што е мигот во којшто живееме, ниту поубав дијалогот колку разговорот со пријателите. Зарем не е тоа всушност работа на напуштање на ликовните и теоретските дискусији со цел да се признае она што е стварно и она што е природата на секојдневниот живот. Уметноста станува второстепена. Конечно"*****

Интересно е да се одбележи дека Горгона одбра овој цицат да биде вклучен во текстовите што тие ги собраа под наслов "Рамиславањата за јуни" во 1964. Секој месец во годината еден од членовите на Горгона ќе одбереше неколку цитати од уметнички списанија, филозофски весници и од литературни и естетски текстови коишто кореспондираат со духот на групата и ќе ги испратеше на другите членови. На тој начин "поштата на Горгона" е еден значаен индикатор за естетските стојалишта на групата.

Не е тешко да се замислат неделните екскурзијанти Александар Илиќ, Ивана Кесер и Томислав Готовац како ги ставаат своите имиња на "рамиславањата на Горгона за јуни".

Превод од англиски:
Слободанка Парлиќ Баришиќ

* Според Јосип Ваништа, спиритуалниот татко на групата: "Горгона беше заинтересирана за стварноста пред естетиката. Концептуална резервираност, пасивност, дури и индиферентност беа ставени над ироничниот презир кон светот во којшто живееме. На уметничките дела не им се даваше никакво значење, активностите беа исклучително едноставни: на пример, заеднички прошетки низ градот, "инспекција на комитетот дали започнала пролет", како што Путар во шега ги наредуваше, или обични разговори во природата. Понекогаш Горгона не правеше ништо, таа едноставно живееше. Во тоа време, како и многу други и јас исто така бев заинтересиран за празнината на Zen-от и во свет полн со идеологија, се стремев кон нормално однесување, кон еден природен живот".

**Weekend - Art-от не прикажува само фотографии на уметници (како талкачи), но исто така проектира тековна сликa на уметниците (концепција на уметникот) условено, барем од естетскиот аспект, од општествено интегрирање коешто нему / нејзе и овозможи да работат во рамките на реалното. Како дел на општественото тело тоа се прикажува во форма на вообичаените неделни прошетки, уметникот добива легитимитет за неговата / нејзината работа. Тој / таа е талкач и перформер кој концептуално ги формализира прошетките коишто се документирани во бројни приватно-општествени архиви и естетски ги прикажува како топосот во простор за живеење: "Hallelujah the hill", Werner Fenc; Lichtungen, Грац, 1997, стр.103

*** Arthur C. Danto, After the End of Art, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977, стр.35

**** ibid, стр.17

***** Nena Dimitrijevic: Gorgona - Umjetnost kao način postojanja, пред. за кат., Galerija suvremene umjetnosti, Загреб 1977, стр.12

Интервју со Жан-Ибер Мартен
разговарала Соња Абациева

(МОНО) - ПОЛИФОНИЈА



Жан-Ибер Мартен на предавањето во
Музејот на современата уметност, Скопје, 6 јуни 1996
Jean-Hubert Martin, Gallery talk in
the Museum of Contemporary Art, Skopje, June 6, 1996

Францускиот историчар на уметноста Жан-Ибер Мартен е познат во ликовниште кругови како директор на Kunsthalle во Берн (1971-1982), постоец на Националниот музеј на модерна уметност (во Центарот Жорд Помиду) во Париз (1987 - 1990), како уметнички директор на Château d'Oiron (1991-1995) и активен директор на Музејот на Африка и Океанија во Париз. Но, можеби, неговото име се прочува на сите концепции ошако ја организираше концептуалната изложба Волшебниците на земјата (*Les magiciens de la terre*) во Париз.

На 6 јуни 1996 година во Музејот на современата уметност во Скопје Ж.И.Мартен одржа предавање на тема Дали современата уметност е западна? Неговите пропаганди предавање и неколкудневното престој во Република Македонија беа довод за ова интервју.

Соња Абациева: Каков модел на музеј конципирате кога застанавте на чело на Националниот музеј на модерна уметност во Париз (НММУ)

Жан - Ибер Мартен: Без сомнение, постоја повеќе идеи. Во самиот музеј се дискутираше околу идејата да се направи голем музеј на модерната уметност, компетентен за класичната модерна, но истовремено свртен кон современата уметност, односно многу поактивен во однос на актуелните случајувања во споредба со претходниот период. Со оглед на моите опции и моето долгогодишно искуство, ми изгледаше суштествено да го зачувам музејот како целина, имајќи ги предвид постоечките одделенија и кустосите специјализирани на двете полиња. Тоа што го нареков *la politique de grand écart*, мислам дека не пречеше да се разбере и валидира историскиот дел на 20. век, промовирајќи паралелно некои уметници и бранејќи ги тенденциите во современата уметност. Впрочем, убеден сум дека, колку повеќе се насочуваме кон визуелните уметности денес, толку појасно ќе ни стане минатото. Обидот да ги разбереме подобро уметниците од овој век ни помага да ги разбереме и оние од другите векови. Сметам дека е тоа есенцијална опција во однос

на денешната ситуация.

Има уште нешто што го сметам за фундаментално, а за кое порано ми беше тешко да говорам, а ќе видите понатаму зашто е тоа така. Мислев дека сме во фаза кога мораме да се обидеме да воспоставиме повторна музејска рамнотежа во однос на Њујорк, односно Центарот Жорж Помпиду да води една поагресивна политика во однос на Њујорк, да промовира и да испраќа таму готови изложби, а не да биде постојано во некаков восхит (admiration) или еден вид блажена фасцинираност од изложбите на Рубин, иако тој беше добар стручњак. Со тоа се објаснуваат проблемите што се појавија во прифаќањето на изложбата *Пикасо - Брак*. Премногу изложби доаѓаат од другата страна на океанот. Има многу француски историчари на уметноста кои би сакале да направат изложба од ваков тип и тоа е токму ангажман за вистински стручњаци: бара прецизна, истражувачка работа. Зад тоа нема имагинарни идеи, напротив многу конкретни. На пример, изложбата на *Примитивците од дваесеттиот век* беше проект со концепција. Изложбата *Пикасо - Брак*, исто така е работа на чист историчар на уметноста. Во оваа смисла, мислев дека треба да се згуснат европските врски. Шпанија тукушто се отвори како демократска земја кон ликовниот живот. Мислев дека е многу поинтересно да се обноват врските со Мадрид, отколку да се биде опседнат со Рубин.

СА: Што конкретно превзедовте?

Ж-ИМ: Иницирав една мала конференција во Париз со директорите на најголемите музеи во Европа. Освен директорот на Стеделијк музејот во Амстердам - Де Вилде, сите бевме релативно млади и меѓусебно малку се познававме. Сметав дека треба да изградиме добра стратегија на ликовниот пазар, мислејќи на пазарот од осумдесеттите кој беше многу јак, односно нё спречуваше да купуваме дела. Невозможно беше да се купи Матис или некој сличен на него. Затоа требаше да направиме заеднички договор меѓу нас, во однос на пр. на намалувањето на осигурувањето, да изградиме ден вид на политичка одбрана во однос на пазарот, да го спречиме натамошниот растеж на цените, да се обидеме да ја измениме постоечката ситуација.

СА: Дали во тоа се успеа?

Ж-ИМ: Кога се сруши пазарот работите се променија. Том Пренс правеше многу изложби во светот од музејската колекција. И јас имав одредени идеи во оваа смисла. Работата тргна. Имавме уште една средба во Лондон и потоа станав директор на НММУ во Париз. Но пред тоа работев на познатиот проект *Волшебниците на земјата*. Првата замисла беше да го претставам во *La Villette*. Но бидејќи станав директор на најзначајниот музеј на модерна уметност во Франција, не можев да си замислам да направам толку значајна и сложена изложба во конкурентска институција. Затоа ја претставив изложбата и на двете

места.

СА: Ако не се лажам имаше и други мотиви, со оглед на Вашата декларирана отвореност кон автори кои им припаѓаат на простори пошироки од западноевропските?

Ж-ИМ: Во оваа одлука имаше и мала стратегија: сакав да го разбrijам конзерватизмот во Музејот на модерната уметност во Париз и во него да внесам уметници кои произлегуваат и од други култури. Предвидував исто така да ги промовирам преку монографски изложби. Верував дека на овој начин побрзо ќе се менуваат работите, што набрзо и се докажа, бидејќи не мал број на галерии и институции веќе не можат да ѝ одолеат на оваа идеја. Еден таков пример е прифаќањето на една африканска изложба од Лондон во Гугенхајм музејот во Њујорк. Меѓутоа, ме чуди што во оваа изложба на примитивните уметности не е вклучен ниту еден современ творец, бидејќи станува збор за музејски збирки.

СА: Дали во контекстот на овие изместувања/поместувања следуваа и измени во постојаната поставка на Вашиот музеј?

Ж-ИМ: Направив повеќе измени кои во тоа време беа многу значајни. Претходниот директор - Доминик Бозо - инсистираше на автори како Матис, Брак, Пикасо, Леже и сл. Сé беше во чест на големата француска сликарска традиција. Дадаистите беа речиси избришани, ставени во мали витрини, во ходниците. Дури ги немаше вистинските дела од Дишан и Пикабија. Сметав дека токму овие автори треба да ги нагласам. Одбрав добри дела и ги поставив во посебни простории, за сметка на некои помалку значајни сликари од дваесеттите години кои денес ги гледаме на друг начин. Ова се однесуваше на класичната уметност во поставката. Во современиот дел се концентрирај на тројцата најзначајни уметници по војната: Енди Ворхол, Јозеф Бојс и Жан Тенгели, од коишто планирај да купам нови дела. Делата на Ворхол беа толку скапи што тешко можеа да се набават. Купив една огромна инсталација од Ј.Бојс во вредност од 11 милиони франци, што е голема сума, но во однос на тоа како се продава во Америка цената на делото беше за половина помала. Тоа ми беше особено важно имајќи предвид дека тој беше за седумдесеттите она што беа кубистите во почетокот на векот - претставување на деценија. Двете соби на Бојс беа особено импресивни: целосно покриени со филц даваа нагласена визуелна импресија, посебна физичка сензација, која се пренесува и на мисловен план, што ми беше многу значајно кога се работи за еден уметник како Бојс. Меѓутоа, сето тоа повторно е ставено на страна, во некое депо, како што се случи со дадаистите.

СА: Сметам дека тоа не е професионален начин на дејствување.

Ж-ИМ: Се разбира дека не е, но такви беа моите

наследници. Има и продолжение. Морам да го споменам и делото на Марсел Брудерс, едно исто така капитално остварување, подоцна демонтирано, следејќи ја судбината на Бојс, Дишан итн. Што се однесува до Тенгели, тој имаше кај нас изложба и од неа купивме, (релативно ефтино), еден анвиронман што ја содржеше во основа идејата за пеколот, проследена со застрашувачка врева.

СА: Изгледа дека не одговоривте јасно на моето прашање: Дали успеавте да вклучите уметници од некои други земји?

Ж-ИМ: Не знам што подразбираате под други земји?

СА: Мислам на помалку значајни земји од Франција, Германија и сл., на пример земјите од Источна Европа, Азија....

Ж-ИМ: По изложбата *Волшебниците на земјата*, на која учествуваа автори од Австралија, Папуа Нова Гвинеја, Африка, САД итн, со подршка на мојот совет за откупви, купив неколку дела, што во основа беше многу добро, имајќи ги предвид бројните критики што ја проследија изложбата. Особено сум задоволен што купив десет дела што денес се наоѓаат во Музејот на Африка и Океанија, бидејќи сум сигурен дека во Центарот Жорж Помпиду никој немаше да ги изложува. Мислам исто така дека имаше некои дела од полски уметници, но не се сеќавам дали јас ги купив или ги затеков. На имињата не се сеќавам. Всушност постојано се интересирав за уметноста во некогашните комунистички земји, но не стануваше збор за некоја посебна откупна политика. Иља Кабаков, на пр. многу ме интересираше и од него купив неколку работи.

СА: За дела од кој период станува збор: пред да стане познат во САД или потоа?

Ж-ИМ: Многу порано. Јас му ја направив првата самостојна изложба во Европа, во Kunsthalle во Берн, во 1985 година. Дојдоа Каспар Кенинг и други да видат дали е добар или не. Можам да кажам дека бев горд што го промовирав, што го откриј. Изложбата беше пренесена во Диселдорф, потоа во Марсеј. Почна да станува познат и по неколку години го покануваа и други земји, а излагаше и во Њујорк. Учествуваше на групни изложби во почетокот на деведесеттите. Впрочем, се се одвиваше многу побрзо отколку што предвидував.

СА: Мислам дека Комар и Меламид беа веќе популарни во Франција, пред да почнат приватните галерии да го излагаат Кабаков. Публиката можеше да добие барем една мала претстава за современата руска сцена.

Ж-ИМ: Комар и Меламид излагаа во 1986 година во Музејот на декоративните уметности во Париз. Приклучувањето на Кабаков, по неколку години, ги

прошири рамките на таа стеснета претстава и сметам дека од тоа време интересирањето за уметноста на бившата СССР постојано растеше.

СА: Да се вратиме на Вашата музејска кариера. Дали по изложбата на *Волшебниците на земјата* одлучивте да го напуштите Центарот Жорж Помпиду и зошто?

Ж-ИМ: Не, тоа не беше доброволно одење. Како и сите други директори-функционери во Франција, имав договор на три години. На мое големо жалење по истекот на тие години не ми го обновија мандатот. Се разбира дека не дојдов во Музејот да правам програма само за три години. Што може да се направи за толку кус период: да ги финализирам програмите на претходниот директор, да направам поставка, некои откупи? Тоа беше за мене фрустрирачка ситуација. Моите односи со министерот за култура Жак Ланг не беа добри и тој не ја разбра мојата културна политика. Во 1990 го напуштил Центарот Помпиду и се зафатил со управување на Château d'Oiron, што ми беше предложено од министерот. Ја поставил колекцијата и по четири години ја превзедов функцијата директор на Музејот на Африка и Океанија, која по втор пат ми беше предложена. Првиот пат ја одбив, бидејќи Музејот се наоѓаше во катастрофална состојба. Сега ја прифатив понудата под два услови: да направам програма за изложби пошироко од африканско-океаниското гето и да биде воспоставен контакт со Музејот на човекот, за да се направи еден единствен. Тоа се случи многу побрзо од тоа што планирав, односно веќе е направен комитет кој работи на реализацијето на оваа идеја

СА: Можете ли да предвидите кога ќе се отвори овој музеј?

Ж-ИМ: Најверојатно тој процес ќе почне набрзо.

СА: Дали промената во политиката на Министерството за култура може да ја стопира реализацијата на овој проект?

Ж-ИМ: За жал тоа зависи не само од Министерот за култура, туку и од Претседателот на Републиката, бидејќи првиот во основа ја следи програмата на вториот. Можни се промени и изненадувања.

СА: Доаѓаме ли до прашањето за поврзување на центрите со периферијата на случајувањата во уметноста?

Ж-ИМ: Верувам дека денес се повеќе треба да се мисли на идејата за центарот и периферијата која се почесто се вклучува во мрежата на западните земји, особено кога се знае дека Њујорк не го има повеќе она место до пред неколку години во однос на пазарот на уметничките дела, во смисла на диктирање на цените и трендовите во ликовните уметности. Забрзаниот ритам на ширењето на информациите во сите насоки и фактот

што уметниците, организаторите на изложбите и кустосите патуваат многу, влијае на тоа овие нешта да се случуваат речиси на секаде. Доаѓа до десеминација на местата и затоа нема повеќе поделба на центар и периферија. Оваа шема може да се аплицира на целата планета и не може повеќе да се рече дека уметноста се случува само во одредени центри, туку на многу места едновремено, бидејќи и другите земји имаат право да ја проследат нивната визуелна изразност. Согласно на тоа колку овие изразности се креативни, ние треба да им обрнуваме внимание. Во спротивно ќе бидеме принудени да останеме свртени само кон себе самите, што ќе биде најголема катастрофа. Но не верувам дека до тоа ќе дојде, бидејќи отворањето е веќе остварено на некој начин во музиката, театарот и литературата. Во оваа смисла ликовните уметности се ретроградни и мислам дека ако се помине од еден систем на монодија (ако таков постои) во еден вид на полифонија која ѝ дозволува на секоја култура да се претстави со својот посебен систем на референци, без да биде принудувана постојано да се реферира кон Запад, кон водечкиот модел, туку да се стреми кон еден кохерентен систем кој има право да се изразува на визуелен план, дека ситуацијата ќе се промени. На пример сега во Африка има промена на системот на референци, кој овозможува адекватна валоризација на нештата.

СА: Какви критериуми Ве раководеа при изборот на учесниците за изложбата *Волшебниците на земјата*? Имам впечаток дека сепак не можете да ја заобиколат европоцентричноста или можеби, грешам?

Ж-ИМ: Тоа прашање многумина ми го поставуваат. Со какви критериуми можам да оценувам, освен со критериумите на мојата култура? Не може поинаку. Во иднина ќе има изложби на организатори од други култури и тие ќе селектираат согласно своите критериуми. Во 1994 со еден мој колега во Арапскиот институт работевме на изложбата *Африканска средба* (*Rencontre Africaine*). Сакавме да направиме спој меѓу Југот на Сахара и земјите на Магреб. Избраавме двајца уметници, Малиен од Јужна Сахара и Фарид Бел од Марекеш. Секој од нив требаше да патува во земјата на другиот за да направат избор на 10 автори. Резултатот покажа дека тие направија речиси ист избор каков што и јас направив за *Волшебниците на земјата*. Тоа зборува дека не треба да се очекуваат големи разлики во валоризацијата или онаму кадешто се јавуваат големи разлики, таму се излегува од полето на естетиката. Како кога се разговара со некој тибетански калуѓер или буду од Бенин, односно кога наидуваме на затворен систем на религиозни или било какви тврди верувања. Во последниот случај влегуваме во некој друг домен кога вистинскиот разговор или дијалогот е многу тежок. Кога доаѓам до границите на прашањата, не знам да комуницирам и повеќе не можам да интерфејрам.

СА: Зарем откако модернизмот го отвори полето на можностите за барање нови форми во ликовната уметност, ние не внесуваме постојано нови критериуми во нашиот систем на оценување кои стануваат интегрален дел на естетските канони?

Ж-ИМ: Се согласувам, и во таа смисла, кога Пикасо го прифаќа начинот на презентирање на окото со цевка или на устата со цилиндер, тој излегува од местото предвидено за окото/устата и употребува знак, кој не е повеќе илузионистичка претстава на познат дел од лицето. Во неговиот случај имаме работа со естетски законитости кои немаат ништо заедничко со тоа што ние го знаеме во Европа од ренесансата наваму. Оваа употреба на друг систем vis a vis постоечкиот, иницира ситуација на постоење на повеќе различни системи заедно. И она што создава тешкотии е комплексноста на системите, кои се натрупуваат, се мешаат и кои постојат како strata differentes создавајќи фрустрации и проблеми кај историчарите/критичарите на уметноста. Поради сложеноста на системите, неможноста да се диференцираат уметниците на еден генерален начин согласно едни единствени правила, тешко ми е да зборувам за некоја теорија на уметноста заснована врз некакви општи правила. Имагинарниот музеј ни овозможи да интегрираме известни критериуми непознати за претходните генерации. И затоа сите се изненадија кога реков дека западните и сите други уметници ги селектираат врз база на едни и исти критериуми.

Ако на пример за време на мојот неколкудневен престој во Македонија се решам да посетам некои уметници треба да имате предвид дека многу малку знам за македонската култура, а јазикот не го познавам. Се разбира дека имам некоја општа идеја и се обидувам да го разбера историскиот, политичкиот, социјалниот и економскиот контекст. Посетувам некои уметници чиј контекст и целата нивна култура ми се непознати. Се обидувам да комуницирам (а и јас и тие зборуваме лош англиски јазик). Ако некој од нив ме заинтересира според она што ми го раскажува, се обидувам да го ставам во контекст, ја вклучувам мојата имагинација и во еден момент мојата интуиција во однос на овој уметник го поврзува она што веќе сум го видел, го знам и работите постепено се осмислуваат. Има едно прашање што постојано си го поставувам: ако ова го однесам во Франција, дали француската публика ќе го разбере, без да се пишуваат текстови и без објаснувања, дали тоа се поврзува со работи што се веќе апсолвирали и, врз база на сето тоа, јас одлучувам. Истото го правам и кога сум во Африка. Иако меѓу африканската и македонската култура има голема разлика, мојот пристап е идентичен. Кога сум на лице место се обидувам колку што е можно повеќе да навлезам во капиталните нешта, ја превземам работата на етнологот. Си велам дека тие работи мора да пренесуваат некакви пораки и ако успеам нив да ги почувствуваат, тогаш се обидувам да ги пренесам во друга средина, во Европа и сл.

СА: Би сакала да Ви пренесам некои мои размислувања, а и на некои мои колеги во врска со вашето предавање во МСУ. Имаме впечаток дека сте во потрага на некаков нов егзотизам.

Ж-ИМ: Навистина не одам по секоја цена во потрага по некој апстрактен, генијален или интересен уметник од некоја далечна земја. Но кога ќе сртнам некој кој навистина се труди и е силен, полн со енергија, го препознавам веднаш и го праќам во Париз. Нема на пример ништо поегзотично од слика со песок на австралиските Аборцијини. Ричард Лонг прв рече дека би било одлично и кај нас да ги прикажеме. И зошто да не се прикажат дела што ги создале луѓе кои, сé уште, употребуваат еден зачуван формален архетип проникнат со вистинско религиозно чувство. Егзотизмот ме тера да се смеам зашто и јас го барам егзотизмот на секаде. И во ателјеата на уметниците во Скопје не сакам да најдам некој уметник што можам да го видам и во Франција. Во Париз исто така барам нешто друго, изворно, не го барам повторувањето на моделот што веќе го знам.

СА: Не мислев на егзотизмот со негативна конотација, туку на уметниковата интуиција за другото, бидејќи имам впечаток дека уметноста во западна Европа особено во деведесеттите покажува знаци на истоштеност и исцрпеност. Можеби Вашите и сличните настојувања, создадоа еден нов дух, друга пулсација, нов динамизам во Европа. Вие ја почувствуваате потребата од промена и затоа Ве сметам за човек кој ги антиципира нештата, што е значајно за уметноста во Европа и во САД.

