



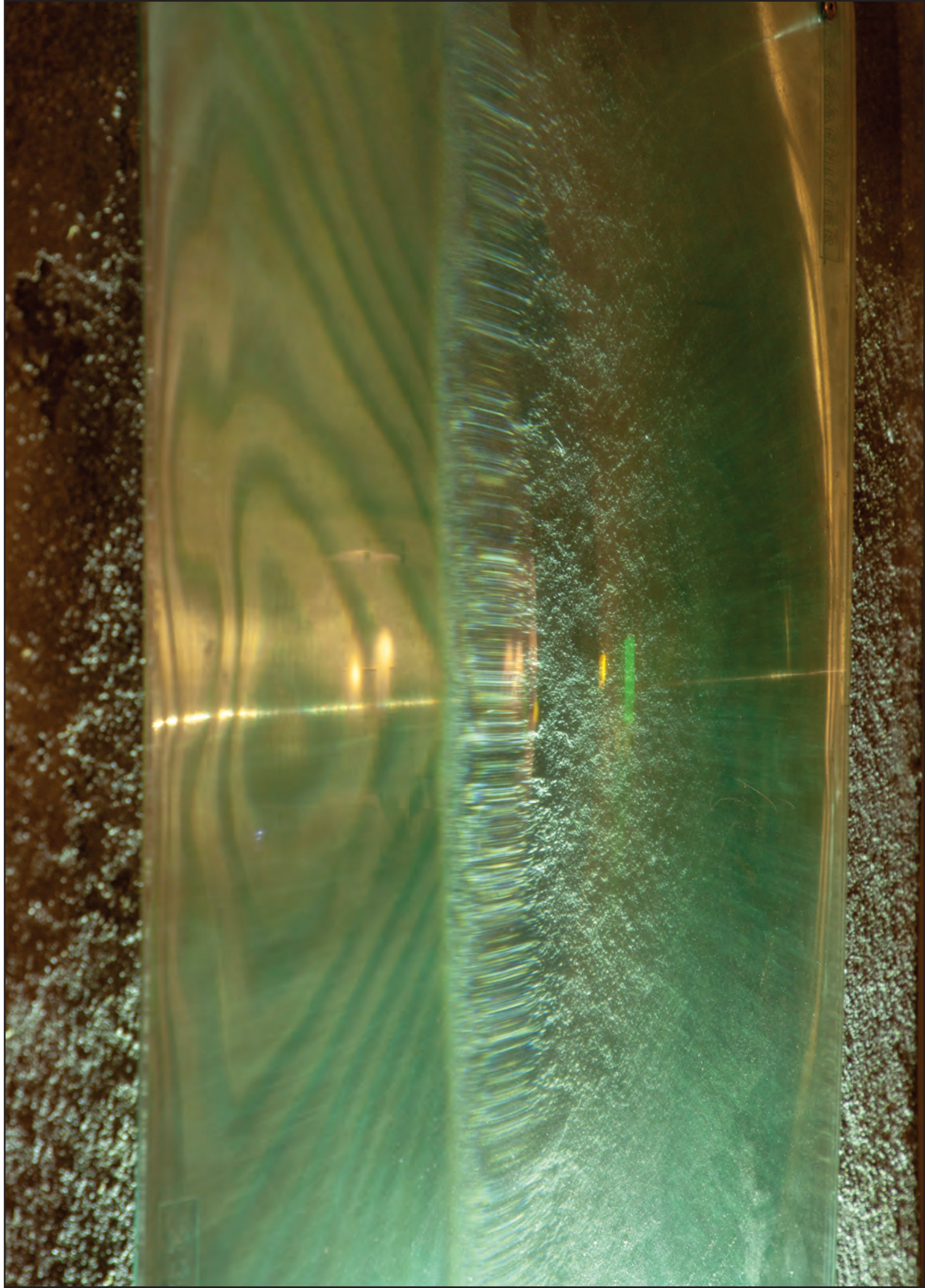
јован ШУМКОВСКИ
jovan shumkovski



Јован Шумковски Jovan Shumkovski

ВОДА | СИД WATER | WALL

Музеј на современата уметност Скопје Museum of Contemporary Art Skopje



Содржини | Contents

6	Предговор Зоран Петровски
8	Идејата за сликата како крај и почеток: (Анти)ретроспективен поглед кон делата на Јован Шумковски Владимир Јанчевски
17	Разговор со Шумковски стриктно за Шумковски Зоран Петровски
43	Профан иконостас, света слика Зоран Петровски (1990)
49	Расправи за објектот Небојша Вилиќ (1994)
79	Аспекти на актуелната уметничка сцена Валентино Димитровски (1996)
94	Над површината Лазо Плавеvски (1997)
105	Имагинација, Романтизам: Јован Шумковски Барбара Барш (2001)
146	R = 1 : 2 / R = 1 : 200 Љилјана Неделковска (2004)
180	Парафраза на реалноста Викторија Васев Димеска (2017)
193	Четврта антиципација: Македонска вселенска програма Fourth Anticipation: Macedonian Space Program
208	Икони на кои никој не се моли Icons That Nobody Prays To
212	Foreward Zoran Petrovski
214	The Notion of the Image as an End and a Beginning: (Anti) Retrospective View at the Works of Jovan Shumkovski Vladimir Janchevski
220	Conversations with Shumkovski Strictly About Shumkovski Zoran Petrovski
226	Profane Iconostasis, Holy Painting Zoran Petrovski (1990)
228	Disputes On the Object Nebojsa Vilikj (1994)
229	Aspects of the Current Macedonian Art Scene Valentino Dimitrovski (1996)
229	Above the Surface Lazo Plavevski (1997)
231	Imagination, Romanticism: Jovan Shumkovski Barbara Barsch (2001)
232	R = 1 : 2 / R = 1 : 200 Ljiljana Nedelkovska (2004)
234	Paraphrase of the Reality Viktorija Vasev Dimeska (2017)
237	Биографија / Biography
245	Selected Bibliography



Предговор

Зоран Петровски

Во една прилика, за време на подготовките на ретроспективната изложба, Јован Шумковски од еден агол во неговото секогаш некако складно претрупано студио извлече сиво и грубо премачкан објект, налик на бетонска плоча врз која на средината е поставена транспарентна призма што ја прекршува визуратата под неа и која со секое наше движење оптички ја трансформира суровата бетонска фактура во некаква жива, флуидна материја. Делото што го датираше во 1998 година и кое што никогаш порано го немал изложено, Шумковски рече дека го насловил „Вода, сид“, како чисто визуелна асоцијација со насловот на познатата театарска пиеса на Живко Чинго.

После неколку дотогаш неуспешни обиди да најдеме наслов за изложбата, во тој момент веднаш и без двоумење се согласивме дека односот кон материјалите, формите и темите кои се од значење за развојот на неговото творештво се суштински содржани во лапидарната и алегорична структура на ова дело и неговиот наслов.