Ж-ИМ: Би сакал да ја аргументирам повеќе Вашата констатација. Уште од почеток, а особено во седумдесеттите ги подржував постојано Даниел Биран и Кристиан Болтански. Денес тие се многу познати и значајни автори. Потоа истото го направив и со Кабаков. Многу мои колеги ми забележуваа зошто прикажувам само еден руски автор наместо групна изложба на руски современи уметници. Јас децидно застанав во одбрана на Кабаков бидејќи тој е многу снажен уметник и требаше да биде прикажан. Исто како кога би нашол некој таков уметник од Чикаго. Без разлика за кој творец станува збор, ако тој стои на висока позиција, тогаш имам потреба да го прикажам. Не би можел да претставувам уметници од Источна Европа од некакви сентиментални побуди поради тоа што произлегуваат од еден комунистички, лимитирачки режим, кој сега се отвора или затоа што е благородно и пожелено да се направи нешто од хуманитарни побуди. За да го избегнам тоа правам самостојни изложби на уметниците што ги сметам за значајни. Во оваа смисла разговарав и со Каспар Кенинг, Сизан Паже и Хилдегард Цајг. Сите тие се сомневаа дека тоа ќе оди, особено затоа што постојат јазични баријери. Им реков дека не сум убеден во тоа и покрај тоа што делата беа проследени со многу текстови кои можеа да се преведат. Кога ги видов делата во московските атељеа, а меѓу нив имаше

навистина многу снажни остварувања, заклучив дека треба само да се разбере основната идеја, а потоа да се преведат текстовите за да се навлезе во суштината и финесите. Кога се работи за синтетички, силни дела во кои е содржана една суптилна критика на руското општество, може многу лесно да се разберат и другите дела. Докажав дека тоа навистина функционира, но и политичката ситуација многу ми помогна.

СА: За уметниците од источните земји и сличните на нив во целата оваа ситуација има и еден момент на среќа и за тој што открива и за тој што може да биде откриен. Сепак, имам впечаток дека во оваа смисла не постои систем, организирано истражување.

Ж-ИМ: Има вистина и во тоа, но треба да се има предвид дека и начините на патување стануваат сé поедноставни.

СА: Едноставно изгледаат од страна на еден Западноевропеец. Од наш аспект изгледа дека процепот станува подлабок, дека економските бариери ги блокираат сите други начини и можности.

Ж-ИМ: Да, знам дека е тешко. Но би се вратил повторно на Вашето прашање за дијапазонот на селекцијата во Волшебниците на земјата. За изборот на западните уметници беше многу јасна методологијата. Меѓутоа мислев и на уметници кои се родени надвор од Европа, но се интегрирани во нејзината култура.

СА: Како на пример Аниш Капур?

Ж-ИМ: Не, него не го вклучив иако тој се развиваше добро до извесен период, но некаде околу 1988/89 неговото дело како да почна да стагнира. Вклучив и автори од типот на Миралда. Неговите чудесни анвиронмани, објекти, бои и текстури од Јужна Америка навистина ми изгледаа многу возбудливо. Потоа уметници од третиот свет, од неразвиените или од земјите кои војуваат (иако тоа е нешто многу приватно), некои богати уметници (на пр. од Никарагва, но тоа, се разбира, не го напишав во текстот), уметници со политички ангажман и сл. Ете тоа беа *grosso modo* мотивите кои влијајеа на мојот избор. Уште нешто: имаше личности како на пр. Луиз Буржоа или Ненси Сперо кои не влегуваа во овие категории, но други мислеа дека се тоа жени - уметници кои не треба да бидат изземени од изложбата и на тој начин европејскиот избор стана прилично обемен.

СА: Кои беа Вашите соработници на овој проект?

Ж-ИМ: Во почетокот не сакав да имам соработници, потоа создадов еден комитет. Заедно работевме, дискутиравме, имаше одлични расправи, некои се дистанцираа. Но Мек Френсис стана мој најзначаен соработник.

СА: Дали работевте директно со уметниците, како во случајот со *Château d'Oiron*?

Ж-ИМ: Секогаш работам непосредно со уметниците, иако некогаш се јавуваат проблеми со некои од нив. Делата ги избираам во директен договор, а не врз база на документација или фотографии. Ако јас не сум во состојба тоа да го сторам им ја препуштам таа задача на моите соработници.

Секогаш се трудев да ја запазам автентичноста на уметниковиот контекст и на материјалот со кој работи. Така што на изложбата секој од поканетите го добиваше тоа што го бара, било да е тоа простор или материјал за изведба. Избегнувам да нарачуваам платна што тие треба да ги изработат за мене и јас едноставно да ги земам за излагање. На тој начин, на пример, успеавме да направиме цела кука за Дебеле - уметник од Африка (всушност реконструкција на куќата во којашто тој живее), која подоцна целосно ја растуривме, не обидувајќи се да ја зачуваме како музејски експонат. Можеби тоа од моја страна беа екстремни барања, но држев до тоа да ја запазам автентичноста на уметниковиот јазик. Од моја страна истотака немаше материјална експлоатација, иако имаше сугестији да се продаваат делата и на нив да се заработка. Но тоа им го препуштил на самите уметници кои сами ги продаваа Сметавме (јас и моите соработници) дека ако се појави масовна побарувачка на овие дела и ако тие се комерцијализираат, дека тоа ќе биде вистинска катастрофа. Затоа на сето тоа му дадовме еден поспокoen тек. Имаше една мала галерија во Париз која застапуваше неколку африкански уметници. Но сите уметници кои ги знам и во коишто верував сега излагаат на светските ликовни биенала.

СА: Кој беше најголемиот *магионичар* на Вашата изложба?

Ж-ИМ: (смеене) Токудатва направи една визиткартичка на којашто пишуваше: TOKUDATVA - Magicien de la terre, што ја делеше на сите. Една работа е да се зборува со еден уметник, да се види неговото дело, но по изложбата често ни се случуваше и некое изненадување, неочекувана ситуација. Не може се да се предвиди. Но да се вратам на Вашето прашање. Особено сум тргнат од сликарството со песок врз земја на австралиските Аборицини. Истото се однесува и на индијанските Навахо уметници, кои ги поканив да излагаат. Иако се судрувам со одредени естетски проблеми, ме фасцинира нивниот површински начин на сликање, густината на сликата, бидејќи работат со пигменти, особено црниот, кој не е обично црно, туку еден вид на фокус, што е нешто сосема различно од она што го знаеме на Запад. Идејата за ефемерноста соопштена на нивен начин ми изгледаше исто така значајна. Тоа се разликува од она што ни е познато од вообичаеното решавање на инсталациите и анвиронманите кај нас, кои се прават само по повод на некоја изложба. Миновноста, фрагилноста на

материјалот со кој работат овие уметници (мермерен прав, транспарентност на песокот и сл.) што потоа изчезнува, создава една многу необична ситуација, што е во судир со идејата на западниот човек кој стреми кон цврстината, трајноста, чувањето, конзервирањето, која во основа е добра. Но јас Ви зборувам за една сосема поинаква сензација која многу ме привлекува и која се повеќе се наметнува и кај нас. Тоа е еден елемент на контекстот. Споменатата кука, на пр. на Дебеле што ја реконструираме за изложбата не е онаа истата во која тој живее, има разлики, но сепак носи нешто автентично. Директното нејзино реконструирање на лице место, работата со материјалот на самата изложба создава нова димензија. Ако ги земеме предвид делата во музеите во САД и Европа, освен западната уметност и онаа од САД, сите други дела се надвор од контекстот. Малку дела има кои се специјално правени за музеите.

СА: На изложбата работевте во тесна соработка со авторите?

Ж-ИМ: Настојував да обезбедам за секој уметник посебен простор, имајќи предвид дека на најзначајните им беше даден поголем простор. Интересно е дека се јавуваат разновидни нарации, во кои треба на посебен начин да се навлегува, да се соработува и разговара со уметниците за нивната приказна. Ме интересира да работам со уметниците на специјални проблеми. Мислам дека во музеите за современа уметност, треба да постои и оддел за етнологија, кадешто би се расчистувале одредени прашања. Има една ситуација кога моите колеги избираат дела исклучиво мерени согласно нивните западни кодови. Го избираат онашто им е познато и што е во врска со западната култура. Јас имам малку подруг пристап. На пр. го почитувам начинот на работа кој Аборицините кои го практикуваат уште од своите претци и не сакам да го менувам.

СА: Каква е образовната структура на овие уметници?

Ж-ИМ: Аборицините од Австралија го немаат нашето познавање на уметноста но се чудесно поврзани со нивната традиција во уметноста, со нивната религија, со кланот и во оваа смисла имаат темелно знаење и чувство како сето тоа да се приспособи на социјалниот и културниот реалитет. За жал, постојано се јавува некој кој се обидува да ги трансформира. Всушност, на некој начин, и тие самите се менуваат. Секој добар сликар наоѓа најсоответен начин на спојување на својот корен со актуелната ситуација, сам доаѓа до најдобрата солуција за сопствена трансформација.

Д-р Борис Петковски

СЕЌАВАЊА НА ЛУБАРДА И МАЗЕВ:
ИЛИ ПО ПОВОД ИЗЛОЖБАТА
GENESIS ВО МСУ, СКОПЈЕ

Во каталогот на изложбата *Genesis*, одржана во април-мај 1998 година во МСУ, нејзиниот автор на текстот во каталогот, Соња Абациева, укажува: "Gensis". Конвергенција на близкости и разлики во сликарството на Петар Мазев и Петар Лубарда (од збирките на Музејот на современата уметност)". За да прецизира потоа дека: "Темата на генезата е земена како основна линија на врзување, во функција на метафора на раѓањето на сликата и на светот во неа. Користени се делата од збирките на Музејот на современата уметност во Скопје (Музејот има вкупно 52 дела од Лубарда, 24 дела од Мазев), со исклучок на неколку слики во сопственост на семејството на Мазев. Изборот ги апстрактира генерациските разлики и различното време на создавање на делата: одлучувачки фактор е самата слика усогласена со предложениот тематски контекст".

Вакво претставување на две личности со посебно значење за ликовната уметност во Македонија после 1945 година, грижливо е спроведено и во постановката на изложбата и во текстот на Соња Абациева. Јас ќе се обидам да го дополнам и да го протолкувам и од некои други нивоа овој интересен музеолошки проект.

Со Лубарда ме сврзуваат некои значајни моменти од создавањето на Музејот на современата уметност. Во летото на 1963 година, после земјотресот во Скопје, Лубарда имаше самостојна изложба во Ниш. Тукушто именуваниот Иницијативен одбор за основање на Галерија на современата уметност во Скопје, чиј претседател беше Кемал Сејфула, а секретар јас, беше

Петар Лубарда, *Корида III*, 1955, масло на платно
Petar Lubarda, *Corrida III*, 1955, oil on canvas



известен дека Лубарда решил целата своја "нишка" изложба да ја подари на Скопје. Јас за таа цел отпатував во Ниш за срдечно да му се заблагодарам на Лубарда и веќе тогаш се договоривме за негова изложба (значи на подароци) во Скопје. Таа и беше одржана истата есен во една од тогаш неоштетените простории на некогашниот Работнички дом. Откако беше основан, Музејот како благодарност му откупи уште неколку слики што јас ги одбрав заедно со Лубарда. Такашто Скопје, се уште, поседува една од најголемите јавни колекции на негови дела.

Петар Лубарда (1907-1974) во Македонија го знаеја и од порано неколкумината од нашата прва генерација школовани ликовни уметници. Некои беа и излагале со него на неколку групни изложби веќе пред 1941 година. За првпат Лубарда дојде во Македонија заедно со Мило Милуновиќ во 1951 година: тогаш обајцата како делегати на Сојузот на ликовните уметници на Југославија, на нивните македонски колеги - а по повод Шесттата изложба на ДЛУМ - им ги искажале своите впечатоци. Во народнофронтовскиот жаргон на тоа време, го истакнале направениот напредок, но и, се уште, големата воздржаност на македонските творци, кои треба, "како и уметниците од другите републики, посилно и потворечки да дојдат до израз во своето творештво" (Anonim, О Македонији и изложби македонских уметници, Уметност 3, Beograd 1951). А во истата таа година Лубарда ја приреди во Белград својата самостојна изложба, која со своите ликовни новини: во јасен и драстичен концепцијски и стилски судир со постулатите на

социјалистичкиот реализам, ќе добие статус на речиси митски настан - почеток на ерат на повоеното модерно творештво во поранешна Југославија. Оние македонски уметници кои се школуваа тогаш во Белград (вклучително и Мазев) можеле (и веројатно тоа и го сториле) да ја видат Лубардината изложба. Тоа е време (шестата деценија) кога и во Македонија ќе започне и интензивно ќе се развива процес на освојување модерни ликовни изразни средства. Ќе се темелат на околности сродни со оние што го поттикнаа и Лубарда; но и на други чинители: на повторна обнова на сопствените поранешни творечки истражувања во некои правци на модерната уметност (Мартиноски); на нивното освојување со школување во странство (Лазески и низа помлади уметници); со следење на модерната (од Европа до САД) преку изложби во Скопје од пред земјотресот. Во него Лазески: кој неколку години пред тоа во Париз ги создаде првите апстрактни дела и Протуѓер, со збор, полемички (1954), се застапуваа за логиката / можноста апстрактната уметност да се развива и во Македонија. Значи, во време кога Лубарда, се уште, само упорно се движеше во насока на едно такво (апстрактно) ликовно исказување, кое ќе го освои целосно кон 1958 година. Едно негово платно ("Оган") карактеристично за тој миг кога уметникот го сведе својот маниер на сигнификативен говор само на ликовните елементи, се најде и на оваа компаративна изложба во МСУ. За да дојде до него, Лубарда предходно (во дела видени и на скопската изложба) се подрастично ги преобразуваше своите мотиви: најчесто експресивно скроени

Петар Мазев, *Adam и Eva*, 1980, масло на платно
Petar Mazev, *Adam and Eve*, 1980, oil on canvas



G

E

N

E

S

I

S



Петар Лубарда, Пејзаж, 1960, масло на платно / Petar Lubarda, Landscape, 1960, oil on canvas

G

E

N

E

S

I

S



Петар Мазев, *Птица во мојот двор*, 1982, масло на платно, / Petar Mazev, *Bird in my Yard*, 1982, oil on canvas

G E N E S I S

медитерански пејзажи и факти, претворајќи ја „како во „Оган“ нивната граѓа во динамично спроснати алово обоени површини. Но Лубарда дотогаш беше создал и друг вид слики. Некои од нив се патетични изобличувања на легендарни народски ликови („Гулшарот“) или драматични и смели ликовни фантазии на секвенци од историски сеќавања („Бојот на Косово“). Ваквите Лубардини дела беа прикажани на Биеналето на Сао Паоло, со рецепција што веројатно беше врвот на неговата меѓународна промоција. А неговите големи мурали (во масло) во некогашниот Сојузен извршен совет во Белград, се „космички“ визии, во кои Лубарда ја доврши поетиката на својата прва апстрактна фаза (пред патувањето во Индија). Некои творби на скопската изложба во МСУ, повторувам, ја дефинираат пертинентно нејзината природа. Вграден е во нивната фактура, пред се, чувството за говорот на самата материјалност на ликовните факти: тој еманира една меридионална смисла за боите, положени во парцели чија сликарски грижливо изведена „корупка“ соопштува визуелна близокост со природните феномени. Нивниот амбиент е Медитеранот, еден момент што уште повеќе ја сродува личноста на Лубарда со нашата средина. По престојот во Индија, Лубарда ја раслопи оваа контролирана експресија во дела („Пејзаж“ 1960; „Зелен змеј“, 1965) со често импулсивно раскинати површини. Во тие интензивни или темно обоени и раслоени парцели, надвладеал стремежот да се изрази поинакво чувствување на светот. Еуфоријата и жовијалноста на предходната фаза, се претворила во надворешен израз на Лубардиниот занес со физичките и духовните предели на далечниот Исток. Покрај делата на заедничката изложба со Мазев, муралот на Лубарда во Скопје „Раѓање на езерото“ (Дом на АРМ, 1972) ја синтетизира целата негова творечка стратегија. На изразително (сино-зелен) темно и динамично обоен фон, е дијагонално спружена фантастична претстава на „аждер“. Сметам дека овој, монументалниот, дел од творештвото на Лубарда има одредена коресподенција со монументалното сликарство на Мазев и Чемерски, чии некои творби се изведени (во за нив карактеристичниот модерен експресионизам) во Скопје (мозаиците на Мазев во Војната болница и во Стопанска банка) речиси во истото време. И овој факт ја потврдува логиката и симплитета на оваа заедничка изложба на Лубарда и Мазев во МСУ.

Петар Мазев (1927-1993) беше еден од младите македонски уметници кои во педесеттите години се вклучуваа во нашиот ликовен живот. Мазев се изделуваше со алчното освојување на начините на своето бивање во светот како личност и уметник. Неговиот стил на живеење и творење стана показ на едно време на промени што темелно ја преобразуваа и македонската уметност. Мазев „стилски“ се развиваше непредвидливо, првидно хаотично, но таква е логиката на дејствувањето на модерниот творец: така Пикасо не почитуваше никакво правило, и оттука некои негови подоцнежни слики изгледаат „постари“ од „раните“ „Госпоѓици од Авињон“ (1907). Ликовниот менталитет на Мазев беше рожба на експресионизмот и на Медитеранот, видлив во колористичкиот жар и хедонизам на делата од средината

на шесттата деценија. Подоцна кога Лубарда веќе го ткаеше својот апстрактен жаргон, Мазев се „скроти“ во серијата дела со грижливо и промислено сликани сцени сродни на метафизичкото сликарство. Таква тенденција никогаш не ја поттикна фантазијата на Лубарда. Потоа Мазев навлезе во апстракцијата (1961) преку еднообразно обоени слики, со исклучително скржави интервенции врз нив. Таа дотераност и здржаност во обликувањето на фактурата, веројатно е, уште тогаш, како и кај Лубарда, последица на почитта кон средновековната византиска фреска. Натаму оваа тенденција кај Мазев се следи во серијата впечатливи слики, настанати со сложена ликовна (модерна) процедура, која никогаш не се пројави во делата



Петар Мазев, Жена, 1972, масло и акрил на платно
Petar Mazev, Woomen, 1972, oil and acrylic on canvas

G E N E S I S

на Лубарда. Работејќи со разновидни тривијални материјали. Мазев со нивното колажирање/комбинирање врз сликарски основи создаваше ликовни состојби, исклучително евокативни за односот на уметникот со природниот и духовен (материјализиран во древни градби) контекст на Македонија. Овој манир начелно се врзува за проседеата на Италијанецот Бури, а подиректно за "медитеранецот" Шпанецот Тапиес. А рационалната парцелизација на некои слики на Мазев како да се дружела со извесни поттици од Мондијан. Тој ја прекина оваа низа со црно-белата слика "Некролог на едно време": смел скlop на "фина" "абстрактна" изведба и дадаистичка држкост. Потоа бликот на сетилата на Мазев се смести во состави што се сугестивни за некои состојби во јужните предели: некако како и гледките со водени цветови на К.Моне од првите децении на овој век, но изведени со поизразителен и вознемирен ракопис кај македонскиот уметник. Од почетокот на осмата деценија ("Жена", 1972) до крајот на неговиот живот ("Без наслов - Дојран", 1993) траеше дивото, стрвно, набиено со еротски нагон натамошно творештво на Мазев. Не ги следеше ропски стилските програми (настанати пред неговите истражувања) на членовите на групата Кобра или на

Вилем де Кулинг: но им беше сроден поради близкоста на егзистенцијалните хоризонти - поради чувството дека машината и грдото владеат со нашите индивидуални судбини и социјалниот контекст во кој тие се остваруваат. Ова е уште една епизода која го изделува Мазев од Лубарда: овој не го разви паганскиот ритуал вметнат во низа дела на неговиот македонски колега ("Курбан", 1978); опсесијата со жената ("Ева на плаќа", 1979; "Куртизана", 1983). Лубарда не стаса (умре 1974) да се вгради, како Мазев, во бранот на неоекспресионизмот, наспоредно со оној што се разлеа низ Германија: да се натпреварува (Мазев во сликата "Адам и Ева", 1980) со едновремените дела на претставникот на италијанската трансавангарда Е.Куки: но не за да се сообрази тенденциозно со тие текови на времето на постмодерната, туку зашто сето негово творење (понекогаш парчосано и разјадено од неконтролирани пориви) логично го водеше Мазев кон некои од темелните пројави на творештвото од крајот на 20.век.

А изложбата на делата на Лубарда и Мазев секако беше и своевиден подарок за окото и начин повторно да ја уживаме творечката енергија на овие две карактеристични личности.



Петар Лубарда, Медитеран II, 1952, масло на платно / Petar Lubarda, Mediterranean II, 1952, oil on canvas

Celluloid



Луц Бекер

Целулоидни лаги

ФИЛМОТ И ПРОПАГАНДАТА ВО ГЕРМАНИЈА

Lies

Му требаше многу години на филмот да стане целосно прифатен како историски доказен материјал. Историчарите, научени на анализата на пишуваните документи, ја отфрлија подвижната слика како извор извалкан со манипулација и пропаганда. На крајот, потребата да се проучи работењето на пропагандата: нејзините методи, цели и основните идеолошки мотиви, ги натера историчарите да ја земат академската вредност на филмот посериозно. Историјата на Третиот рајх и на неговиот пат во војна и масовни убиства, одвај да може да се оцени, без проучувањето и целосната анализа на филмската продукција на нацистичкиот режим.

Кога звучниот филм беше воведен во 1929., германскиот филм, иако го имаше изгубено својот меѓународен пазар, доби голема креативна поддршка. Филмската култура на Вајмарската република го имаше својот подем во еден број на напрежнато реалистични филмови како Der Blaue Engel од Јозеф фон Стернберг, M од Фриц Ланг, и Kameradschaft од Георг Вилхелм Пабст, а кои беа видени од рекорден број на гледачи. Овој развој беше прекинат со изборната победата на Хитлер. НСДАП се подготви за превземање на германската филмска индустрија; уште во 1930. тие ја имаа основано својата филмска организација што го даде планот.¹

Д-р Јозеф Гебелс, кој стана шеф на партиската пропаганда во Берлин во 1929., Reichspropagandaleiter der

NSDAP, основа свое министерство за просветување на луѓето и пропаганда, (Reichsministerium fur Volksaufklärung und Propaganda) во март 1933. Сите извори на информации, што не биле произведени или авторизирани од Гебелс, беа сметани за илегални. Една година по своето основање, министерството имаше 14 000 луѓе. Неговите активности беа скриени од надзорот на јавноста, преправајќи ја својата функција во организација за пропаганда, со илузијата за фактичко известување и презентација.²

Беше основана посебна филмска администрација, Filmkammer, а која пак беше инкорпорирана во Reichskultkammer, телото што, преку своето членство, го контролираше вработувањето на секој во медиумите и уметностите. Reichslichtspielgesetz (филмското законодавство) од 1934. му даде нови, проширени овластувања на филмскиот цензор и го трансформира целиот процес на производство и дистрибуција.

Сите еврејски филмски работници беа отстранети од индустријата и прогонети во егзил, чин со кој германскиот филм изгуби специфична интелигенција и усет. Иако многу нееврејски уметници и техничари останаа во индустријата и сериозно се обидуваа да ги зачуваат своите стандарди, квалитетот на продукциите стануваше посебен. Лишена од свежи идеи, индустријата постепено ги изгуби своите меѓународни врски и германскиот филм потона во провинцијализам. Како и во литературата и ликовните уметности, филмот исто така беше миниран од тесноградата идеолошка контрола и интелектуалното сиромаштво на своите нови владетели. Педесет години по крајот на Втората светска војна, филмовите од тој период се уште не исполнуваат со мешавина од разочарување и стравопочитување. Сентименталните националистички драми доминираа во производството на долгометражните филмови, додека документарците најповеќе го славеа 'Култот на Фирерот' и постигнувањата на нацистичката партија.