Делото го земавме за парадигматично и поради тоа што е хронолошки настанато на пресекот на два периоди, две фази во творештвото на Шумковски. Првата, од средината на 1980-те до втората половина на 1990-те години, фаза во која по почетното преиспитување и поставување на основните насоки по кои ќе се одвива неговото дело, следи период на отворање и проширување на визуелниот јазик понатаму од традиционалните плошни меѓи на сликарскиот медиум, создајќи хибридни сликарско-скулпторски објекти, мултимедијални инсталации, сè до спектакуларните сценични амбиенти, еден вид сеопфатни просторни слики.

Втората фаза, ја обележува поместувањето на интересите на Шумковски од дотогаш повеќе формални или интроспективни пристапи, кон социјално критички гестови и соочувања со глобалните или локалните

општествени и политички процеси, а кои стануваат сè поизразита тенденција од крајот на деведесеттите години до последните дела опфатени со оваа изложба. Во наративниот поттекст на овие дела и уште повеќе и подиректно во продукцијата после 2000-те години до денес, Шумковски ги допира некаде со длабока иронија, некаде со разорен сарказам, контрадикциите и цинизмот на светот во глобалната, пост-идеолошка и пост-историска ера што се создава по падот на железната завеса, и особено дистописките трауми на вечно транзициската состојба на македонското општество.

Водечкиот принцип, концептуалниот нуклеус од кој поаѓаат и консекутивно се надоврзуваат проектите на Шумковски е во постојано инвентивното вклучување на различни материјали и предмети, кои занаетски вешто и оригинално ги продуцира или ги наоѓа во околината: столарски отпадоци и фрагменти од мебел, опасни индустриски смоли и полимери со кои изработува калапи за лиење на неговите карактеристични транспарентни плочести или сферични пиктурални објекти, под чијашто сјајна глазура извираат енигматични материји и симболични предмети превземени од најразновидна параферналија во неговото лично или секојдневно опкружување, фотографии и исечоци од списанија, релјефни отисоци врз типографски плочи, архитектонски макети, бетонирани предмети и слики, или конечно како што е користењето со елементите на водата, звукот и светлината во идејата за целосно перцептивно и телесно доживување во неговите импресивни амбиентални инсталации. „Материјалите“, вели Шумковски во нашиот разговор по повод изложбата, „не биле само супстанции за моделирање, тие го контекстуализирале и обликувале делото и во содржинска смисла биле ликовен вокабулар, есенција, метафора, констатација, порака или емоции“.