Еugen Хадамовски, подоцна шеф на Reichsrundfunk, објави во 1933.:

'Откако сфатив дека нацијата, без сомнение, е највисоката форма на човековата егзистенција, ние веднаш одлучивме дека нашите филмови треба

да се оценуваат само низ призмата на националната корисност.³

Во споредба со големата посетеност за време на доцната Вајмарска република, филмската публика се намали, негативно одговарајќи на една диета на филмови со експлицитни политички пораки. Гебелс и неговите специјалисти за пропаганда бргу научија да создаваат пософистицирани филмови и воведоа посуптилно програмирање и понормирана дистрибутивна мрежа. Кината прикажуваа поширока мешавина на филмови, мешајќи ги пропагандата и забавата во една поприфатлива форма. Како што се помалку странски филмови беа дозволувани на германските екрани, публиката беше принудена да се потпира на германската продукција специјално направена за нив. Особено експедитивен начин, за зголемување на бројот на гледачите на 'политички вредни филмови', беше воведувањето на задолжителни прикажувања за 'поканета' публика од партијата и масовните организации.

Преку серија на масивни инвестициони иницијативи, Гебелс го максимизираше влијанието на неговите продукции. Од 1935., тој исто така ентузијастички ја промовираше телевизијата, што ја имаше својата најголема популарна пенетрација за време на берлинската олимпијада во 1936., кога дневни програми беа давани во Берлин и Минхен.⁴

Овде, во соби за гледање на телевизија, тој имаше заробена публика од 150 000 луѓе. Овие ТВ експерименти и постојаната употреба на филмот, во функција на влијаенje и раководење со масите, беа гледани како дел од процесот на социјалдарвинизмот. Во 1936., Ханс Хинкел, шеф на одделот за филм при министерството за пропаганда, изјави:

'Наша голема цел е да ги редиригираме инстинктите на луѓето. Она што треба да го постигнеме, низ жив образовен процес, е германскиот народ да го прифати добриот, вистински националсоцијалистички филм.'⁵

Помогнат од послушната индустрија, министерството за просветување на луѓето и пропаганда надгледуваше и продуцираше постојан проток на добро изработени филмски новости и илјадници документарци што им служеа на грдните пропагандни цели. Во своите 12 г. на постоење, министерството продуцираше 1 097 долгометражни филмови.⁶ Само 10% беа со отворена политичка пропаганда; другите 90%, што претставуваа главно забава на ескепизам, беа, сепак, со исто значење. Тие манипулираа со општествените очекувања и помогнаа во создавањето на една клима што ги направи масите подложни на службената пропаганда.

Овие филмови ја прославуваа нацистичката држава како нормална ситуација, ја дезориентираа моралноста

и воведуваа, често ненаметливо, националсоцијалистички ставови, стереотипи или конвенционалности. Пропагандните филмови го привикнуваа населението да го прифати ирационалното и државата како натприроден ентитет.

Столбот на германската филмска индустрија беше УФА (Universum Film A. G.), што за време на Вајмарската република израсна во едно од најсилните европски студија. Под раководењето на националистичкиот новинарски магнат Алфред Хугенберг, тоа продуцираше националистички, пристрасни филмови што беа посветени на сликата на германската милитаристичка и империјалистичка митологија. Гебелс, откако ја презеде должноста за германскиот филм, го поддржуваше УФА пред сите продукциски компании и го направи централно место во неговата кампања за централизиран државен филмски монопол. Постепената национализација на германската филмска индустрија продолжи низ целата војна, кога нацистичкиот филмски монопол ги следеше освојувачките арми во окупирани територии. Германските филмови беа прикажувани во 27 000 кина низ целата окупирана Европа, зајакнувајќи ја финансиската основа и пропагандната моќ на УФА и неговиот монопол.⁷

Строгоста и мегаломанијата, со кои германската филмска индустрија беше водена, резултираа во скапи продукции со мала уметничка или интелектуална заслуга. Ерозијата на стариот етос на стилот и квалитетот постојано го минираше германското филмско создавање. Дури и по 1945., германските филмови не можеа да си ги повратат квалитетот и интегритетот на филмот од пред 1933.

Главните теми, пропишани од режимот, беа центрирани околу главните идеолошки концепти; 'Фиреровскиот принцип' беше демонстриран во серија на филмови за 'големите Германци', митот за 'Крвта и Почвата' беше рефлектиран во мелодрами поставени во алпско или рурално милје и амбиент, расната пропаганда беше поврзана со промоцијата на Volksgemeinschaft (Заедницата на луѓето и нацијата). Филмовите требаше да сликаат херои кои се борат за германската праведност во Германија или во нејзините бивши колонии, во индустријата и на фармата, што живеат херојски животи и умираат како жртви на воениот фронт, сите сцени на театарската реторика и патос. Водечките режисери беа: Вајт Харлан, *Der Herrscher* (1937.), *Jud Suss* (1940.); Волфганг Либенајнер, *Bismarck* (1940.), *Ich Klage an* (1941.); Карл Ритер, *Pour le Mérite* (1938.), *Stukas* (1941.); Ханс Стайнхоф, *Robert Koch* (1939.), *Ohm Kruger* (1941.). Лени Рајфенштал, во една посебна позиција, беше можеби единствениот филмација од тој период кој можеше да го изрази својот ентузијазам за Хитлер и неговата утопија, во еден интензивно 'модерен' жанр на документарен филм, што ги прошири познатите граници на филмот. Нејзиниот



филм за митингот на нацистичката партија од 1934., Triumph des Willens, и нејзината епска работа во два дела за берлинската олимпијада од 1936., Olympia, ги даде прототиповите за иднината. Нов тип на филмска пропаганда беше развиен за време на војната, во филмските новости на Die Deutsche Wochenschau, со храбра фотографија, динамична монтажа, и употреба на звук.

Гебелс и неговите помошници ја експлоатираа инхерентната двосмисленост на филмот. Тие синтетизираа слики и звуци за да создаваат убедливи, восхитувачки илузии што ја исклучуваа логиката и го суспендираа рационалното размислување. Така тие ја зацврстија зависноста од една семоќна држава и од едно непогрешливо лидерство.

Пропагандата им помогна на нацистите да дојдат на власт; мораше да се употребува постојана, дури и пософицирана пропаганда, да ја зајакне и зачува таа позиција. Дури и во 1934., Гебелс изјави во еден говор на партискиот митинг во Нирнберг дека:

'Можеби е доволно да се држи властта која е заснована врз пушки, но сепак многу поголемо задоволство и уживање е да го придобие срцето на нацијата и истото да се сочува.'⁸



Масовните медиуми, печатот, радио и филмот беа еластични пропагандни инструменти во служба на нацистичката држава; тие се опслужуваа едни со други во кружен аранжман, создавајќи своја сопствена динамика и параноичен поглед на надворешниот свет. Тие го дефинираа новиот колективен идентитет каде поединецот беше ништо, а партијата се. Пропагандистичкото убедување и заканата со плашење и насилиство се сменуваа.⁹ Пропагандата беше составен дел од секојдневното владеење на теророт.

Нацистичка Германија беше до извесен степен креација на својата филмска индустрија - 'еден поредок на фантазијата што во иста мера беше една машина за сон и една фабрика за смрт'.¹⁰

1. Курт Белинг
Der Film in Statt und Partei, (Берлин 1936.)

2. З. А. Б. Земан
Nazi Propaganda (Лондон 1964.)

3. Еуген Хадамовски
Propaganda und Nationale Macht (Олденбург 1933.)

4. Филмови за развојот на телевизискиот нацистички стил во Bundesarchiv Koblenz се:
Das Auge der Welt (1935.)
Schreibendes Licht (1936.)

5. Ханс Хинкел
Rede des Reichskulturwerts во Дрезден, 9.7.1936.

6. Герд Албрехт
Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung der Spielfilme des Dritten Reiches. (Штутгарт 1969.)

7. Волфганг Бекер
Film und Herrschaft. Vol. 1 Zur politischen Okonomie des NS Films (Берлин 1973.)

8. Овој говор на Гебелс е снимен во филмот Триумфот на волјата од 1935., ре'иран од Лени Рајфенштад.

9. Карлхајнц Шмеер
Die Regie des öffentlichen Lebens im Dritten Reich (Минхен 1956.)
Нацистите знаеја дека, ако сакаат нивната пропаганда да биде успешна, тие прво мораат да доминираат на улиците. Дури потоа, таа би мо'ела да го усвои пореспектабилното лице на јавниот и културен 'ивот. Еugen Хадамовски во 1933. беше сосема отворен за ова:

'Пропагандата и постепената употреба на сила треба да се користат заедно на еден вешт начин. Тие никогаш не се апсолутно спротивни една на друга. Употребата на сила може да биде дел од пропагандата.'

10. Ерик Рентшлер
Министерство на илузии. Програмска белешка на Гете Институцијата, Њујорк (Њујорк 1994.)

Фотографиите за овој текст се превземени од книгата
Das Deutsche Lichtbild, Bruno Shultz, Berlin 1934/1935

Соња Абаџиева

МИЛЧО СЕРАФИМОВСКИ: ЕКСТЕНЗИЈА И ПОВНАТРЕШНУВАЊЕ НА ДИЗАЈНОТ

"Покрај антропометристката, традиционалната ергономија, се развива и "рационалната ергономија", "soft" ергономијата, која се занимава со односите меѓу системите на знаци и информативните текови кои му даваат живот на новиот тип на внатрешниот дизајн ("како на пр. "design interfaccia", дизајнот со внатрешен облик"): дизајнот којшто го набљудува односот меѓу човекот и компјутеризираната електронска апаратура"

Циљо Дорфлес, Il feticcio quotidiano

Милчо Серафимовски еден од помладите дизајнери во областа на графичкиот дизајн во Македонија, е автор кој повеќе години континуирано работи на полето на дизајнот без многу помпезност и експонираност, за да израсне во она најдоброто што се креира и продуцира во Скенпоинт/Лоуренс Костер – реномираната куќа во која е вработен. Почетоците на компјутерското обликување во светот се врзуваат за 1950 година. Иако о Македонија тој старт е забавен, една од пионерските улоги во овој домен му припаѓа на овој автор.

И покрај тоа што неговиот придонес е усредоточен на создавање нов сензibilitет во оваа област, усогласен со карактерот и можностите на електронските медиуми, неговото проседе ги почитува и општоутврдените кодови на дисциплината. Свесен уште на startot, дека е отуѓен од неограничената слобода со која располага ликовниот уметник, тој се сообразува со духот на времето и потребите на современиот човек. Го следи и истражува ритамот на менувањето на животот во средината и настојува да биде во дослух со постигнувањата во науката и технологијата. Се поставува во улога на координатор и посредник меѓу производителот, пазарот и потрошувачите. Оттука неговото внимателно набљудување на слоевитите аспекти на околината (етичките, социјалните, еколошките, естетските итн.).

Во својот исказ ја користи традицијата, пред се, културната, како grund врз кој ги нанесува семантичките слоеви на современата визуелна структура. Последниве се должат и на влегувањето во системот на електрониката, што му овозможува вклучување во функција на многу повеќе информации и поголема ефикасност, како комплементарност на потребите и динамиката на времето, вклучително и на потрошувачкиот менталитет што го наметнаа развиените земји. Пуштајќи го својот базичен концепт во просторот на экранот, Серафимовски вешто манипулира со облиците, боите и линиите, следејќи

VLATKO STEFANOVSKI



COWBOYS & INDIANS

Милчо Серафимовски, Cowboys&Indians, ЦД / Milco Serafimovski, Cowboys&Indians, CD

ја логиката на постмодернистичкиот исказ кој без предрасуди поднесува спојување на старото и новото, црно-белото и обоеното, деталот и широкоаголниот зафат, помалата и поголемата резолуција, различните по големина, боја и облик фонтови и чистата или во спрека со фотографијата позадина. Богатството на неговите претстави се должи и на комбинирањето на монтажни постапки, колажирања на различни перспективи, вклучително и на анаморфозата. Особен естетски квалитет во проседето, што го зацврстува и авторовиот личен ракопис, е инверзијата на вообичаено дводимензионалниот графизам на дизајнот, со длабење во третата димензија и проширување на дискутивните добести на медиумот.

*

Неговиот зафат во печатената сфера е исто така широк: каталоги, плакати, програми, календари, промотивни материјали, марки, лога, ЦД-а, од областа на индустрискиот, туристичкиот, транспортниот, забавниот и дизајнот од областа на културата (од тотал до поединечен дизајн).

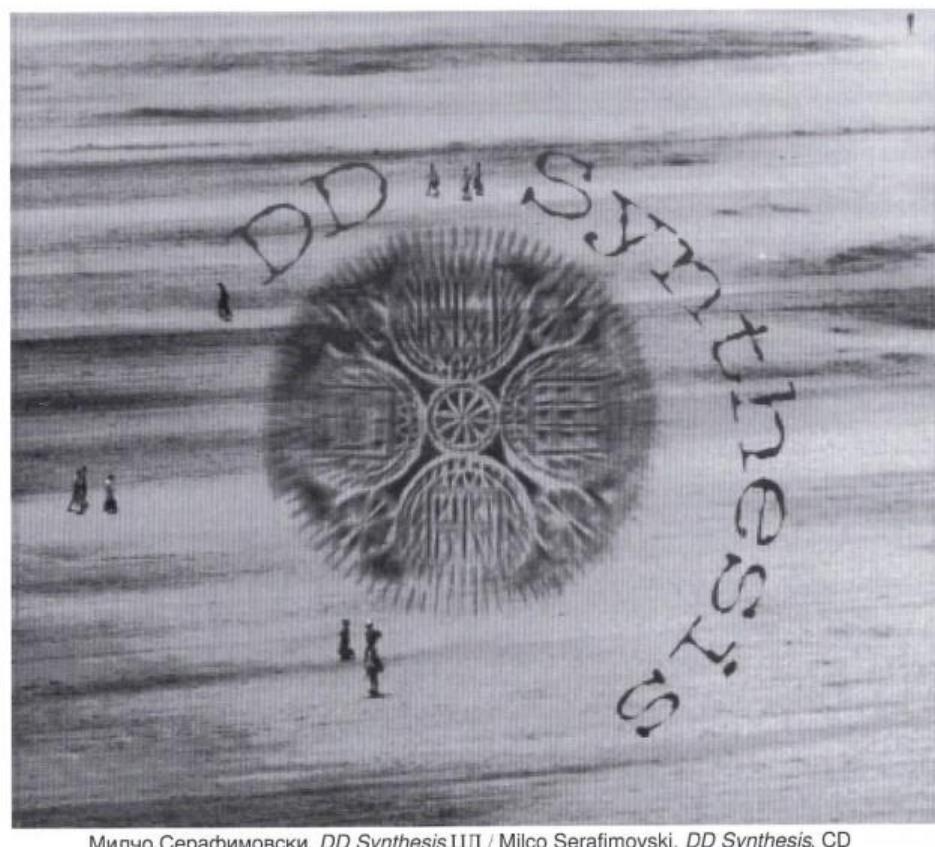
Најблизок допир со граѓата постигнува во решенијата од областа на музиката (проспекти и плакати за Скопскиот Jazz фестивал, компакт-дискови). Водел сметка да не се фокусира само врз митопоезијата на сликите (претставите). Напротив воспоставил баланс меѓу митосот (фантазијата и имагинацијата) и логос-от (рационалното, пресметаното) и ја надминал старата формула форм-функција.

Линијата на исказот во ЦД-обликувањето (омот-проспект и плоча) е растегната меѓу минимализмот (Илија Пејовски) и барокизмот (17 нај Ballantines во Македонија). Во CD- то на Влатко Стефановски (Cowboys & Indians) користи како подлога структури од ликовните дела, детски цртежи, со проширен регистар на културни означености и со магично навлегување во длабочината на просторот. Нагласеното чувствување на музичката есенција има свој пандан во целосното обликување на компактот Oktoechos:

естетиката на фрескописот и архитектурата се поставена паралелно на една современа интерпретација Затворено ехо - инсталација на уметникот Јован шумковски) на одуховените слоеви на невидливото и вечното. Внимателниот одбир на графијата на буквите ја дооформува хармоничната физиономија на дискот. Со голем замав и без многу детали е решено и CD-то на *DD Synthesis*. Во солуциите за плакатите, се разбира во многу зависни од финансискиот потенцијал на нарачувајачот, доминира поедноставениот и впечатлив исказ, заснован на два главни пункта: брзо и недвосмислено откривање на содржината и колористичка привлечност. Во плакатот за концертот на Влатко Стефановски присуството на портретната фотографија е придонес плус кон читливоста. Основните постулати на постерите се запазени во решението за концертот на James Taylor во Скопје. Тотал дизајнот за Анастасија (проспект и плакат) е спојување на деликатните компјутерски интервенции со етно-елементите. Пропагандниот материјал за *DD Synthesis*

како главен носач ја користи панорамската фотографија на Ванчо Карапиловски, во усогласен спој со гро планот на музичарите. Игра на микро и макро структури создава атмосфера на загадочност.

Најинспиративен материјал за авторот секако бил Скопскиот Jazz фестивал, особено оној од 1997. Користени се фрагменти и цели фотографии, дислокации на текстовите, сочна анимација на буквите, суперпозиции на сликите. Решенијата зборуваат за постмодернистичко обмислување на претставите во кои се е разградено и повторно споено во нова целина. Програмите за Скопското културно лето 1997 и 1998 ја запазуваат таа структура на градење во слоеви, колористичката блескавост и константното испреплетување на сите носители на претставата, особено сложена задача кога се има предвид нагласено разновидната содржинска програма на оваа манифестација.



Милчо Серафимовски, *DD Synthesis*, ЦД / Milco Serafimovski, *DD Synthesis*, CD

Milco Serafimovski, one of younger designers in the field of graphic design in Macedonia, is an author who has been working continuously for several years in the sphere of design without much pompousness and being exposed, in order to provide the best that is created and produced in *Scanpoint/Lourens Coster* - the prestigious company where he works. The start of computer design in the world is associated with 1950. Although this process was slow to initiate in Macedonia, this author is one of the pioneers in this field.

Although his achievement is directed towards creating new sensibility in this field, harmonized with the character and potentials of electronic media, his procedure also respects the generally established codes of the discipline. Being aware at the very beginning that he was alienated from the unrestricted freedom belonging to the artist, he accommodates himself to the spirit of the period and of the needs of contemporary man. He pursues and investigates the rhythm of life change in the environment and has attempted to be in touch with latest achievement in science and technology. He places himself as coordinator and mediator among the producer, the market and the consumers. Hence, his careful observation of the layering aspects of the surrounding (ethical, ecological, aesthetic, etc.).

In his expression, he uses tradition, above all cultural, as groundwork on which he lays the semantic layers of contemporary visual structure. The latter are also the outcome of penetration into the system of electronics, to further enable him become involved in much more information and greater efficiency, as complementary to the needs and dynamism of time, including also of the consumer's mentality imposed by the industrial countries. Setting his basic concept in the space of the screen, Serafimovski skillfully manipulates with forms, colors and lines, pursuing the logic of the postmodern expression that tolerates, without prejudice, the connection between the old and the new, the black and white and the colored, the detail and the wide-angle look, the small and the bigger resolution, the fonts differing in size, color and form, and the clean background or the one coupled with photography. The richness of his images is also the result of montage proceedings, collages of various perspectives, including the anamorphosis. A particular aesthetic quality in the procedure, that also strengthens the personal writing of the author, is the inversion of the usually two-dimensional graphicness of design, by digging into the third dimension and expanding the discourse qualities of the medium.

*

His work in the field of printing is also wide: catalogues, posters, programs, calendars, promotion materials, stamps, logos, CD's, including the industrial, tourism, transport, comic design and that in the field of culture (from total to partial design).

He makes his closest contact with structure in his creations in the field of music (prospectuses and poster for the Skopje Jazz festival, compact disks). He is careful not to focus only on the mythopoeism of the images. On the contrary, he is successful in making balance between the mythos (fantasy and imagination) and the logos (the rational, the deliberate), thus surpassing the old formula: form-function.

The line of expression in the CD design (cover-prospectus and disk) is stretched between minimalism (*Ilija Pejovski*) and baroque-like style (*17 Most Ballantines in Macedonia*). In the CD of Vlatko Stefanovski (*Cowboys & Indians*), he uses, as basis structures of artistic works, children's drawings, having an expanded register of cultural meanings and magic penetration into the depth of space. The accented feeling of musical essence has its parallel in the complete designing of the CD *Oktoechoes*: the aesthetics of the fresco technique and architecture is set in parallel with a contemporary interpretation (*Closed Echo*, installation of the artist Jovan Sumkovski) of the spiritualized layers of the invisible and the eternal. The careful choice of the graphics of the letters finishes the formation of the harmonic physiognomy of the disk. The CD of *DD Synthesis* was designed in full swing and without many details.

The effects applied in the posters, certainly depending greatly on the financial potential of the buyer, are dominated by the simplified and striking state

Sonja Abadjieva

Milco Serafimovski: Extension and Interiorization of the Design

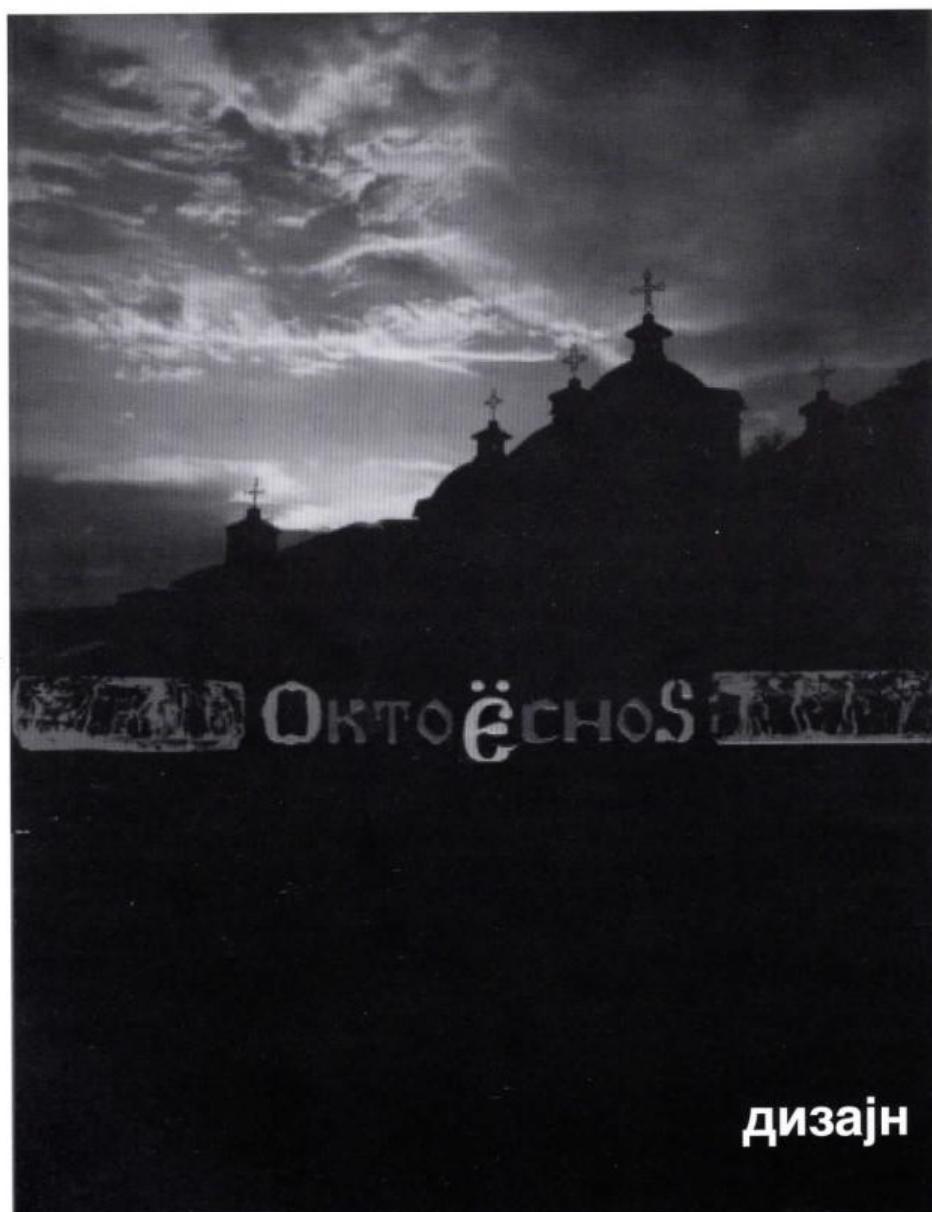
"In addition to the anthropometrical, traditional ergonomics, 'rational ergonomics', 'soft' ergonomics was also developed that treats the relations between the sign systems and information flows which give life to the new type of interior design ("for example, 'design interfaccia', the design with interior form"): the design that observes the relation between man and computerized electronic equipment".

Gillo Dorfles, Il feticcio quotidiano

ment, based on two major points: quick and unambiguous exposure and coloristic attraction. The presence of portrait photograph in the poster for the concert of Vlatko Stefanovski further promotes the readability. The basic postulates of the posters were preserved in the design for the concert of James Taylor. The total design for *Anastasija* (prospectus and poster) represented merging the delicate computerized interventions with the ethno-elements. The publicity material for *DD Synthesis* used, as its main element, the panoramic photograph of Vanco Karanfilovski, being in harmonized link with the foreground of the musicians. The playfulness of the micro and macro structures created an atmosphere of mystery.

Certainly, the *Skopje Jazz Festival* was the most inspiring material for the author, particularly the one in 1997. He used fragments and whole photographs, dislocation of texts, juicy animation of letters, superposition of images. The effects spoke of the postmodern elaboration of images where everything was deconstructed and again assembled in new entirety.

The *Skopje Culture Summer* programs for 1997 and 1998 preserved that structure of constructing in layers, coloristic brilliancy and constant interlocking of all supporting elements in the image, a highly complex task when considering the accentually diversified schedule of this jazz festival.



Милчо Серафимовски / Milco Serafimovski, Oktoechos, CD

"Мојот прв текст, "Светот на уметноста" (*The Art World*) од 1964. преставува аналитички одговор на изложбата на која честопати се осврнував, обличјата на Брило картонски кутии од Енди Ворхол, одржана во Галеријата Стебл (Stable Gallery) порано истата година. Прашањето зашто тие се уметност, додека Брило картоните, коишто речиси целосно напликуваат на нив, не се, беше проблемот што тогаш ме обзеде. Беше јасно дека разликата меѓу обичните Брило кутии и оние на Ворхол не смее да смета на разликата меѓу уметноста и реалистичкиот, а прашањето беше на што може да смета."

Arthur Danto. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press. 1986, pp. IX - X.

"Уметничкото дело во смисла на класификација е (1) артефакт (2) со низа аспекти ком го пренеле врз него статусот на кандидат за проценка од некоја личност или личности кои дејствуваат во името на определени општествени институции (светот на уметноста)."

George Dickie. *Art and the Aesthetic*. Cornell University Press. 1974, p. 34



Енди Ворхол / Andy Warhol, Brillo Box

Иван Чепаровски

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО КАКО АРТЕФАКТ ВО "СВЕТОТ НА УМЕТНОСТА" - АРТУР ДАНТО И ЏОРЏ ДИКИ

Дека институционалната естетичка теорија, односно интитуционалната теорија на уметноста, зазема видно место не само во англо - саксонската естетика туку и во философијата воопшто, говори и фактот што таа, како засебна одредница, е застапена во најновиот "Кембријски филозофски речник". Таму, институционалната теорија на уметноста, глобално, се определува како "гледиште според кое нешто станува уметничко дело врз основа на својството за заземање на определени позиции внатре во контекстот на еден збир на институции."

Всушност, институционалната теорија го доживува своето оформување во ставовите на американскиот естетичар Џорџ Дики (1926), кој оваа теорија најцелосно ја заснова во своето дело "Уметноста и естетиката: една институционална анализа". (Art and

Aesthetic: An Institutional Analysis. 1974), но неговите погледи не ќе беа можни без претходните сознанија до коишто дојде американскиот философ и теоретичар на уметноста Артур Данто (1924), особено преку неговиот "влез" во философијата на уметноста со објавувањето на сега веќе, пресвртничкиот текст "Светот на уметноста" (The Artworld, 1964).

Токму затоа најнапред ќе ги проследиме ставовите на Артур Данто, за потен да преминеме на "разработката" на овие ставови во институционално-аналитичката естетика на Џорџ Дики.

Како што честопати се случува со низа теории, кои за првпат се оформуваат, така и теоријата на Артур Данто² за "светот на уметноста" (The Artworld), својата популарност и слава ја доби и врз основа на една "погрешна" интерпретација на американскиот естетичар Џорџ Дики. Но, без оглед на поинаквото толкување што на оваа теорија % го даде Дики, за коешто потаму ќе зборуваме, сепак, во Дантовиот "свет на уметноста" како да постојат можности и за едно такво толкување. Несомнено, Артур Данто преоформувајќи го терминот "the artworld", односно давајќи му нему ново значење, овозможи да се конституира и развива т.н. институционална теорија - од него самиот, како и од страна на повеќемина други, познати, теоретичари. Данто смета дека "светот на уметноста" се оформува врз основа на една "определена историја, на една теориска атмосфера"³, и дека овој свет на уметноста се состои и е "населен" од самите уметнички дела, а не од претставниците на општествените и културните институции - како што подоцна сметаше Џорџ Дики.

Артур Данто, всушност, укажува дека она што % овозможува еден објект да го определиме како уметничко дело многу повеќе се наоѓа во сферата на теоријата и историјата, а не во сферите на културните и општествените институции. Како и да е, Данто е мотивиран од развојот на современата уметност - како што видовме од цитатот на почетокот на овој текст тој непосредно е поттикнат од изложбата на Енди Ворхол и неговите Brillo boxes - и се обидува да даде одговор на прашањето зошто "Ворхоловите Брило кутии се уметнички дела, додека нивните секојдневни копии, од магацините на супермаркетите... не се?"⁴. Ако се вратиме малку поназад во историјата на уметноста и го земеме предвид Дишановото дело "Fountain" (1917) прашањето би било зашто тоа е уметничко дело а неговиот "срдник" од јавниот клозет тоа не е? Одговорот на Данто е дека разликата почива врз фактот дека уметничките дела се однесуваат кон светот на начин на кој обичните објекти не се однесуваат. Се работи за определено можно "преобразување на обичното" (Transfiguration of the commonplace), како што гласи и насловот на Дантовата книга, при што дистинкцијата меѓу двата навидум исти објекти се остварува на онтолошко ниво. Ова го воведува и прашањето за историскиот и теорискиот идентитет на уметничкото дело кој се противдува низ толкувањето и кој овозможува уметничкото дело да се здобие со естетски својства, додека обичниот објект, колку и да

е "реплика" на "уметничкиот" (или почесто обратното), тие својства ги нема. Оттаму толкувањето станува клуч за постоењето на уметничкото дело а ова толкување секогаш е вдахновено од "една атмосфера на уметничката теорија, од едно знаење на историјата на уметноста: еден свет на уметноста."⁵

Но, бидејќи една сематичка анализа понагледно и подобро го прикажува текот на мислата на Дики, накратко, ќе парапразираме една таква, понова, анализа. Станува збор за анализата на американскиот професор по музика и естетика на музиката - Роберт Сентрик.⁶ Клучните ставови на овој пристап произлегуваат од фактот дека Данто прифаќа уметноста или уметничкото дело да се толкуваат врз основа на нивната врзаност за "преобразувањето" (transfiguration). Еден обичен објект (o) се преобразува во уметничко дело / work of art/ (W) врз основа на пределена интерпретација (I) поставена во определен историско - културен контекст. Интерпретацијата може да биде различна: стилистичка, метафоричка итн., но друга интерпретација (I) на истиот обичен објект во некој друг историско-културен контекст го преобразува објектот во "друго" уметничко дело. И така натаму, и така натаму... Ваквото преобразување, според Данто, е определен вид на функција која може да се изрази на следниов начин I (o) = W. Интерпретацијата на објектот е еднаква на уметничкото дело. ⁷ Значи, и оваа "преземена" семантичка анализа ни ја покажа врзаноста на уметничкото дело за толкувањето, толкувањето кое "институционално" е канонизирано и канализирано.

Видовме дека уметничките дела, според Артур Данто, се претставувачки објекти што "бараат" толкување, односно, ако консеквентно ја протолкуваме неговата мисла, би можеле да изведеме заклучок дека уметничкото дело е своеиден претставувачки копнеж по интерпретацијата. Но, бидејќи и други објекти можат да бидат претставувачки а со самото тоа да не бидат и уметнички дела, одговорот треба да се бара во фактот дека уметничкото дело, како што смета Данто, "повеќе е едно трансфигуративно претставување, отколку претставување tout court". ⁸ Значи, кој и да е објект "станува" уметничко дело врз основа на неговата поврзаност со историјата и теоријата на уметноста, односно она што прави објектот да стане уметнички објект, уметничко дело, е неговото својство да може да се поврзе со својствата на неговите "претходници", уметничките дела од минатото, како и со можноста да биде супсумирано под некоја теорија. На овој план очигледно е влијанието на Витгенштајновата теорија за "семејните сродства".

Но во својата подоцнежна фаза Артур Данто, под влијание на Хегеловите сознанија за "смртта на уметноста", ја толкува современата уметност, во сета нејзина желба теориски да се самообјаснува, како една пост - историска уметност. Токму затоа тој и се произнесува хегелијански:

"Ако на овој начин ја погледнеме сегашната уметност... гледаме дека постоењето на уметноста се повеќе зависи од теоријата, а теоријата не е надворешна

во однос на светот што сака да го разбере. Затоа таа разбирајќи го својот објект, се разбира себеси. Се забележува уште една карактеристика на оваа доцнежната продукција: додека уметничките објекти се доближуваат до нулата, нивните теории се доближуваат до бескрајноста. На крајот останува единствено теоријата, уметноста конечно "испарила" во блесокот на чистата мисла за себе, станала објект на сопствената теориска свест.⁹

Дантовото хегелијанско мислење за пост - историската уметност соодветствува на уметнички познатиот концепт за транс - уметност, односно за уметност која се создава на распаке: кога еден уменички историски циклус е завршен, а новиот не е на повидок. Но, сепак, клучниот теориски и естетички став на Данто и натаму останува следново сознание: "Мојот филосовски став е дека толкувањата ги конституираат уметничките дела, така што вие на една страна го немате уметничкото дело, а на друга толкувањето."¹⁰

Од ова произлегува дека уметничкото дело е исто што и толкувачки објект чие "постоење" го овозможуваат уметничките и естетичките теории! Секако дека ваквиот став претставува презголемување на значењето на теоријата за сметка на самото уметничко дело кое се сведува само на објект подложен на критичка анализа. Оттаму не е воопшто за чудење што ваквиот став предизвикува сериозна критика: "Ако теоријата навистина ја завршува целата работа тогаш во што се состои целта на создавањето, гледањето и врзувањето за самите уметнички дела? Таквиот пристап кон уметноста, на прво место, ја губи врската со практиката."¹¹ Ваквата критика се проширува и во ставот дека " секој да може да биде уметник, а истовремено тоа е само оној зад кого стои an art-world."¹² Но, уметничкото дело е и самореферентно, смета Данто, се однесува на самото себеси, се коментира самото себеси, и на тој начин се преобразува себеси, ја преобразува својата беззначајност и секојдневност, здобивајќи се со такви свойства што обичниот, физички објект не може да ги има. Всушност, би можеле да речеме дека институционалната теорија на Данто претставува успешен обид да се најде теориско "оправдување" за постоењето на такви уметнички дела - какви што се Дишановиот "Fountain", или Ворхоловите Birlo boxes или Campbell 's tomato soup (1965) или Кејцовата композиција "4'3 3 " - кои влегуваат во категориите на ready - mades, поп арт¹³ или минималистичка музика¹⁴, а на тој начин се овозможува успешно "приклучување" на авангардната модерна уметност кон теоријата што ќе може ваквата уметност теориски доследно да ја објасни - нешто што старите естетички теории не можеа да го сторат. Но, она што е клучно за оваа теорија е нејзиниот обид уметноста и уметничките дела да ги разбере како резултат на определени "институционализирани" активности.

Веројатно, сево ова ќе стане појасно откако ќе ја проследиме мислата на теориски "почистиот" институционалист - Џорџ Дики.¹⁵

*
Пред да ги проследиме ставовите на Џорџ Дики непосредно врзани за уметничкото дело, потребно е, накратко, да се укаже на расправите во аналитичката естетика од педесеттите и шеесеттите години од овој век, за да може да се просуди влијанието што во овие расправи го врши Дикиевата институционална теорија на уметноста.

Во ова раздобје во аналитичката естетичка теорија доминираат ставовите на естетичарите од неовитгенштајновска провиниенција, како на пример Морис Вајц, кој смета¹⁶ дека уметноста не може да се дефинира затоа што таа е еден отворен концепт, и дека неможноста за високо дефинирање на уметноста и на уметничкото дело не треба да создава тегобности, зашто постои еден алтернативен начин за определување на уметноста и на уметничкото дело, имено, Методот на Витенгенштајн за "семејното сродство" (Family resemblance).

Познато е дека Витенгенштајн сметаше оти многу поими се "семејно-срдни" поими, што ќе рече: членовите на класите одбрани според такви поими не делат никакви заеднички дефинирачки свойства, тие се членови на класата само врз основа на преклопувачките сродности (overlapping resemblances) меѓу нивните членови. Така на пример, членот А на определена семејно - сродна класа ќе ги дели својствата со членовите Б, а Б со В, и така натаму, но членовите А и Ш не мора да делат никакви свойства. Оттаму, како што укажува Дики, "многу философи поверуваа дека уметноста е концепт на семејно - сродствено, "уметноста" не може да се дефинира со помош на нужните и достатни услови (necessary and sufficient conditions) затоа што уметничките дела не делат некое општо или универзално свойство. Тие дури и одрекуваат дека сите уметнички дела се артефакти."¹⁷

Но Џорџ Дики не само што не го дели ова мислење, туку и остро му се спротивставува, а клучниот аргумент се состои во укажувањето дека концептот на семејно - сродство во себе содржи една идеја за сродство, а згора на тоа бидејќи сé со сé може да биде во "семејно-срдство", тоа ќе нé "принуди" како уметност и како уметничко дело да сметаме скоро сé! Затоа тој излезот го бара во дефиниција на уметноста, а оттаму и на уметничкото дело, која нема да ја ограничува уметничка креативност а ќе има респект кон артефакулноста на делата. Оваа дефиниција која ја гради "институционалната теорија на уметноста", а која веќе ја наведовме како мото на почетокот на ова поглавје, ќе повториме, гласи:

"Уметничкото дело во смисла на класификација е (1) артефакт (2) со низа аспекти кои го пренеле врз него статусот на кандидат за проценка од некоја личност или личности кои дејствуваат во име на определени општествени институции (светот на уметноста)."¹⁸

Всушност, ако ја протолкуваме доследно оваа дефиниција таа ни овозможува што и да е да го наречеме уметничко дело, ако тоа како артефакт е воведено врз основа на една соодветна процедура, имено, да

бидеопределено како уметничко дело од страна на вистински личности или институции кои го преставуваат светот на уметноста. Сево ова значи: постојат институции - какви што се музеите, галериите, списанијата и весниците што објавуваат осврти и рецензии, и постојат личности кои работат во, или соработуваат со, институции - какви што се кураторите, директорите, трговците, рецензентите, критичарите, кои определуваат, врз основа на нивните проте'ирања или дискусији за определени настани или објекти, што е уметничко дело а што не е.

Секако, ваквото дефинирање на уметноста овозможува да се "зачува" концептот на артефактуалноста - зашто што и да е уметничко дело, тоа е над се артефакт (човечка творба што се разликува од другите ствари врз основа на својата функција или функцијата што му е доделена во рамките на определената општествена средина), а кој артефакт ќе биде уметничко дело, секако, ќе зависи од определбите на "светот на уметноста". На тој начин е можно "дури и" Дишановиот "Fountain" да биде уметничко дело, иако Дишан воопшто не "интервенирал" врз фабрички произведениот писоар, туку него единствено го поставил во изложен простор. Така обичниот артефакт станал уметнички артефакт со самото прифаќање од страна на "светот на уметноста" - него да го претстави во галерија и кон него да се однесува како кон уметничко дело. Поради сево ова институционалната теорија на уметноста овозможува, теориски доследно, да се објасни зошто некои објекти, какви што се на пример реди - мејдите, можат да бидат уметнички дела, како што овозможува теориски да се "оправда" и постоењето на концептуалната уметност. Но, сепак, таа како да не може, поради својата препоголема нереструктивност, да ги "оневозмжи" институциите од светот на уметноста да именуваат што ќе посакаат како уметничко дело. Згора на тоа, како што укажуваат мнозина критичари на оваа теорија, многу е тешко да се избегне циркуларноста при дефинирањето, зашто уметноста (светот на уметноста), при ваквото дефинирање е "неостранлив елемент на дефиниенсот" ¹⁹.

Според мислењето, пак, на познатиот британски естетичар Харолд Озборн од 1981 година, "честопати пореструктивно цитираната реченица на професорот Џорџ Дики дека уметничкото дело е која било ствар што светот на уметноста ја нерекува уметничко дело, претставува едно точно воопштување на одговорот на едно фактичко прашање. Но тоа не е одговор на философското прашање." ²⁰

Произлегува дека ваквото дефинирање на уметноста и на уметничкото дело го поставува Џорџ Дики пред сериозни критики. Во обид нешто да поправи во својата теорија Дики во 1984 година создава "втор" свет на уметноста. Во овој "подобрен" свет на уметноста, од книгата "Уметничкиот круг" (The Art Circle, 1984), за да се "оневозможи" слободното и од ништо ограниченото просудување за тоа што е уметник, што е уметничко дело, што е уметничка публика и што е свет на уметноста, Дики определува:

1) Уметник е секој оној што учествува со разбирање во создавањето на уметничкото дело.

2) Уметничко дело е кој и да е артефакт создаден за да биде претставен пред публиката на светот на уметноста.

3) Публиката на светот на уметноста (An artworld public) е која и да е група на личности подгответа до определена мера да ги разбере уметничките дела што ѝ се претставуваат.

4) Светот на уметноста е тоталитет на сите системи на светот на уметноста.

5) Систем на светот на уметноста е она што ги конституира рамките за претставување на делото на уметникот кон публиката на светот на уметноста (An artworld system is what constitutes the framework for presenting an artist's work to an artworld public.) ²¹

Повеќе од очигледно е дека сиве овие определувања создаваат еден круг и дека циркуларноста не е одбегната. Но Дики нарочно инсистира на овој круг, на овој круг на уметноста - како што се именува и во насловот на неговата книга - но тој, наедно, смета дека овој круг е информативен и дека ги омеѓува границите на светот на уметноста. Во овој свет на уметноста број 2, ако може сликовито да се изразиме, само судиските преведувачи имаат право да "преведуваат" објекти во уметнички дела, само познавачите на уметничката практика можат да просудуваат за уметничките дела!

Но проблемот како да останува повторно нерешен? Се чини дека со сите подобрувања Дики успева единствено проблемот на уметничкото дело да го префрли од планот на аналитичката философија на планот на социологијата на уметноста! Зашто што може да биде, ако тоа не е социо-културолошки феномен, префрлувањето на интересот од "метафизиката" на уметничкото дело кон неговото можно институционализирање во општествениот свет кој рециптивно и аксиолошки се однесува?! Згора на тоа големо прашање е дали на овој начин се кажува што и да е естетички значајно за уметничкото дело и за уметноста воопшто, зашто она врз основа на што се определува уметничкото дело не се наоѓа и не призлегува од самото уметничко дело, туку од нешто што, иако не му е туѓо, доаѓа однадвор и отпосле како рефлексија за самото дело.

Токму затоа можеме да се согласиме со следниве три става, со кои и ќе го завршиме нашето претставување на институционалната теорија на уметноста.

Првиот: "Институционалните дефиниции на уметноста не кажуваат ништо за традиционалните свойства на уметноста, коишто можат да бидат употребени како причини нешто да се нарече уметничко дело." ²²

Вториот: "Циркуларно или не, ваквото формулирање односно дефинирање на уметничкото дело ја продолжува најлошата традиција на естетиката: исказите за уметноста од кои се бара единствено сообразеност со теориските претпоставки што авторот

ги застапува, а не какво и да е објаснување на вознемирувачките својства на определени предмети и реагирањата кон нив.”²³

И третиот став, од најновиот Оксфордски прирачник по философија: “Едно од враќањата назад на институционалната теорија е во тоа што таа не може лесно да биде употребена, како што можеа поранешните теории, за да ќе увери што е особено вредно во уметноста.”²⁴

1 The Cambridge Dictionary of Philosophy. General Editor: Robert Audi. Cambridge University Press, 1995, p. 378.

2. Артур Колман Данто (Arthur Coleman Danto) (1924) е познат американски философ и теоретичар на уметноста, низа години професор на универзитетот во Коламбија (Columbia University) и поранешен (1983) претседател на “Американската философска асоцијација” (American Philosophical Association), како и на “Американското друштво за естетика” (American Society of Aesthetics), во раздобјето меѓу 1989 и 1990 година. Како што веќе насловуваме, во естетиката се пројавува сојот текст “Светот на уметноста” (*The Artworld*, *Journal of Philosophy*, 1964, No. 61, pp. 571-84), за потем, меѓу другите, да ги објави и следниве дела: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.; *The Philosophical Disenfranchisement of art*, Columbia University Pres., New York, 1986.; *The State of Art*, Prentice - Hall, New York, 1987.; *The Politics of Imagination*, University of Kansas Press, Lawrence, 1988.

3 Arthur Danto, “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, 1964, No. 61, p. 580.

4 Arthur Danto. *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981, p. VI.

5 ibid., p. 135

6 Robert Cantrick. “If the Semantics of Music Theorizing is Broke, Let's Fix it”, *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 35, No. 3, July 1995, p. 248.

7 Бидејќи нас не ќе интересираат натамошните изведувања на Сентрик врзани за семантиката на музиката, само ќе укажеме дека тој ги смета Артур Данто, заедно со Џозеф Марголис и Николос Волтерстоф кои делат слични позиции, за “културните релативисти” (п. 248) чија верзија на културниот релативизам “сокира една противречност” која е резултат на типични “семантички грешки” (п. 250).

8. A. Danto. *The Transfiguration*..., op.cit., p. 172.

9. Artur Danto. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, P. 111.

10 ibid., p. 23.

11. Matthew Kieran, “The Impoverishment of Art”, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 35, No. 1, January 1995. P. 21.

12 Stefan Moravski, *Sumrak estetike*, Novi glas, Banjaluka, 1990, str.275.

13 Во однос на поп-артот види ја книгата на Lucy R. Lippard. *Pop Art*. Jugoslavija, Beograd, 1977.

14. Види: Pietro Carli, “Minimalizam”, *Treci program*, Zagreb, br. 15-16, str.249-256

15 Чорџ Дики (1926-) е американски естетичар кој докторирал на Универзитетот во Калифорнија во 1959 г. - тема: Френсис Хачесон. Професор е по философија на Универзитетот во Илиноис, Чикаго. За потпретседател на Американското друштво по естетика е избран во 1990 година. Неговиот придонес е клучен во развојот на аналитичката естетика, а во последно време се занимава со естетиката на XVIII век, особено онаа на Хачесон и Кант. Автор е на следниве поважни дела: *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus Books, Indianapolis, 1971; *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1974; *The Art Circle: A Theory of Art*, Havens, New York, 1984; *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia, 1988; *Aesthetics: A Critical Anthology*, (ed. With R. Scialfani and R. Roblin), St. Martin's, New York, 1989.

16. Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, and *Art Criticism*, 1956, No. 15, pp. 27- 35.

17 George Dickie. “Definition of “Art”, in: *A Companion to Aesthetics*. (Ed.) David E. Cooper, Basil Blackwell, Oxford, 1992, p.111.

18 George Dickie, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, New York, 1974, p.34.

19 Noel Carroll, “George Dickie”, in: *A Companion to Aesthetics*, op.cit., p. 123.

20 Harold Osborn, “[ta je to umetni~ko delo?”, *Treci program*, Beograd, 1985, br. 64, str.259. (превод од *The British Journal of Aesthetics*, 1981, No. 1.)

21 George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven, New York, 1984.

22 Oswald Hanfling, “The Problem of Definition”, in: *Philosophical Aesthetics*. (Ed.) O. Hanfling, The Open University, Blackwell Publishers, Oxford, 1992, p. 31.

23. Nadezda Cacinovic - Puhovski, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988, str.129

24. *The Oxford Companion to Philosophy*. (Ed.) Ted Honderich, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 59.

Ivan Djeparoski

THE WORK OF ART AS AN ARTIFACT IN THE ‘ARTWORLD’ - ARTHUR DANTO AND GEORGE DICKIE

“My first text, ‘The Artworld’ of 1964, is an analytical answer to the exhibition which I have often considered, the various forms of the Brillo cardboard boxes by Andy Warhol, staged at the Stable Gallery earlier that year. The question why they represent an art, while the Brillo cardboards that almost resemble them do not, was the problem that preoccupied me then. It was clear that the difference between the ordinary Brillo boxes and those of Warhol should not count on the distinction between the art and the reality, while the question was what it can count on.”

Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986, pp. IX-X.

‘The work of art in the sense of classification is (1) an artifact, (2) with various aspects that have brought upon it the status of a candidate for an assessment by some personality or personalities who act on behalf of specific social institutions (the artworld).’

George Dickie, *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, 1974, p.3.

The notion that the institutional aesthetic theory, i.e. the institutional theory of art, holds a significant place not only in the Anglo-Saxon aesthetics but also in the philosophy in general, is also shown by the very fact that being a separate definition, it is present in the latest edition of 'The Cambridge Dictionary of Philosophy'. There the institutional theory of art, globally, is defined as 'a view according to which something becomes a work of art on basis of the quality to hold particular positions inside in the context of an aggregate of institutions.'¹

Actually, the institutional theory has had its shaping in the views of the American aesthetician George Dickie (1926-), who has founded this theory most comprehensively in his work 'Art and Aesthetic: An Institutional Analysis', 1974; however, his views would not have been possible without the previous knowledge obtained by the American philosopher and art theoretician Arthur Danto (1924-), especially through his 'entrance' in the art philosophy by publishing, the now turning-point text 'The Artworld' in 1964.

For this very reason, we will first consider the views of Arthur Danto, and then go for the consideration of the opinions of the institutional and analytical aesthetics of George Dickie.

As it happens often to many theories that are being formed for the first time, so the theory of Arthur Danto² on 'the Artworld' acquired its popularity and fame also on basis of one 'wrong' interpretation of the American aesthetician George Dickie. Regardless of the different interpretation that Dickie gave to this theory, of what we will further speak, still, in the Danto's 'artworld' as if there are possibilities even for one such interpretation. Undoubtedly, Arthur Danto, in reshaping the term 'the artworld', i.e. giving it a new meaning, made it possible to construct and develop the so-called institutional theory - by himself, and by several other famous theoreticians. Danto considers that 'the artworld' is formed on basis of 'a specific history, of a theoretical atmosphere'³, and that this 'artworld' consists and is 'populated' by the works of art themselves, and not by the representatives of the social and cultural institutions - as was afterwards considered by George Dickie.

Arthur Danto, actually, points out what enables us to determine an object as a work of art, very much is found in the spheres of the theory and history, and not in the spheres of the cultural and social institutions. Anyway, Danto has been motivated by the development of contemporary art - as we have seen from the quotation in the beginning of this text, he is directly motivated by the Andy Warhol's exhibition and his Brillo boxes - and tries to give an answer to the question: why 'Warhol's Brillo boxes are work of arts, while their everyday copies, from the supermarket stockpiles ... are not'?⁴ If we return a little bit backward into the art history and consider the work of Duchamps' 'Fountain' (1917), the question would be: why is this a work of art, while its 'counterpart' from the public WC is not? Danto's answer is that the

difference lies in the fact that works of arts relate toward the world in a way that the commonplace objects do not relate. We are dealing here with a specific possible 'transfiguration of the commonplace', as is the title of a Danto's book, whereby the distinction between the seemingly same objects remains on ontological level. This introduces also the question of the historical and theoretical identity of the work of art that is confirmed through the interpretation and that enables the work of art to obtain aesthetic features, while the commonplace object, regardless how much it is 'a replica' of 'the artworld' (or very often, the other way around), it does not have those features. Hence, the interpretation remains the key for the existence of the work of art, and this interpretation is always inspired 'by an atmosphere of the art theory, by a knowledge of the art history: an artworld'.⁵

However, because a semantic analysis more evidently and better shows the course of the thought of Dickie, we will briefly paraphrase such a recent analysis. We are dealing here with the analysis of the American professor of music and music aesthetics - Robert Cantrick.⁶ The key views of this approach come out of the fact that Danto accepts that art and work of art are to be interpreted on basis of their being connected to 'the transfiguration'. A commonplace object (o) is transfigured into a work of art (W) based on a specific interpretation (I) set forth in a specific historical and cultural context. The interpretation can be different: stylistic, metaphoric, etc., but other interpretation (I) of the same commonplace object in some other historical and cultural context transfigures the object into 'another' work of art. And so on, and so on... According to Danto, such a transfiguration is a specific kind of function that can be expressed in this way $I(o) = W$. The interpretation of the object is equal to the work of art.⁷ Therefore, even this 'borrowed' semantic analysis has showed us the connection of the work of art to the interpreting, the very interpreting that is 'institutionally' canonized and channeled.

We have seen that works of art, according to Arthur Danto, present objects that 'require' interpretation, i.e. if we consequently interpret his thought, we could conclude that the work of art is kind of a presenting of a desire for the interpretation. But, because other objects also could be presenting, and by that very fact not to be also works of art, the answer should be found in the fact that the work of art, as Danto puts it, 'is more of a transfiguration presentation, rather than a tout court'.⁸ Therefore, any object 'becomes' work of art based on its connection to history and art theory, i.e. that which makes the object to become an object of art, a work of art, is its feature to be able to be connected to the features of its 'predecessors', the works of art of the past, as well as the possibility to be subsumed under some art theory. On this level very evident is the influence of the theory of Wittgenstein on 'family resemblance'.

However, in his later phase Arthur Danto, under the influence of the knowledge of Hegel on 'the death of art', interprets contemporary art, in all its wish to theoretically explain itself, as a post-historical art. Hence he presents his views in a manner of Hegel:

'If in this way we look at today's art ... we can see that the existence of art is more and more dependent on the theory, while the theory is not external in relation to the world that it likes to understand. Therefore, in understanding its object, the theory understands itself. One can note another feature of this late production: while the works of art approach zero, their theories approach the infinity. At the end only theory is left; the art has finally 'evaporated' in the glamour of the clean thought about itself, becoming only an object of its own theoretical consciousness'.⁹

Danto's Hegelian view of the post-historical art is similar to the artistically known concept of the trans-art, i.e. of an art that is created on crossroads: when one art history cycle has come to its end, while the new one is not in sight. Nevertheless, the key theoretical and aesthetic view of Danto still remains in the following acknowledgment: 'My philosophical viewpoint is that the interpretations constitute the works of art, so that you do not have on one side the work of art, and on the other side the interpretation'.¹⁰

From this comes out that the work of art is the same as the interpreting object whose 'existence' is made possible by the art and aesthetic theories! Certainly, such an attitude presents an exaggeration of the meaning of the theory at the expense of the very work of art that is reduced only to an object subjected to a critical analysis. Hence one should not wonder that such an attitude is the cause of a serious critique: 'If indeed the theory finishes the complete job, then what is the meaning of the motive for creating, looking and being connected to the very works of art? Such an approach to the art, firstly, loses its connections to the practice'.¹¹ Such a critique is expanded also in the viewpoint that 'everyone can be an artist, but at the same time it is only that person behind whom an artworld stands'.¹² But, the work of art is self-referential, as Danto puts it; it refers to itself, it comments itself, it transfigures its meaningless and commonplace state, acquiring such features that the commonplace, physical object cannot have. Actually, we could say the institutional theory of Danto is a successful attempt to find out a theoretical 'justification' of the existence of such works of art - such as Duchamps' 'Fountain', or Warhol's Brillo boxes, or Campbell's tomato soup (1965) or Cage's music work '4' 33" - that fit in the categories of ready-mades, pop-art¹³ or minimalist music¹⁴, and in this way it is made possible a successful 'attachment' of the avant-garde modern art toward the theory that will be able to explain theoretically and consistently such an art - something that old aesthetic theories could not do. Still, the key point for this theory is its attempt to understand art and works of art as a result of specific 'institutionalized' activities.

Perhaps all of this will be clearer to us after our consideration of the ideas of the theoretically 'purer' institutor - George Dickie.

*
Before we consider the views of George Dickie¹⁵ directly connected to the work of art, it is necessary, briefly, to men-

tion the debates in the analytical aesthetics of the 50's and 60's of this century, so that one could assess the influence that in these debates Dickie's institutionalized art theory has made.

During this period, in the analytical aesthetic theory dominant are the views of the aestheticians of the neo-Wittgenstein affiliation, such as, for example, Morris Weitz, who considers¹⁶ that art cannot be defined because it is an open concept, and that the impossibility for a true definition of art and work of art should not make difficulties, because there is an alternative way for specifying art and work of art, namely the method of Wittgenstein on 'family resemblance'.

It is known that Wittgenstein considered many terms to be 'family-resemblance' terms, that is to say: members of classes chosen according to such terms do not share any common definition features, they are members of the class based only on the overlapping resemblance among their members. For example, member A of a specific family-resemblance class will share its features with member B, while B will do it with C, and so on, but members A and Z do not have to share any resemblance. Hence, as Dickie puts it, 'many philosophers did believe that art is a concept of a family resemblance, and therefore, 'art' cannot be defined with the help of necessary and sufficient conditions because works of art do not share some general or universal features. They even denied that all works of art are artifacts'.¹⁷

But George Dickie not only does not share this view, but also vehemently opposes it, while the key argument consists of pointing out that the concept of family resemblance includes in itself just one idea of resemblance, and in addition to this, because everything can be in 'family resemblance' with everything, this will 'make' us to consider almost everything as an art and a work of art. Therefore he seeks an exit in the definition of art, and thereby of a work of art, that will not limit the artistic creativity, and will have respect for the state of being an artifact of the very works. This definition that is constructed by 'the institutional art theory', and was already mentioned as a slogan in the beginning of this subchapter, will be repeated here:

'The work of art in the sense of classification is (1) an artifact, (2) with various aspects that have brought upon it the status of a candidate for an assessment by some personality or personalities who act on behalf of specified social institutions (the artworld).'¹⁸

Actually, if we interpret consistently this definition, it enables us to name anything a work of art, if that as an artifact is introduced on basis of a proper procedure, namely, to be specified as a work of art by right persons or institutions which represent the artworld. All this means: there are institutions - such as museums, galleries, magazines newspapers that publish reviews and critiques, and there are and persons who work in, or collaborate with these institu-

tions - such as designers, directors, tradesmen, reviewers, critics, who determine, based on their making protégés or debates on particular events or objects, what is a work of art and what is not.

Indeed such a definition of art makes possible to 'keep' the concept of being an artifact - because even though it is a work of art, it is, above all, an artifact (human creation that is different from other things based on its function or the function that has been given to it within the frameworks of a particular social milieu), and which artifact will become a work of art, certainly, will depend on the commitments of 'the artworld'. In this way it is possible 'that even' the 'Fountain' of Dischan be regarded as a work of art, although Dischan did not 'intervene' on the factory produced pissoir, but simply put it in an exhibition hall. So the commonplace artifact became an artistic artifact through the very acceptance by 'the artworld' - to show it in a gallery and to treat it as a work of art. For these reasons, the institutional art theory makes possible, in a theoretically consistent way, to explain why some objects, such as, for example, the ready-mades, can be works of art, and it enables to theoretically 'justify' even the existence of the conceptual art. Nevertheless, it seems due to its oversized unrestrained that it cannot 'enable' the institutions of the artworld to name whatever they want as a work of art. What is more, as many critics of this theory point out, it is very difficult to avoid the circularity when defining, because the art (the artworld), during such a defining, is 'unavoidable element of the definiens'.¹⁹

According to the 1981 views of the well-known British aesthetician, Harold Osburn, 'the often quoted sentence of Prof. George Dickie that a work of art is anything which the artworld names as work of art, is a true generalization of the answer to a factual question. But this is not the answer to a philosophical question'.²⁰

It comes out that such a defining of art and the work of art puts George Dickie before serious critiques. In an attempt to correct something in his theory, in 1984 Dickie produced his 'second' artworld. In this 'corrected' artworld, from the book 'The Art Circle' (1984), in order to 'prevent' the free, and unrestricted by anything, assessment on what an artist is, what a work of art is, what an art public is, and what an artworld is, Dickie specifies in a more restrictive way:

1. An artist is everyone who participates through understanding, in the creation of the work of art.
2. A work of art is any artifact produced to be exhibited before the artworld public.
3. An artworld public is any group of persons willing up to a certain degree, to understand the works of art that are exhibited to them.
4. An artworld is a totality of all artworld systems.
5. An artworld system is what constitutes the framework for presenting an artist's work to an artworld public.²¹

It is more than evident that all these commitments produce a circle and that circularity has not been avoided. But Dickie intentionally insists on this circle, on this art circle - as it is named also in the title of his book; still he maintains that this circle is informative and that it sets the boundaries of the artworld. In this artworld no. 2, if we may express ourselves in a picturesque way, only legally certified translators have the right 'to translate' objects into works of art, only well-informed persons of the art practice are entitled to judge the works of art!

But it seems as if the problem is again not solved? It seems that with all the corrections, Dickie only succeeds to move the problem of the work of art from the field of the analytical philosophy to that of the art sociology! Why what can it be, if this is not a social and cultural phenomenon, the moving of the interest from 'the metaphysics' of the work of art toward its possible institutionalizing in the social world that relates in a receptive and axiological way? Besides, a great question is whether in this way anything is told that is aesthetically significant for the work of art and art in general, because that, based upon which the work of art is determined, is not found and does not result from the very work of art, but from something that, although not strange to it, comes from the outside and later as a reflection on the very work.

For this reason, we may agree with the following three views whereby we will end our consideration of the institutionalized art theory.

The first one: 'The Institutional definitions of art do not speak anything of the traditional features of art, that can be used as reasons to name something as a work of art'.²²

The second one: 'Circular or not, such a formulating, i.e. defining of the work of art continues the worst tradition of aesthetics: statements about art which are requested to show only compatibility with the theoretical assumptions that are set forth by the author, and not any kind of explanation of the disturbing features of specific objects and the reactions toward them'.²³

And the third view, from the latest 'Oxford Companion to Philosophy': 'One of the drawbacks of the institutional theory is that it cannot be easily used, as the previous theories could, to make us believe what is exceptionally worth in art'.²⁴

¹ The Cambridge Dictionary of Philosophy, General Editor: Robert Audi, Cambridge University Press, 1995, p.378.

² Arthur Coleman Danto (1924-) is a well-known American philosopher and art theoretician, for several years a professor at the Columbia University and former (1983) Chairman of the American Philosophical Association, and of the American Society of Aesthetics, for the 1989-1990 period. As we have already mentioned, he appeared in aesthetics with his text 'The Artworld', Journal of Philosophy, 1964, No. 61, pp. 571-584, and later, *inter alia*, to publish the following works: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981; *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986; *The State of Art*, Prentice-Hall, New York, 1987; *The Politics of Imagination*, University of Kansas Press, Lawrence, 1988.

³ Arthur Danto, 'The Artworld', Journal of Philosophy, 1964, No. 61, p.580.

⁴ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981, p. vi.

⁵ ibid., p. 135.

⁶ Robert Cantrick, 'If the Semantics of Music Theorizing is Broke, Let's Fix It'. The British Journal of Aesthetics. Vol. 35, No. 3, July 1995, p.248.

⁷ Because we are not interested in further elaboration by Cantrick of the music semantics, we will only point out that he considers Arthur Danto, together with Joseph Margolis and Nicholas Wolterstorf who share similar views, to be 'cultural relativists' (p.248), whose version of the cultural relativism 'hides a contradiction' which is the result of 'typical semantic mistakes'. (p. 250).

⁸ A. Danto, *The Transfiguration ...*, op. cit. p. 172.

⁹ Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 111.

¹⁰ ibid. ... p.23.

¹¹ Matthew Kieran, 'The Impoverishment of Art', The British Journal of Aesthetics, Vol. 35, No. 1, January 1995, p. 21.

¹² Stefan Moravski, *Sumrak Estetike*, Novi glas, Banjaluka, 1990, p. 275.

¹³ Concerning the pop-art, see the book of Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Jugoslavija, Beograd, 1977.

¹⁴ See: Pietro Carli, 'Minimalism', *Treći Program*, Zagreb, No. 15-16, pp. 249-

¹⁵ George Dickie (1926-) is an American aesthetician who graduated at the University of California in 1959 with his Ph. D. thesis on Francis Hutcheson. He is professor of philosophy at the University of Illinois, Chicago. He was elected Vice-Chairman of the American Society of Aesthetics in 1990. His contribution is significant in the development of analytical aesthetics, and recently he is busy with the aesthetics of the 18th century, especially that of Hutcheson and Kant. He is the author of these more significant works: *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus Books, Indianapolis, 1971; *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1974; *The Art Circle: A Theory of Art*, Havens, New York, 1984; *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia, 1988; *Aesthetics: A Critical Anthology*, (ed. with R. Scialfa and R. Robin), St. Martin's, New York, 1989.

¹⁶ Morris Weitz, 'The Role of Theory in Aesthetics', Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1956, No. 15, pp. 27-35.

¹⁷ George Dickie, "Definition of 'Art'", in: *A Companion to Aesthetics*, (ed.) David E. Cooper, Basil Blackwell, Oxford, 1991, p.111.

¹⁸ George Dickie, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, New York, 1974, p. 34.

¹⁹ Noël Carroll, 'George Dickie', in: *A Companion to Aesthetics*, op. cit., p. 123.

²⁰ Harold Osburn, 'Sta je to umetnicko delo?', *Treći program*, Beograd, 1985, br. 64, str. 259 (Translated from: *The British Journal of Aesthetics*, 1981, No. 1).

²¹ George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven, New York, 1984.

²² Oswald Hanfling, 'The Problem of Definition', in: *Philosophical Aesthetics*, (ed.) O. Hanfling, The Open University, Blackwell Publishers, Oxford, 1992, p. 31.

²³ Nadezda Cacinovic-Puhovski, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 129.

²⁴ The Oxford Companion to Philosophy, (ed.) Ted Honderich. Oxford University Press, Oxford, 1995, p.59.



Одгласи од печатот за изложбата
Зрачења - Рецентна Македонска ликовна уметност во
Минхен и Белград

Јован Деспотовиќ

**ЗРАЧЕЊЕ НА МАКЕДОНСКИТЕ УМЕТНИЦИ
РАЗНОВИДНИ КРЕАТИВНИ ЕНЕРГИИ**



(aus) strahlung

Под покровителство на Министерството за култура на Република Македонија и Фондот за отворено општество во Југославија, а во организација на Музејот на современата уметност во Скопје и Центарот за културна деконтаминација во Белград, се подготви изложба на новата македонска ликовна уметност под наслов „Зрачења“. Автор на нејзината концепција е кустосот во скопскиот Музеј Соња Абациева и во неа најдоа место деветмина автори на средната и (нај)младата генерација творци коишто се изразуваат преку денес доминантните средства на пластичната уметност - од фотографии до слики, од објекти до мултимедии, од инсталации до амбиентални поставки.

Токму ваквиот состав на учесниците на изложбата укажува на неколку суштествени факти што, пред се, произлегуваат од видно изменетата естетска природа на рецентната македонска визуелна уметност којашто Абациева ја нагласува со својот избор, предизвикано од различни причини - од изменетиот културен амбиент во кој се одвива, до очевидно подобрението услови во кои денес творат македонските уметници (при што помалку се мисли на материјалните, а повеќе на оние што директно произлегуваат од засилената комуникација со светот преку многу канали, како и на продукциската поддршка на спонзорите), од значително поголемата отвореност на тамошниот уметнички систем до подобра организациона и супстанцијална поврзаност на државните и културните институции и тн. Објаснувајќи ја теоретската поставка на својата изложба, Абациева напомна дека зборот „зрачење“ во македонскиот јазик истовремено има и позитивно и негативно значење во зависност од контекстот во кој се користи и на таа меѓусебно исклучувачка семантика Абациева изгради еден критички систем на толкувањето на актуелната македонска уметност, истакнувајќи го нејзиното општо милје на следниот начин: „Согласно со глобалната слика

на состојбите на Земјата, подразбирајќи ја тута се разбира, и Македонија, концепцијата на оваа изложба се фокусира врз повеќезначниот поим на зрачење - како метафора на различно означените видови на енергија што ги проникнуваат македонските ликовни уметници денес. Без разлика на големите амплитуди на нивните реакции на актуелната проблематика, ова заедничко претставување сугерира интерференција на спротивставените аспекти на зрачењето: физичко/ со метафизичко: позитивно (озареност, просветленост, вдахновеност, раѓање, прочистеност), со негативно (радиоактивна озареност, контаминација, согорување, депресија, болест, смрт). Во основа мазната и сјајна површина на делата (лупа, стакло, метална плоча, плексиглас, силикон) истовремено реферира на топлите одблесоци во природата (сонце, вода, пареа, кристал, орган) и на морничаво отуѓениот сјај, на хипертехнолошкиот пулс на урбанизираниот пејзаж (стаклено - метални фасади, екрани и компјутери, вселенски летала).

На изложбата „Зрачења“ вушност се застапени две генерации македонски творци. Постарата е онаа којашто во доцните осумдесетти се појави на уметничката сцена на некогашна Југославија, чиишто творби имавме прилика да ги видиме на некои големи заеднички изложби (како што се Биеналето на младите во Риека, сараевската Документа или Панчевачкото биенале на современата скулптура и тн.) Меѓу нив се Елизабета Аврамовска (родена во Скопје 1956) којашто на оваа изложба, од четирите елементи од единствениот фотосеј, прикажа два - *Земја*, *Вода* - слично на рекламните билбордови изведени како фотографии во боја што таа ги снимила во поминување, при тоа реагирајќи на некои феномени на животната средина, на нејзините еколошки и идеолошки карактеристики коишто вушност го определуваат општиот изглед и судбината на денешната цивилизација.

Тука е и од порано познатиот Благоја Маневски, (Скопје 1957), според академското образование сликар, кој подоцна почнува да се занимава со објекти и инсталации.

На оваа изложба има две творби со енigmatични наслови: *Каум* и *Чидат* за коишто Абациева напоменува:

"тешката читливост на овие неидентификувани објекти има нешто блиско со загадочната исландска поезија, со таканаречените кенинзи, за чиешто читање е потребен поголем мисловен напор". Конечно, на истата генерација, но не само според годините, туку и според општите естетски начела, припаѓа и Станко Павлески, (Прилеп, 1959, во Скопје дипломирал, а во Белград магистрирал на одделот за скулптура). Една негова подна инсталација убедливо зборува за извонредното мајсторство на авторот којашто е подлога на една херметичка, интимна семантика што од своите многубројни слоеви зрачи со различни пластични искуства, со духовни содржини и вредносни атрибути на рецентната продукција.

Најголемиот број во оваа селекција се автори родени во шеесеттите години коишто во уметничкиот живот стапија главно во тековната деценија, па поради тоа немаа можност, како постарите уметници да се здобијат со позначајна југословенска репутација. Но, уметничката сцена на некогашната земја е заменета со европската, така што овие млади автори се наоѓаат во извонредна прилика да ги искористат новите можности. Оваа изложба е една од нив. Инсталацијата од десет делови *Затвореното ехо* на Јован Шумковски, (Скопје, 1962, покрај Павлески еден од македонските претставници на значајната југословенска изложба "Геометрији"), привлече особено внимание на посетителите. Епоксидната смола од којашто се изработени неговите специфични "икони" рефлектира на сидот на галеријата мека треперлива светлина што директно е насочена на нив, а тоа зрачење е всушност длабинска проекција на авторовото начело коешто навлегува во христијанската етика, сугерирајќи го на тој начин апстрактното значење на иконите на македонското поднебје. "Затвореното ехо" на Шумковски се докажува како простор во кој се согледува целокупниот контекст, но не може да се види сопственото лице", напоменува Абациева во каталогот.

Жанета Вангели, (Битола, 1963), остана во сеќавање по своите мошне импресивни нео-геослики од крајот на осумдесеттите кои ја навестија појавата на една нова генерација уметници со изменети естетски сфаќана. На оваа изложба има две пролетерски фотографии со тема на традиционалните и актуелните икони коишто укажуваат на длабинските промени што се одвиваат во денешната цивилизација. Едната е од локален карактер, во која се утврдува промената на значењето и функцијата на еден познат скопски споменик (на НОВ), којшто и денес содржи доволно елементи (на коишто укажува пропратниот текст на поп-песната "тие го убија шерифот, но не го убија заменикот"), што и понатаму активно го отсликува времето, а другата е општа цивилизациска мегаикона на трагично настраданата леди Дајана, којашто "алудира на постојаните зрачења на идеолошките системи на мокта, коишто некритички лесно лансираат звезди, херои и топ-личности чијашто перзистентност, наместо во вечноноста, најчесто завршува во полето на блур ефекти".

Антони Мазневски, (Скопје, 1963), исто така

привлекува особено внимание на публиката. Неговата променлива, потполно црна (значи, единствената што не зрачи, туку ја впива светлината) инсценација, направена од Ready Made предмети, со наслов *Меѓувреме*, автобиографски и исповедно зборува за авторот, за неговиот карактер, за менталитетот и припадноста на онаа современа популација на младите којашто активно се спротивставува на затекнатата духовна состојба, макотрпно баражи го сопственото место во новоформираниот систем на вредности.

Мошне мрачно и морбидно, но истовремено стерилно чисто делува инсталацијата на Искра Димитрова, (Скопје, 1965), со наслов *Палочна врвка* составена од плексиглас, водена пареа, звук и силиконски одливок на стомачниот предел на нејзиното тело. Антиномичните парови на поимите раѓање - умирање, создавање - уништување, настанување - распаѓање, ја создаваат семантичката рамнина на ова дело, откривајќи дека Димитрова, покрај ликовно поседува и филозофско образование

Инсталацијата *Автопат* на Мирна Арсовска, (Скопје, 1957), покажува кои се денешните цивилизациски доминанти: музика, автопат и компјутер, со нив се артикулираат динамичните структури на брзината и звукот, се конкретизира енергијата на научната мисла и се алудира на изчезнувањето на непостојаноста како изрази на невозможноста на идеалите за единство и за животот во дефинитивно парцијализираното општество. Најмладата, Моника Мотеска (Прилеп, 1971), прикажа творба којашто оди кон идејата за просторна амбијентација на сликата бидејќи нејзиниот поим, со текот на изминатото време, е значително променет: направен е виден напор да се формира трета димензија. Како и повеќето припадници на нејзината генерација уметници, и таа сосема отворено и недвосмислено покажува кој ѝ е сликарскиот пример - според карактерот на нејзиниот мошне жив цртеж и звучноста на бојата, тоа е сигурно големиот модернист на овој век Анри Матис, во чиишто пластични поуки Мотеска наоѓа актуелна инспирација и поттик.

Специфицирајќи го својот избор на уметниците и во категоријата Genius Loci; односно различноста на поетиката за својата изложба, Соња Абациева во текстот на предговорот ја цитираше и следната одредница: "За да се доближат и амалгамираат значењата на зрачењето, означени со плус (+) и минус (-), треба да се има предвид географската положба на Македонија како место на сретнување и прекршување на различните култури и интереси. Карактерот и темпераментот на нејзиниот народ овозможува космополитска отвореност во која се апсорбираат зрачењата на различни култури, менталитет, идеи и проекти, коишто заедно со постоечката база на историски и културни артефакти создаваат еден единствен продукт којшто од себе возвратно рефлектира нови вредности во околниот простор. Она од што другите се плашеа, сакајќи по секоја цена да ја зачуваат чистотата, Македонците, можеби и по сила на околностите, го свртеа во своја полза, континуирано

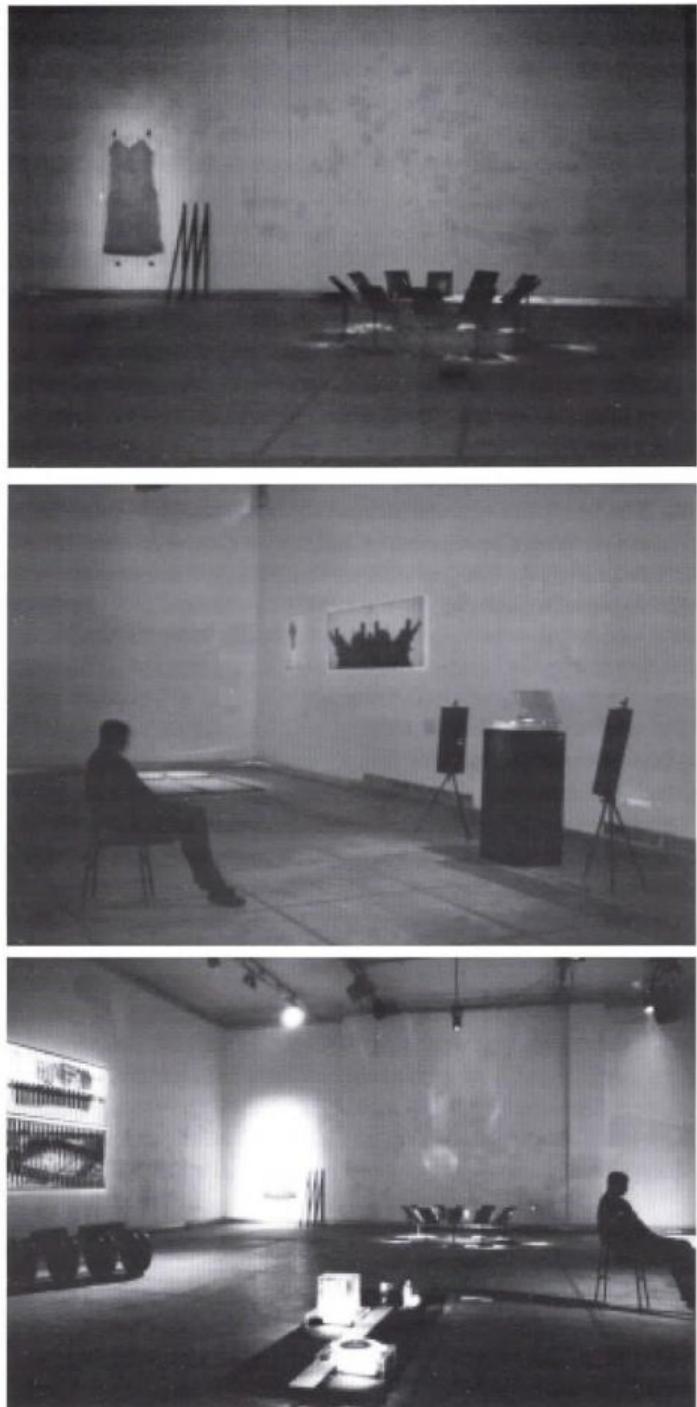
збогатувајќи го доменот на својата култура и уметност".

Според сведочењето на Абациева и на уметниците коишто дојдоа да ги постават своите дела, театралната инсценација што самата изложбена поставка на "Зрачења" ја бара, беше овозможена на најефикасен начин во изложбениот простор на Павилјонот Вељковиќ, поради неговите технички погодности, (театарско светло), со што изложбата се здоби со единствен изглед којшто сигурно нема да се повтори. Со ова, освен за она што веќе се знаело, (а тоа е дека оваа Галерија е всушност сега најдобар простор за излагање во Белград), е приодадена уште една важна карактеристика за којашто во иднина секако ќе се води сметка.

Со изло'бата "Зрачења" започна и процесот на повторното запознавање со стариот познајник, со нашиот најблизок сосед со којшто, долгорочно гледано се наоѓаме во непосредни релации што ги определуваат историската, верската, некогашната идеолошка, националната, културната и уметничката поврзаност воспоставени во текот на долгото заедничко минато. Тоа, всушност, беше нагласено и во пригодниот збор на др. Славко Милосавлевски на отворањето на изложбата, амбасадор на Република Македонија во Југославија. Кон тоа, очигледно е и сè побрзото реагирање на неофицијалните културни установи, од коишто една од највталните всушност ѝ го овозможи навременото прикажување на оваа изложба на најновата македонска уметност во Белград, на нејзиниот пат помеѓу Минхен, Будимешта и понатаму кон Франција.

Јован Деспотовиќ, Зрачење македонских уметници, ННБ, Београд, 6 - 7. 06 1998

Превод од српски: С. Панчевска



Изгледи од изложбата Зрачења, Центар за културна деконтаминација, Белград, 23 мај, 1998
Exhibition view, *Radiations - Recent Macedonian Fine Arts*, Center for Cultural Decontamination, Belgrade, May 23, 1998

Бригит Зоне

ВОЗБУДЛИВА ИЗЛОЖБА - ПРЕЗЕНТИРАНА БЕЗ ЉУБОВ

Непријатности околу изложбата на современата македонска уметност во Баварската Ландесбанка

Brigit Sonne

SPANNENDE AUSSTELLUNG - LIEBLOS PRASENTIERT

Arger um die Schau mit zeitgenössischer Kunst aus Mazedonien in der Bayerischen Landesbank

Sud Deutsche Zeitung, 20-22. 04 1998

Постојат интеркултурни настани за кои има основа да бидат пофалени, но чиј дефинитивен резултат изгледа толку депресивно, што човек би посакал и воопшто да не се случеле. Финансиски не многу силен, Музејот на современата уметност од Скопје доби покана да организира изложба во просториите на една Баварска банка. Двете раководни лица од музејот со елан подготвуваат една кохерентна изложба за енергетските потенциали во младата македонска уметност, без точно да знаат што и кој во Германија ги очекува.

За какви се негативни последици може да предизвика недоволната комуникација помеѓу домаќинот и експертите на уметноста, ни сведочи изложбата во Баварската Ландесбанка. Не само што ограничениот простор, со импровизирано поставените паноа, не е адекватен за една современа изложба која не се ограничува на претставување на слики со мртви природи, туку тука ни е претставена и тесноградата претстава на домаќинот за приспособената верзија на проектот.

Така, од страна на Баварската банка се инсистирало на тоа просторната ликовна инсталација на Моника Мотеска која исчекорува во просторот, да биде сведена на една конвенционална мерка. Металниот епитаф на Станко Павлески кој од оправдани причини беше предвиден да биде поставен на подот, непредвидено се најде на еден сид. И она што е уште пострашно, бидејќи насловот на изложбата "Aus-Strahlungen" поради негативниот призвук не му беше по волја на домаќинот, тој једноставно по кратка постапка, го елиминира.

Зрачењето, како што вели авторката на изложбата Соња Абациева, на нејзиниот мајчин јазик е двозначен поим. Може да асоцира на радиоактивно зрачење, но насловот, пред се, алудира на византиското предание и на феномените во природата. Непријатните околности околу оваа изложба не би требало едно да попречат: да се создаде слика на уметноста од Македонија, која осцилира меѓу чистата метафизика и сценаријата за катастрофи - типични за времето. Во таа смисла делува речиси спиритистички кога се издигнува пареата од студената силиконска одливка на стомачниот дел на авторката Искра Димитрова. Делува сугестивно и кога Јован Шумковски, со сјајни икони кружно поставени, го рефлектира врз сидовите движењето на сонцето како "заробено ехо".

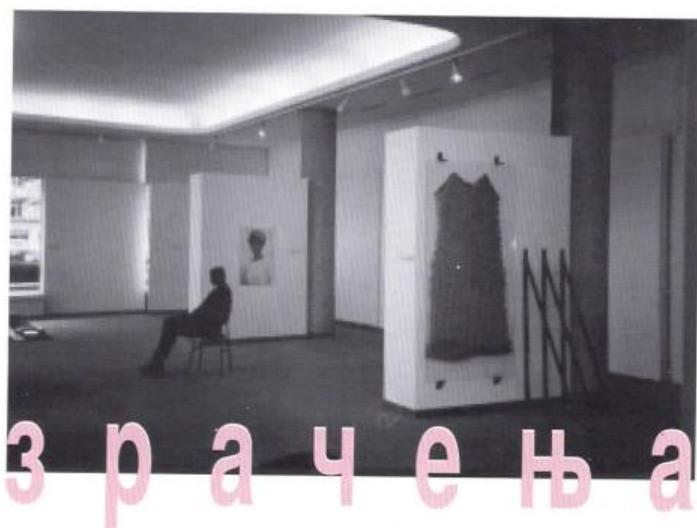
Во контекстот на прогресивниот пессимизам дури и иритирачкото вртење на грамофонот дава смисла, колку и да е изземена заљубеноста во техноидни материјални комбинации.

Напротив, фотографиите од Македонија се претставени максимално актуелно. Во фото-колажите на Елизабета Аврамовска е расчленето космолошкото единство на четирите елементи, концептирани согласно примерот на билбордите.

На плтерските фотографии Жанета Вангели пародијски го дезилузонира митот за вечността. На замаглениот портрет на принцезата Дајана му се спротиставува еден "blow up" споменик во соцреалистички манир.

И на крајот сепак важи Фаустовското правило: кој сака да го дофати Олимпот на бесмртните хери ќе мора да се погрижи за својата што потрагична смрт.

Надвременото и историското, општественото и личното во современата македонска уметност се растопуваат во амалгам.



зрачења

Изгледи од изложбата *Зрачења* - Рецентна македонска ликовна уметност во Bayerische Landesbank Galerie, Минхен, 2 април 1998
Exhibition view, *Radiations* - Recent Macedonian Fine Arts, Bayerische Landesbank Galerie, Munich, April 2, 1998

Одгласи од шведскиот печат за изложбата *Мали големи приказни* во Стокхолм

Хакан Нилсен

УМЕТНИЦИТЕ КАКО РАСКАЖУВАЧИ НА ИСТОРИЈАТА

(*Svenska Dagbladet*, 22 augusti,
1998, Stockholm)

Изложбата "Мали големи приказни" која беше поставена во Стариот државен архив е дело на три шведски уметници (Магнус Бартос, Аника Ериксон и Елин Викстром) и три уметници од Македонија (Зденко Бужек, Оливер Мусовиќ и Жанета Вангели). Сите тие имаат нешто заедничко, а тоа е што работат со фактички и фiktивни личности.

Приказната е еден вообичаен начин на изразување во уметноста во 90-тите години, таа е една појдовна точка за дискусијата околу дефиницијата на "јас". Фокусот е поместен од големите важни прашања кон обичните, кон секојдневието, човековите планови, надвор од теоретизирањето и оди се повеќе кон практичното. Овој потфат всушност внесува ново струење во се повеќе високо поставениот и амбициозен уметнички простор, но она што е уште повлечатливо е тоа што секоја историја не е иста мерка интересна. Исто како што на човекот му беше наметнувано четири-вековното монотоно сликарство, на крај одделните историски ликовни настани се дават во својата сопствена парадигма. Сликарството престанува да биде целина и станува само една историја. Повеќе не поставува прашања туку само ја потврдува уметничката форма.

Со ова не е кажано и дека

приказната како таква е празна. Во "Малите големи приказни" пред се се издвојува презентирањето на делото на Зденко Бужек со многуте предмети од покојната тетка кое е приказна со многу дна. Тетката која била на владеачка позиција во поранешна Југославија, "воскреснува" преку минуциозните сметкопотврди и белешки. Презентацијата е комплетирана со картата на поранешна Југославија и со картата на "нејзината состојба" и различните обиди за смирување на внатрешните немири. Во заднината се насетува тажната судбина на Балканскиот полуостров, но сепак за тоа не е кажано ништо директно.

Елин Викстром, пак, учествува со едно од своите најдобри дела. Кога таа ја презентираше својата претходна приказна во галеријата на Андреас Брендстром кај мене се уште постоеше извесен скептицизам. Но тогашната приказна сега се претвора во друга приказна што и ја раскажала некоја посетителка на изложбата во Јужна Африка. Наместо повторно да ја раскажува истата приказна, сега таа се надоврзува на кладичната традиција. Делото не е веќе уникатно со својата специфична приказна туку тоа станува приказна за самото себе и за својата историска појава. Настаните ги создаваат приказните како што ја создаваат културната историја што ја прифаќаме како нормална.

Во контраст на сите оние изло'би со различни наслови, но со исти уметници, и како што се случува често, со исти дела, "Мали големи приказни" од почеток е една добро сработена изложба. Кураторот Сузана Милевска дошла до една идеја која се рефлектира преку делата на избрани уметници иако се чувствува извесен недостиг на проблематизирање.

Во својот обид теориски да ја образложи својата појдовна точка, Милевска во текстот од каталогот упатува на Лиотар и од неговото тврдење дека големите нарации се наоѓаат во криза. Според неа, тие добиваат обележје на модернизам (во смисла на специфична медиумска уметност) кој што според јачината на своето значење ги притиска од страна малите приказни.

Сега кога големите вистини и модерната уметност се наоѓаат во криза, доколку тие не опстанат, ќе останат само малите приказни. Тоа е така гледано од линеарна историска перспектива. Но и малите приказни би требало да се проблематизираат.

Без диференцирање меѓу нив, секоја приказна всушност би била иста. Уметниковото раскажување и кризата не се доволни за да ги поврзе заедно. Дека е така многу пати е пишувано од страна на разни групи медиумски критичари како што се Маршал Меклуан, ПЕН-клубот... Затоа не е важно каде туку колку на крај ги поврзува сето тоа уметниците учесници на изложбата. Тоа не се всушност приказните, туку работата на нив што ги поврзува. Заедничка им е и потребата да си ја одредат својата уметничка позиција во историјата на уметноста.

Не би бил изненаден доколку на ова во иднина би се гледало поинаку, од оние што денес работат со платно и боја.

Превод од шведски: Радмила Џартовска



Изгледи од изложбата *Мали големи приказни*, Стар државен архив, Стокхолм, 1998
Installation view from the exhibition *Little Big Stories*, Old State Archives, Stockholm, 1998

Лилјана Неделковска

МИГОВИ НА ШЕЕСЕТТИТЕ

АЛЕКСАНДАР ЈАНКУЛОСКИ
И БОРИС НИКОЛОСКИМУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ, СКОПЈЕ
ДЕКЕМВР 1997-МАЈ 1998

Изложбата "Мигови на шеесеттите" што го опфати творештвото на еден сликар и еден скулптор, на Алаксандар Јанкулоски и Борис Николоски, а што се одржа во Музејот на современата уметност во Скопје, отвори неколку значајни аспекти за размислување: за проблемскиот лик на уметноста во Македонија во 60-те год, за критичкиот дискурс референтен на тоа време, но и за "чувствителноста" на денешната критичката мисла за некои историски содржини и проблемски целини. Интересно е дека изложбата и покрај својот проблемски карактер не наиде на соодветна критичка рецепција. Имено, ако се тргне од фактот дека апстракцијата на 60-те год. претставува важно поглавје во современата македонска уметност, поглавје што го карактеризира една мошне значајна придобивка, а тоа е чувството на вклученост и припадност на еден поширок комплекс на модерната уметност, придобивка исто толку значајна како и онаа поврзана со почетоците на современата македонска уметност, тогаш не чуди прашањето за индолентниот став на нашата критика кон оваа изложба. Ова дотолку што изложбата ја отвори можноста не само да се проблематизира улогата и значењето на овие уметници во контекстот на македонската уметност во тоа време, туку и пошироко, да се проблематизира и едно прифатено сфаќање и толкување на апстракција кај нас но и во тогашните југословенски простори.

Оваа изложба прикажувајќи ги делата на Јанкулоски и Николоски настанати во 60-те, имаше за цел не само да даде еден ретроспективен и рефлексивен поглед на нивното творештво од тој период, туку и полемички да постави и да отвори одредени прашања. Авторот на изложбата, Марика Бочварова Плавевска, тргнува од фактот дека првата самостојна изложба на енформелни слики во Македонија беше онаа на Александар Јанкулоски одржана во Скопје во март 1961. Според Бочварова Плавевска "тоа беше важен датум, бидејќи за прв пат во нашата средина доживеавме потполна презентација во вид на ексклузивна промоција на апстрактно-енформелските тенденции, потенциран податок кој е веќе внесен од страна на Соња Абациева Димитрова во предговорот на каталогот "Југословенското сликарство во шестата деценија". Меѓутоа и покрај овој факт, дела на Јанкулоски немаше на изложбата "Југословенско сликарство на шестата деценија" што се одржа во Белград 1980 год. Поради вакви недоречености и недоволата, односно, скромната елаборација на појавата на енформелот во Македонија во почетокот на 60-те од страната на нашата критика (тука мислам и на улогата и значењето на енформелните постигања на Анастасов, Калчевски, Аврамовски, Мазев, Лозановски, Ристески) Јеша Денегри ќе може да заклучи во текстот за каталогот на изложбата "Југословенското сликарство во шестата деценија" дека "нивото кое



Борис Николоски, *Направа I*, 1967, дрво
Boris Nikoloski, *Device I*, 1967, wood



Александар Јанкулоски, *Без наслов*, 1961, масло на платно
Aleksandar Jankuloski, *Untitled*, 1961, oil on canvas

Драгутин Аврамовски, Родольуб Анастасов, Александар Јанкулоски, Ристо Калчевски, Ристо Лозаноски, Петар Мазев и Томо Шијак го постигнале меѓу 1961-63, значи до оној заклучен датум до кој допира проблемската виталност на енформелот во Југословенската уметност, преставува всушност почетно овладување со терминологијата за која се определиле, а својот средишен работен период тие го остваруваат - како констатира Соња Абаџиева Димитрова во својот текст во истата оваа публикација - во втората половина на 60-те години....На истиот заклучок наведува и податокот дека сликите на Аврамовски, Анастасов, Калчевски, Мазев и Ристески блиски на искуствата на енформелот, прикажани на изложбата *Современа македонска уметност* во Музејот на современата уметност во Белград 1969. се сите настанати меѓу 1966-68."

Ако се анализираат двете слики од Јанкулоски *Растенија* од 1960 и *Без наслов* од 1961 (овие две слики, за жал, се единствените достапни слики од вкупно осумнаесетте коишто биле прикажани на самостојната изложба на Јанкулоски во 1961. -на другите слики од изложбата им се губи секаква трага) доведувајќи ги во кореспонденција со енформелните остварувања во водечките центри во тогашна Југославија, тогаш станува сосема јасно дека овде се работи за дела во кои е постигната потполна неиконичност и нереференциелност на сликата својствена за

енформелот, за дела кои со својата внатрешна енергија и начинот на структуирањето на материјата се вбројуваат меѓу најдобрите примери на енформелот во Македонија.

Овие слики изработени во духот на енформелот беа една кратка епизода во творештвото на Јанкулоски. Во неговите наредни дела, од кои можевме да видиме и дел на изложбата, се забележува едно посмирено структуирање на материјата, постапка што полека но сигурно ова творештво ќе го одведе во мирните води на една "академизирана" апстракција.

Во критичката рефлексијата на творештвото на Николоски исто така е присутно едно празно место, но не така радикално и драстично изразено како во случајот на Јанкулоски кој речиси сосема беше избришан од значајните манифестиции и елаборации на македонската уметност во шеесеттите. Николоски кој своите најзначајни дела ги постигна во периодот 1965-1970. сепак беше забележан и вклучен во презентирањето на македонската уметност (пример за тоа е изложбата *Современа македонска уметност* што се одржа 1969. во големите југословенски центри). Празнината што го опкружува творештвото на Николоски е недоволното внимание и интерес во истакнувањето на неговата улога и значење во проблемската целина на апстракцијата во шеесеттите во Македонија.

Соња Абациева

РОБЕРТ ГЛИГОРОВ

МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ

МАРТ 1998

Типот на фотографијата со кој што се занимава Роберт Глигоров (роден 1960 во Крива Паланка, а живее во Италија) упатува на прашања релевантни на денешната загрозена единка. Од тука е логично да се очекува таа да претендира на доменот наречен - барање на сопствениот идентитет. Состојбите на оваа потрага Глигоров ги снима отворено и декларативно, не земајќи ги во обсир репресиите што можат да произлезат од непочитувањето на прифатените норми. Значи "замижувајќи" пред одредени морални кодови, свесно навлегува, ги допира и претставува просторите на одбивното, на гледките на abject-ното.

Тоа во основа не е ниту ново, ниту недозволено. Напротив често се јавува како преокупација во делата на современите сликари, фотографи или видео автори. Непријатното за гледање, како содржина, Глигоров го пакува во убава амбалажа, заснована на поп- јазикот и на "телата" на рекламните билборди (огромни, убаво изработени cibachrome фотографии, со впечатливи бои и атрактивни пози). Тоа значи еден вид на симулација на одвратното, слично на симулакрумите во акционите или хорор филмови, кога крвта ја доживуваме како црвена боја, а убиените како марионети.

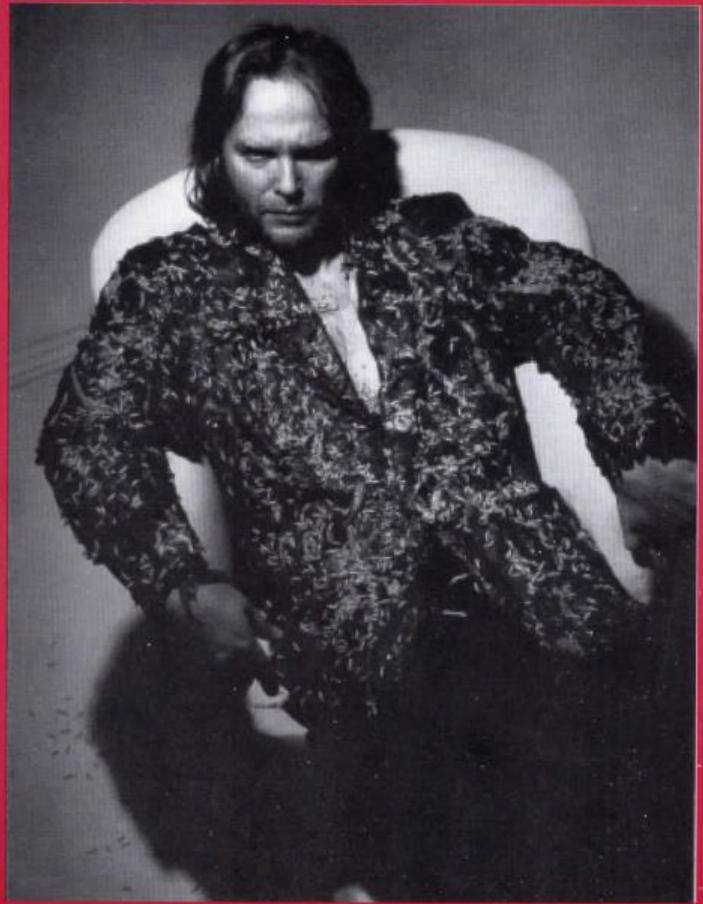
Чувство на амбивалентност не се јавува бидејќи она од што би требало да се згрошиме го сфаќаме како шега или забава, односно не постои колебање во примањето

на "сликата" како атракција или штос. Од ова сознание произлегуваат сите натамошни неволji по овие фотографии.

Во контекст на изнесеното е и желбата телото (најчесто авторовото) да се земе како медиум за соопштување на сопствените трауми. Меѓутоа, различно од алиби-системите на редица реномирани автори во светот (Роберт Меплторп, Синди Шерман, Женевиев Кадие, Јана Штербак и сл.), кои телесниот концепт го ревидираат, реконструираат или анализираат, фотографиите на Глигоров се разголени од суштествените семантички прашања. Напротив, остануваат на marginите на длабокото пробивање во проблемот, постојат на ниво на поза.

Она што навистина дава најмногу аргументи да се посомневаме во онтолошката и вредносна тежина на овие дела е нивната недозволено близка врска со творештвото на Јана Штербак, канадска уметничка од чешко потекло.

Бидејќи станува збор за конкретни врски и еклатантни превземања ќе цитирам неколку близки релации меѓу делата на двајцата автори. Треба да се спореди фотографијата на Глигоров *Kринолин* (1997), со перформансот *Remote Control* (1987) на Штербак; Чекање (1997) со *Vanitas: Flesh Dress* (1987), во кои се користи сировото месо како материјал, кај Глигоров за



Роберт Глигоров, Чекање, 1997, карбон-печат на алуминиум
Robert Gligorov, Waiting, 1997, c-print on aluminium

изработка на сако по кое лазат црви, односно за изработка на фустан кај Штербак. Прозирната маица на кои се налепени влакна е истата идеја, но реализирана во различно време. Идентичен е случајот и со *Електричниот човек*. Концептот на Јана Штербак пробива длабоко во потеклото на симболниот столб со кој се занимава психоанализата, обработувајќи лични проблеми во контекстот на слободата на жената и нејзиниот статус во општеството. Таков концепт е неодржлив во делата на Глигоров.

Превземањето туѓи идеи е неблагодарно, но во случајов со Глигоров, катастрофално по неговиот уметнички интегритет кон кој секако се стреми. Неговото помпезно најавување на македонската сцена, немањето информации за неговото образование, превидот во каталогот, дека неговата изложба е одржана во Музејот на современата уметност (во биографиските податоци), отсуството во неговиот Curriculum на релевантни институции и изложби на кои тој излагал, само заокружуваат една редица некоректности.

Тоа и не било толку страшно доколку Роберт Глигоров не беше предложен за можен учесник на идното Биенале во Венеција во 1999 година.



Јана Штербак, Фустан од месо, 1987, фотографија од перформанс
Jana Sterbak, Flesh Dress, 1987, photograph from performance

Соња Абациева

ХРИСТИНА ИВАНОСКА

Костум за двајца

МКЦ, Скопје, јуни 1998

Без разлика што Христина Иваноска излегува од класата на професорот Рубенс Корубин, нејзината инсталација во МКЦ повеќе укажува на врска со рачно изработените производи на професорот Симон Шемов: и двајцата се задржуваат на тактилните доблести на материјалот и на женското поимање на времето како процес на издржливост, дисциплина и трпеливост. Сепак тие во основа се разликуваат на ниво на обмислување и јазично артикулирање кодирано од позиција на половите природи на авторите.

Конструирајќи го проектот со облеки за двајца, Иваноска ја манифиестира желбата за помирување на спротиставеностите од различен тип. Тука би потсетила на сериите на облека (Roupa-sorgo-roupa, 1967) на бразилската актерка Lygia Clark (1920-1988). За разлика од меките облеки (со отвори за меѓусебни скриени допирни на мажот и жената) на Кларк, Иваноска

предвидува една заедничка покривка за човечките тела (грубо платно потопено во туткал), надминувајќи ги половите разлики. Основното допирно место меѓу двете останува обмислувањето на синтагмата: "телото е дом" - место што франциското движење "antropofagia" го формулира како "жива структура на биолошката и целуларната архитектура". Обединувањето под еден покрив на машкото и женското кај Иваноска е аналогно на припитомувањето на разликите и антагонизмите без морализаторски референции. Ослободеноста од траумите од репертоарот на психоаналитичарите означува релаксирано гледиште на симболичките редови, без разлика колку се тие подредени на половите различија. Оваа позиција се отуѓува од принципите на разногласијата и им го ослободува патот на играта и задоволството. Жivotот во овие гнезда за двајца е замислен како хармонично содејство на психички, мисловен и љубовен план, одржувајќи врз принципите на "плацентната економија" -еднаква зависност од плодовата течност на мајката и фетусот. Корените на оваа желба може да се побараат во далечната културна традиција: Платоновата Гозба, грчките теогонии, потсетувањето на единственото машко-женско суштество, каменот на мудроста - Ребис или херметичкиот андрогин. Докинувањето на овие спротивности цели кон совршениот човек, кој според Евангелието на Тома обезбедува влегување во кралството. Влезот во отадестраното за Христина Иваноска треба да се случи на земјата во облеката -

Соња Абациева

МОНИКА МОТЕСКА

Ахилова пета

Галерија СIX, Скопје

Ликовниот јазик на Моника Мотеска во видео перформансот Ахилова пета јасно ја нагласува половата природа на авторскиот субјект. Едноставниот, чист и кохерентен дискурс е во функција на меки нијансирања на сензуалноста.

Врз градите на една гола жена седната на столица за нишање нежкото газат стапалата од проектираната видео слика. Обвиткана со темниот простор на изложбената сала и осветлена од фокусираното светло на проецираните видео снопови, живата фигура/модел како да сакала да ја запази интимноста на слушувањето, визуелно сведено на еден движечки квадрат. Тишината и темнината сепак му овозможуваат на погледот реално да ги опфати нијансите на сукцесивните поместувања на нишачкото тело, доживувајќи го вистински, а не посредно. Актот што се симнува по скали на Дишан или

платната на футуристите што толку минуциозно ги бележаа етапите на движењето.

Претставата открива тактилни сензации меѓу две различни реалности: конкретна опипливост на женските гради, како grund врз кој се поставува/проектира вториот слој - виртуелната "вистина" на видео записот. Дихотомијата меѓу различните материјалности окото ги прима како совршено претопување во една единствена слика. Конзистентноста на телото омекнува исто онака како што и тврдите стапала од видео снимката технолошкиот процес ги свел на воздушести глетки. Претопувањето на слоевите по пат на инверзии означува напуштање на површината и навлегување во длабина - отворање на рентгенски визури. Всушност со тој допир меѓу пасивното (женската сензуалност на градите) и активното (машката агресивност на стапалата), авторката извршила атак врз познатиот ригиден концепт на Фројд и истомислениците, укинувајќи ги (свесно или потсвесно) разликите меѓу носителите на активниот и пасивниот принцип.

Мотеска како мотив ја зема ахиловата пета, метафората на ранливоста и ја подредува на женското писмо. Согласно тезите на психоаналитичарите и на најновите истражувања во оваа област во Америка, една од најосетливите точки кај жените е чувствителноста, предаденоста на тегата и меланхолијата. Таа вклучува

дом што таа ја создава за гледачите. Отворите-влезови се различно конципирани и моделирани, со благо навестување на половите диференцијации. Токму на ниво на обмислување на дупките таа не може да го запре спонтаниот наплив на женскиот сензибилитет. Влегувањето во длабочините и таинственостите на отворите го почитува ритамот на семантичкото обмислување на просторот. Тој едновремено функционира како а) отворен простор за влегување/активности, како б) веќе населен простор со невидлива содржина и како в) тукушто испразнет топол простор, што го чува споменот -трагата на нечие минато претходно присуство.

Текст(урата) на платното и на a posteriri додаваните шевови, природното ткаење специфично за некои делови од телото (коса, влакна) се однесуваат на поимот време: процесот на макотрпното долго и нормирano градење на структурите. И не сакајќи овде навлегуваме во науката на ткаење мрежи (hyphology) - на помладата сестра на Пенелопа и на сите оние митолошки жени кои ја користат својата стратегија за да го спасат Одисеј.

Мекоста на тврдите форми, тактилното, органовидноста на формите, особеното чувствување и конципирање на просторните и временските категории, сепак се означености од женска позиција. Облеката за двајца, колку и добронамерно да сака да ги укине антиномиите останува полово кодирана.



Христина Иваноска, Костум за двајца, детаљ од инсталација, 1998
Hristina Ivanoska, Suit for Two, detail from installation, 1998

неврони во осум пати поголеми регии на мозокот, отколку што е тоа случај кај мажите. На овој привилигиран терен авторката му пристапува од позиции на нагласен нарцизам, исто така богато полово конотиран. Меѓутоа, токму во овој сегмент се јавува отастапување од познатите кодови и поделби на психопаналитичарската школа. Авторовиот дискурс на телото и сликите не рефлектира знаци на тага поради некаков априорен недостаток или губиток кај жената. Напротив се укажува на една нагласена еротика исполнета со желба и *juissance* која се покажува во својата плус димензија, во задоволството да се биде токму таков и во контекстот на претставата за фаличката мајка од пред-едипалната фаза (која не трае само до периодот на полово зрење на човекот какошто тврди Фројд, туку која перманентно опстојува во сите возрасти, како што мисли Кристева). Оваа свест за сопствената супериорност - да се биде без мана- се потврдува не само во она длабинско чувствување (*lacune natale*) на телото и другото, туку и по посебното чувствување на волуменот: жената и има таков волумен кој е способен да иницира и да создаде нов.

Благо сугерираната тага во проектот на Мотеска не генерира од традиционалната обележаност на женската позиција како инфериорна *per se*. Напротив, таа е резултат на еден поширок амбиентален контекст. Изблиците на пркос, на желбата и радоста да се живее

ја припитомуваат тагата, создавајќи еуфорична ранливост, слатка болка, полутонови на едното и другото.



Моника Мотеска, Ахилова лета, видео-перформанс, 1998
Monika Moteska, Achilles' Heel, video-performance, 1998

Марика Бочварова

ЖАНЕТА ВАНГЕЛИ

ГАЛЕРИЈА СIX

Во март 1998 е отворена CIX gallery на Сорос Центарот за современи уметности, Скопје. Повод за нејзиното формирање е одбележување на пулсирањата во нашата рецентна ликовна продукција, истовремено и создавање на нови квалитети кои треба да се резултати на одредениот радикализам што би го наметнале и самите уметници. Нејзината улога би се свела и на покривањето на овој сегмент во реализацијата на нивните креативни експерименти, за којшто постоечките галериски простори не се подговени да го прифатат во сооветниот миг.

Марика Бочварова

Владимир Боројевиќ

Музеј на град Скопје, мај, 1998

Изложбата на Владимир Боројевиќ (1947), како и каталогот претставуваат еден обид на нашата актуелна ликовна сцена да се направи одредена дистинкција меѓу аспектите на модернистичката естетика и култура на доцните шеесетти и почетокот на седумдесетите со оние постмодернистички тенденции на деведесетите во кои се ревидираат прашањата околу модернизмот како мегакултура и начинот на нејзината рецепција. Оваа констатација можеби изгледа необична или неконсеквентна бидејќи е произлезена од карактерот на делата, пред се, тоа се карикатури кои го доживуваат својот REPLAY.

Но, неизбришливата актуелност на овие карикатури, што се настанати и што беа публикувани (во списанија, весници и во каталоги) особено во текот на 1973-та и 1974-та, како и нивните вредности што се однесуваат не само за тоа време се главниот поттик тие да се употребат како буквална авторска предлошка во "новите пластички и комуникациски позиции" кои како повторно реализирани дела "не се карикатури, туку нивни симулакруми". Изложбата, побуди од една страна сеќавања, а од друга страна го наметна и инаквиот начин и пристап во гледањето и толкувањето на т.н. ново создадени креации (изведени на плотер и во огромни

Просторот беше промовиран со изложбата на Жанета Вангели. Инаку во текот на оваа година беа изведени повеќе мини проекти и перформанси од кои позабележителни беа: *Лавиринт 3* на Исмет Рамичевиќ, *Отсуство* на Антони Мазневски, *Ахилова пета* на Моника Мотеска, *P.S. (Прекрасни суштства)* на Искра Димитрова итн.

Првиот контакт со експонатите на Вангели именувани како 1. *Постнационализам* и како 2. *ready-made WORLD*, но и општиот наслов на изложбата *EX-FYROMизам* или *непрестаната желба по вечноста*, како да го иницираат моментот на надминување на тесните национални и идејни рамки. Но, примарниот заклучок е дека всушност новосодадените дела се потпираат на оние што таа ги создаваше неколку години наназад. Тие беа фокусирани врз проблеми што навлегуваа и ги зафаќаа сферите на недоминатниот ангажиран тренд на македонската ликовна сцена, произлезен најверојатно од актуелната можеби провокативна транзиција на општеството. За разлика од претходните остварувања во кои постоеше една ублажена реторичност, метафоричност или пак присуство на поетската димензија, овде Вангели ни се прикажа како автор којшто е "оптоварен" со конкретните опасности што секојдневно демнеат во нашата средина и во непосредната околина. Од тие причини таа своите проекции ги заснива на логиката на концептуалното и дискурзивното со цел да се доближи и до алегоријата, што се идентификува со новите појави и што одговара и кореспондира со постмодернистичкиот концепт.

Визуелната интерпретација и самата презентација ја

димензии). Интересен е фактот што тие не се реализирани директно од оригиналите, од причини што најголем дел од нив се исчезнати, но и како авторска определба. Оригиналите, всушност претставуваат дел од оние достигнувања во овој жанр, што најдоследно ги рефлектираат златните мигови на карикатурата во Македонија.

Како лауреат на 5. Светска галерија на карикатури во Скопје (1973), во следната 1974. во Музејот на современата уметност, Скопје добар дел од овие карикатури беа презентирани на неговата самостојна изложба. Оттогаш за нив можеше да се зборува само за конечни остварувања. Но, не излезе така. После двеиполовина децении тие како да не раскрстуваат со минатото, туку повикуваат на враќање и реставрација на концептите и постапките, актуелни и применливи во дадениот миг.

Магичниот реализам, доминантен во ликовниот израз на авторот ги воздигнува на посебно артистичко ниво, коешто и секогаш не мора да е во прв план, бидејќи самот жанр, пред се, треба да ги задржи "правилата на комиката". Затоа, пак магичниот реализам и извонредниот цртачки графизам беа многу битни за конечниот визуелен ефект на новите остварувања. Денес се наметнува и проблемот на темата на карикатурите. Паѓа во очи дека таа коинцидира и со проблемите на нашето современение. Тоа произлегува од нивниот јазичен систем, којшто во најголема мерка е приспособен на фотографскиот медиум, за да одговара концептиски на она што беше актуелно и релевантно за ударните (насловните или средните) страници на печатот. Интенцијата на авторот е со користењето најчесто човечки лик (или поретко конкретен предмет) паралелно да аудира на "општата алиенација на урбанизираната индивидуа", но и

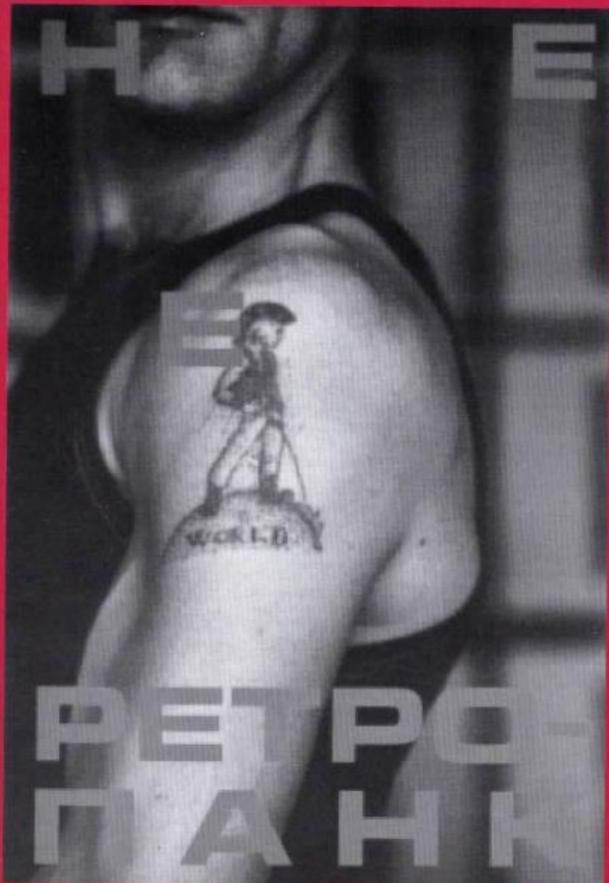
врши, пред се, преку употребата на фотографскиот медиум (во овој случај најдоследно ги одразува сопствените интерактивни својства). Како медиум фотографијата си ја презема улогата да ја воспостави дадената, односно примарната комуникација, иако и двета фотографски отисоци (дигитализирани фотографии) може да се протолкуваат како амбиент, како сидна инсталација. Тие имаа големи димензии, оптегнати и прилепени на пластична позадина и се закачени или потпрени на белите површини на галеријата. Постапка, при која истовремено се добива и ситуацијата на амбиентална поставка, но и делумна трансформација на фотографијата во предмет, кој сега е во функција на визуелната перцепција. Овие констатации ги сведувам на претпоставка, бидејќи самиот контекст на делото, поточно самиот фотографски израз на Вангели повеќе ја става во позиција на хроничар, односно коментатор на пресвртите во општествениот и политичкиот живот во Македонија. Затоа наративноста е во прв план, за да иронијата се оствари како единствено јазично решение на фокусираниот мотив. Овие јазичните идеограми ги рефлектираат симболите на времето: Не е ретро-панк; НАТО.

Примената на ваквиот едноставен концепт е всушност во функција на рефлексија на кодовите што ги антиципираат актуелните "идеалитети". Дали според наведеното Вангели го достигна овој степен?

да потсети на "идеолошките дилеми", што неслучайно се својствени и на денешнината, на новата општествена клима. Често станува збор за "познат" детаљ од човечка фигура или лик (Ева не може да го гризне јаболкото поради споените заби, Милонска Венера под чија површина се пробива града од жена, пукната биста на Карл Маркс од која се појавува неговиот портрет итн.), потоа за аллегоричноста на круната што се топи на главата на "некој" крал, за маските што ветерот ги оттргнува од лицето кое ги носи, но и за предмети кои се претставени премногу реално за да ја вршат сопствената функција - млитав меч придржуваан од човечка рака.

Неминовно е да се дефинира и карактерот на овие условно кажано постери. Прилепени на сид тие веќе ја поседуваат впечатливата декоративност и "информативност", ја следат и постмодернистичката логика на едно уметничко остварување со што се приспособени на новата генерација конзументи. Значи естетскиот момент е задржан со пренесувањето на старите стандарди, но се изнудуваат и нови дополнителни објаснувања.

Изложбата си ја постигна целта, а истовремено авторот го одбележа своето триесетгодишно дејствување.



Жанета Вангели, *Ready-made World*, 1998, плотерска изведба
Zaneta Vangeli, *Ready-made World*, 1998, plotter realization



Владимир Бороевиќ, *Reply IV*, 1998,
плотерска реализација направена според карикатура од 1975
Vladimir Boroevic, *Reply IV*, 1998, plotter realization after a caricature from 1975

Захаринка Бачева

ДИЈАНА ТОМИК РАДЕВСКА

МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ
ОТВОРЕНО ГРАФИЧКО СТУДИО
МАЈ 1998

Од првата самостојна изложба на Дијана Томик Радевска (1985) до последната (1998) се согледува нејзината основна заложба за истражување во сопствениот ликовен израз со цел да постигне интерактивен однос со гледачот.

Сигурно владеејќи со сликарските и графичките техники, во својот ликовен ракопис храбро внесува промени кои се согледуваат во нејзината идеја сите свои асоцијации и симболи од сопственото визуелно поле на опсервација да ги расчлени, да ги оттргне од реалниот простор со цел да ги смести во својата лична имагинативна слика т.е.во секогаш новосоздадената визуелна креација.

Визите од минатото, но и од сегашноста, се постојано предмет на нејзините истражувања, но секогаш во нова ликовна структура.

Проектот "Интерактивен албум" реализиран во Графичкото студио на Музејот на град Скопје, е квалитативен приказ на спојот на фотографскиот и графичкиот медиум во создавањето на нова духовита визуелна креација.

Захаринка Бачева

**СЛАВИЦА ЈАНЕШЛИЕВА
АНА СТОЈКОВИЌ**

МЛАДИНСКИ КУЛТУРЕН ЦЕНТАР- СКОПЈЕ
НОЕМВРИ 1997

идејата изразена во интерактивен простор, но со полн респект кон законитостите на графичката ликовна дисциплина.

Заедничката изложба на младите графичарки Славица Јанешлиева и Ана Стојковиќ во Младинскиот културен центар е еден почеток на горе наведените констатации. Таа е нивна прва самостојна презентација по нивното дипломирање на ФЛУ(1996 и 1997) во класата на проф. Зоран Јакимовски. Потенцирањето на годината на дипломирањето и класата на проф. Јакимовски е поради моето пријатно изненадување од покажаната индивидуалност кај овие две графичарки кои уште во првото претставување ја изразуваат својата специфична авторска креативност ослободена од секакво влијание на академскиот образовен период. Јанешлиева во класичните техники (дрворез и комбинирана техника) изработува отисоци во голема димензија кои директно асоцираат и ја претставуваат внатрешноста на дрвото, но ја изразуваат и нејзината решеност со минимални линеарни интервенции на структурата на дрвото да ја истакне својата креативна автентичност. Ритуалниот карактер на нејзиното уметничко дело го следиме во графичката инсталација со наслов "Трло" што претставува спој на класичниот графички дводимензионален отисок, добиен преку наведените техниките, со идејата за тродимензионална знаковна симулација постигната со поставување на

Последните две години (1997,1998) во изложбените простори во Македонија се сретнуваме со видлива квалитетна продукција на автори и дела кои преку графичкиот медиум се обидуваат да ги изразат своите ликовни размислувања. Но, тоа што ја прави ликовната сцена интересна е обидот на младите графичари да го надминат класичниот дводимензионален третман на овој медиум и да навлезат во сферата на креативниот експеримент во кој тродимензионалноста и интерактивниот пристап се доминантни. Примарна е

Интерактивните колажи изведени во комбинирана техника (линорез, сито и висок печат) поставени врз старите фотографии од семејниот албум, освен што ни откриваат ново уметничко гледање и толкување на минатото, нови просторни и временски релации, му овозможуваат на гледачот со поместување на колажите и сам да учествува во создавањето на нови ситуации т.е. да го почувствува задоволството во откривањето на сопствената инвентивност со што се постигнува конечната цел на авторката за интерактивен однос на делото со гледачот.

Овој проект ни го отира изградениот индивидуален ликовен ракопис на Томиќ кој успешно комуницира со реципиентот, а истовремено потврдува дека реализацијата на чистата идеја не е секогаш зависна од употребата на ликовните техники во класична смисла.



Дијана Томиќ, Интерактивен албум, 1998, комбинирана техника
Dijana Tomić, Interactive Portfolio, 1998, mixed media

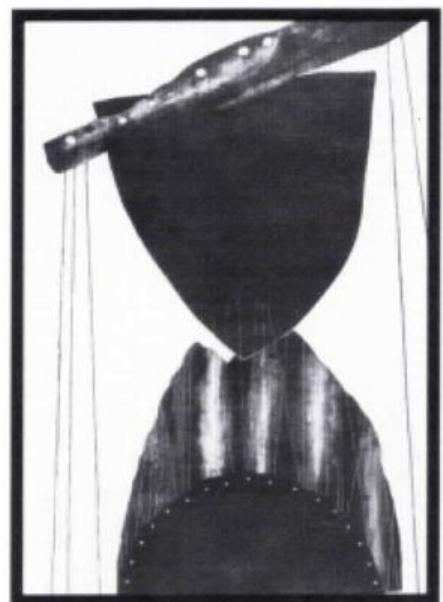
графиките во висечка состојба во просторот во форма на круг. Асоцијацијата на заборавениот рурален амбиент е реализиран со редуциран ликовен јазик. Со оваа своја прва самостојна презентација Јанешлиева ја навестува својата творечка креативност и инвентивност.

Ликовниот јазик на Ана Стојковиќ е сосема спротивен на Јанешлиева, но не помалку индивидуален и јасен. Повторувањето на одредени форми и фигури (закачалка, редуцирана кукла, полукруг, перфорирани точки, линии од конци...) испреплетени во црно-бели и тонски односи ни даваат слика на спомените од детството, од минатото, што длабоко е меморирано во мислите на Стојковиќ. Во нејзините графички листови се сретнуваме со игра на знаци што навестуваат автор кој, се уште, трага во откривањето на нови значења на предметите и нивно претставување во други форми и релации.

Редуцираната, суптилна и духовита игра на формите сместени во строго организирана композиција ни го покажуваат нејзиниот респект кон спецификите на графичкиот медиум, но и нејзината желба да експериментира со крајна цел да дојде до својот конечен ликовен израз.



Славица Јанешлиева, Шума, 1997, комбинирана техника
Slavica Janeslieva, Wood, 1997, mixed media



Ана Стојковиќ, Хотелски облаци, 1997, акватинта доработена со шаблон и конец
Ana Stojkovic, Hotel Clouds, 1997, aquatint finished off with pattern and string

Лильана Христова

ЕКСТЕНЗИЈА НА КАДАРОТ - НОВА МАКЕДОНСКА ФОТОГРАФИЈА

УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА, БИТОЛА, Мај-јуни 1998

New Mac pho

Изглед од поставката на изложбата *Екстензија на кадарот* (Роберт Јанкулоски, Жанета Вангели, Александар Станковски), 1998
View of the exhibition *Extension of the Frame* (Robert Jankuloski, Zaneta Vangeli, Aleksandar Stankovski), 1998



W K oto

Потребата (повеќе неминовноста) од вклучување на фотографијата како медиум во современите постмодернистички искажувања на најдобар начин се рефлектира на изложбата Екstenзија на кадарот - Нова македонска фотографија, претставена во Уметничката галерија во Битола.

Изложбата ја сочинуваат дела работени од ликовни и друг вид уметници, кај кои техничкиот момент на перфекција во изведувањето не е примарен, односно е запоставен во однос на идејата. Ликовните уметници од младата и најмладата генерација го прошируваат својот интерес од сликарството кон фотографијата, со интенција да ја докажат универзалноста на уметничкиот чин, кој (независно од медиумот) е сведок и соучесник на социјалните, техничко-технолошките промени и на борбата за одржување на еколошкиот биланс во светот на крајот на 20. век. Често со еден ангажиран став во однос на опкружувањето, уметниците се служат на сите можни начини меѓусебно да ги помират и вкрстат различните медиуми и да го прошират полето на изразувањето (објекти, амбиенти, инсталации).

Неповторливиот миг кој фото-апаратот го фиксира во функција на основните идеи, претставува појдовен сегмент во монументалните foto-решенија на Елизабета Аврамовска, која како основни мотивски елементи ги користи земјата, водата, воздухот и органот. Пораките на едно секојдневие, исполнето со основните елементи, многу лесно ги поврзува(втопува) едни со(во) други во испрекинати хоризонтални или вертикални визуелни полиња. Концептот на нејзиното конечно решение е сочинето од повеќе обмислувања на одредениот мотив. Секојдневието на повторувачката актуелност, елементите кои претставуваат главен фокус на интересирање, ја потенцираат нејзината основна премиса -новата метафорична духовност на секојдневието.

Жанета Вангели е присутна со теми од т.н. *уметност со релација*, односно актуелни ангажирани содржини кои ги поставува во форма на инсталација (*Македонска социјална пластика*) или во контекст на една универзална возвишеност на одбраната идеја. Нејзината специфична појдовност и говорот на комуникација се крајно редуцирани и строго интелектуално насочени. Tome Ачиевски прави *Голем чекор назад*, односно враќање кон онтолошкиот статус на природата со неоромантичарска транскрипција и етичко гледање на носталгичниот, заборавен негибнат простор. Во своето творештво тој создава романтична метафора на бескрајното и вечно чувство на поврзување на природата со цивилизацијата.

Во просторните вибрации со црно-бели foto-колажи Роберт Јанкулоски ја потенцира мултиплективноста на foto-чинот, додека во другите дела создава спој помеѓу фотографијата и електронските медиуми, меѓу индивидуалното и унифицираното, меѓу целината и фрагментот. Тродимензионалноста на фотографијата е нагласена со воздушестата foto-инсталација.

Александар Станковски ги поврзува двата медиума (фотографијата и сликарството) во својата антрополошка стратегија во која до крајна мера иронизира со високата и романтичарска уметност. За него поделбите на голема и мала уметност не постојат: тој твори во релација со нагласена иронија, поткрепена со несомнена инвентивност.

Славчо Соколовски користи стари фотографии кои не се поставени во функција на носталгично повикување на минатото, туку повеќе во функција на динамиката и брзината на техничко-технолошките промени (наспроти брзината на локомотивата, тој ја поставува рачно-ротирачката машина за фотографска презентација). За него фотографиите се материјал со кој го гради концептот на инсталацијата.

Игор Тошевски во својот проект *Досие 96* фотографијата ја користи како документарен елемент со цел да ги долови социјалните, политичките, економските и еколошките состојби на системите во транзиција, со цел да упати на рамнодушноста на уметничкиот чин кон т.н. транзитна скупност.

МУЗЕИ И ГАЛЕРИИ

МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ

Мито Хадија Василев-Јасмин, п.ф.
93
тел.(091)114-72/115-367
91000 Скопје

УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА

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

МУЗЕЈ НА МАКЕДОНИЈА

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

КУЛТУРНО ИНФОРМАТИВЕН ЦЕНТАР

Моша Пијаде 66, п.ф.589
тел.(091) 230-206/115-679
91000 Скопје

МЛАДИНСКИ КУЛТУРЕН ЦЕНТАР

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

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ

Самоилова бб
тел.(091) 117734 (35)
факс;(389-91) 11 01 23
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА - САЛОН НА ДЛУМ

Кеј 13 Ноември бб
тел.(091) 211-533
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА КО-РА

Дом на Културата Кочо Рацин
Велько Влаховски бб
тел.(091) 233-739
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ОСТЕН

Перон на Старата железничка станица
тел.236-235
91000 Скопје

ПРИВАТНИ ГАЛЕРИИ

КАФЕ ГАЛЕРИЈА СТОБИ

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

УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА "КАЈ"

Улоф Палме 8
тел.(091) 115-050
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АНИМА

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

ГАЛЕРИЈА БЕЗИСТЕН

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

ГАЛЕРИЈА ГЛАМ

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

ГАЛЕРИЈА РА

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

ГАЛЕРИЈА ОЛИВЕР

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

ГАЛЕРИЈА СЕЛЕКТ

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

ГАЛЕРИЈА АБАКУС

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

НАЦИОНАЛНА ГАЛЕРИЈА ХАРФА

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

ГАЛЕРИЈА МОНЕТ

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

ГАЛЕРИЈА САМУИЛ

ТЦ Капиштец лок. 23 .
Васил Ѓорѓов бб
тел.235-553
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ПСИХО ГАЛ

Маршал Тито 11 (скривница)
тел.(091) 209-070
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ДАМАР

Никола Русински, За, лок.12
ТЦ Карпош III
тел.дом.(091) 202-811
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ЕЛ ГРЕКО

Даме Груев (ТЦ Палома Бјанка)
тел.234-242
91000 Скопје

АНТИКВАРНИЦА АМИНТА

Кеј 13 Ноември
91000 Скопје

MUSEUMS AND GALLERYS

MUSEUM OF THE CITY

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

ART GALLERY

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

MUSEUM OF MACEDONIA

Kurciska bb, p.f.74
tel.(091) 116-044
faks:091/116-439
91000 Skopje

CULTURAL-INFORMATIVE CENTRE

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

YOUT CULTURAL CENTRE

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

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Samoilova bb
tel.(091)117734 (35)
91000 Skopje

GALLERY OF DLUM

Kej "13 noemvri" bb
tel.(091) 211-533
91000 Skopje

GALLERY KO-RA

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

GALLERY OSTEN

Peron na Starata Zeleznicka stanica
tel.236-235

91000 Skopje

PRIVATE GALLERIES

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

ART GALLERY "KAJ"

Ulof Palme 8
tel.(091)115-050
91000 Skopje

GALLERY ANIMA

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

GALLERY BEZISTEN

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

GALLERY GLAM

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

GALLERY RA

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

GALLERY OLIVER

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

GALLERY SELEKT

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

GALLERY ABAKUS

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

NACIONAL GALLERY HARFA

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

GALLERY MONET

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

GALLERY SAMUIL

TC Kapistec lok.23
Vasil Gorgov bb
tel.235-553
91000 Skopje

GALLERY PSIHO GAL

Marsal Tito 11(skrivnica)
tel.(091) 209-070
91000 Skopje

GALLERY DAMAR

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

GALLERY EL GREKO

Dame Gruev (TC Paloma Bjanka)
tel.234-242
91000 Skopje

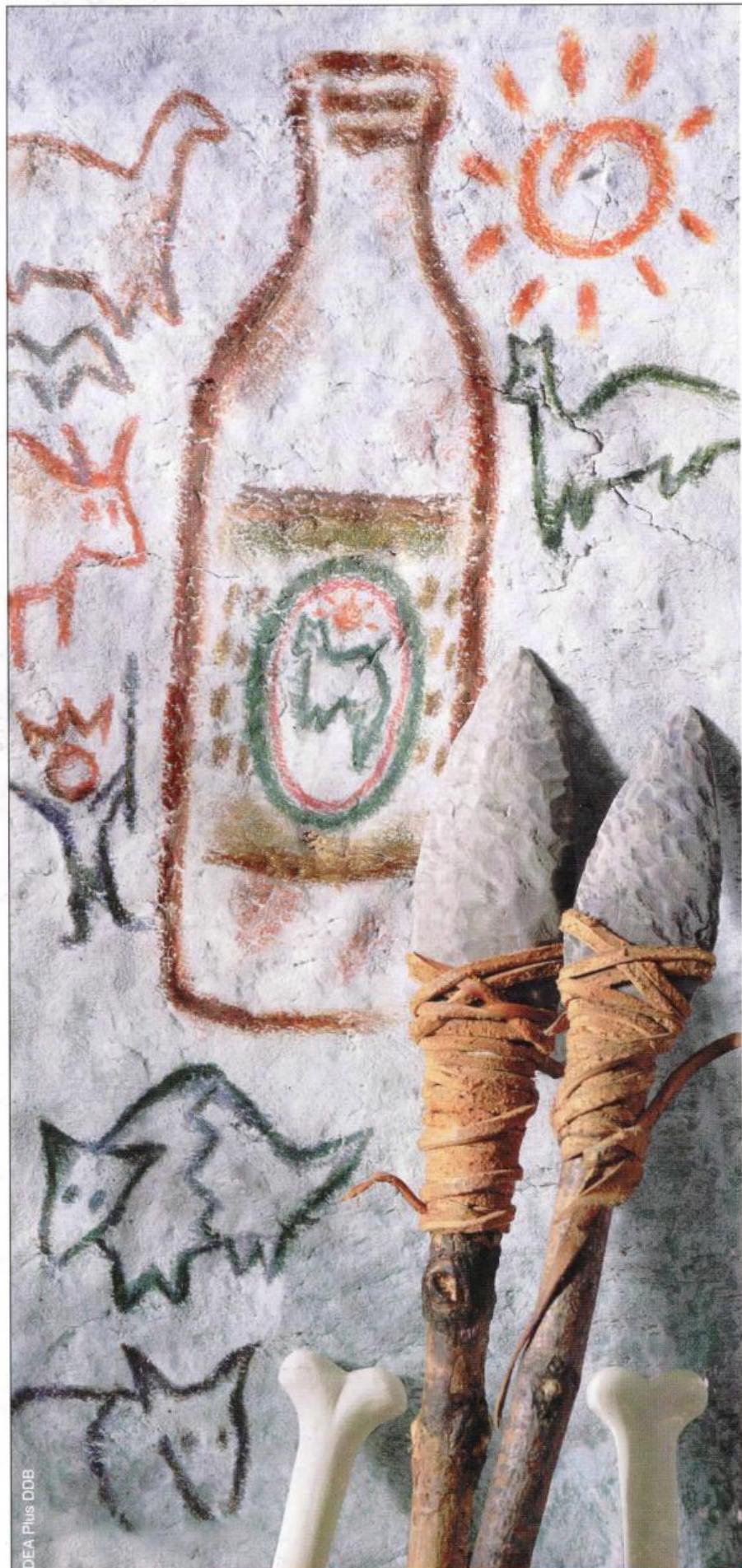
ANTIQUE AMINTA

Kej 13 Noemvri
91000 Skopje



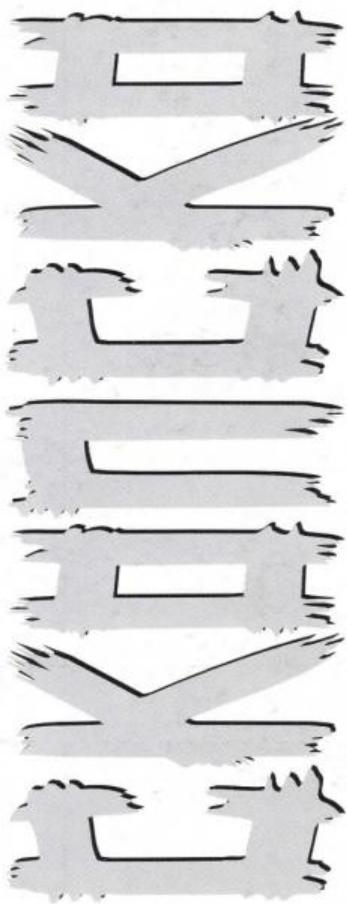
Всеки от нас живее по една мисъл, небето ни е
Небесното лет е неизразимият символ на нашата природа и живота
Небовите криле са небовата муена

За него само небото е съвршено



пиво со традиција

IDEA Plus DDB



...у се е можно!