Со таа трансформација, тој постојан процес на анаморфоза на материјалната магла, која станува генератор на форми, претстави и содржини, делото на Шумковски е дел од долгата модерна историја на ризоматското ширење на примена на материјалите во распон од конструктивизмот до енформелот и до поп-артот, чии што одрази опстојуваат во неговите дела во континуитет од раните објекти до последните бетонски икони, следејќи една линија на де-конструкција на сликата (1980-те), нејзината експанзија (1990-те) и отвореното прашање со негативната естетика на современите репрезентативни модели (од 2000-те до рецентната практика).

Ретроспективниот преглед ја следи еволутивната траекторија по која консеквентно се движи делото на Јован Шумковски, уметник чија што речиси четири децениска уметничка практика претставува еден од најзначајните уметнички континуитети во уметноста во Македонија. Со оглед на ефемерниот карактер на дел од неговото творештво, изложбената презентација е осмислена од самиот Шумковски, како еден вид монтажа, оригинална инсталација на повеќе, привидно хетерогени и комплексни тематски целини, но поврзани истовремено по инхерентната логика на меѓусебните релации на формите или содржините во дела од различни периоди. Инсталацијата, како хибридна и опросторена уметничка форма е еден од најзначајните придонеси на творештвото на Шумковски во поновата македонска уметност. Тоа особено се однесува на монументалните амбиентални проекти „Над површината“ (1997), „Нокни визији“ (2000) и „P = 1:2/ P= 1:200“ (2004), кои со оглед на тоа што се неповторливи настани, на изложбата се претставени делумно со видео и фотографска документација, но и како нивна ре-инвенција во овој поинаков контекст со користење на предметните елементи од оригиналните инсталации. Каталогот, од друга страна, низ пет поделени тематски и периодични целини, хронолошки ја следи еволуцијата на делото на Шумковски, вклучувајќи притоа и пет прилози со објавени текстови за соодветните периоди и дела.

Оваа ретроспектива не ќе беше можна без целосната вклученост на Јован Шумковски и оттука би сакал искрено да му се забалагодарам за неговата посветеност, стрпливост и разбирање во реализацијата на проектот, како и за подготвеноста низ нашите разговори, објавени во оваа публикација, да ни ги приближи позадината и развојот на идеите во создавањето на неговите дела. Им ја изразувам својата благодарност и на Владимир Јанчевски за неговиот есеј во толкувањето на делото на Шумковски, како и на Небојша Вилиќ, Валентино Димитровски, Лазо Плачевски, Барбара Барш, Лиљана Неделковска и Викторија Васев Димеска за објавувањето на нивните текстови. Посебна благодарност и за колегијалниот тим на Музејот на современата уметност за поддршката и помошта во реализацијата на изложбата.

Идејата за сликата како крај и почеток: (Анти)ретроспективен поглед кон делата на Јован Шумковски

Владимир Јанчевски

„Крајот е на почетокот, но сепак продолжуваш“
Семјуел Бекет „Крајот на играта“

„Веројатно своите последни слики веќе ги направив, а
првите можеби не“
Јулије Книфер

Современата култура на овој XXI век, од кој ја ситниме третата деценија, уште од самиот почеток е одбележана со медитациите за Крајот на светот, а исто така е во знакот на новите технологии и мрежното искуство на визуелното. Но, и покрај специфичните дигитални системи и носачи на информација, феноменот на сликата, различните начини на сликотворење и мотивите што стојат зад тоа остануваат голема енигма. Во ерата на „сликовниот“ и „биокибернетички пресврт“, кога човекот го нема ексклузивитетот на создавање слики, ние сè уште сме опчинети од нив, без оглед на нивната генеза.

Пред крајот на својот живот во 1991 година, Вилем Флусер во неколку наврати, на предавања и конференции ја изложил својата хипотеза дека настапува нова ера во културата на сликата која радикално влијае во нашето разбирање на светот. Иако поминаа 25 години, и покрај одредени обиди, како што уште тогаш заклучил и самиот, потребна нѐ е нова филозофија на постисторијата, компатибилна со „филозофијата на сликата во полна моќ“.

Живееме во многу чудно време. Многумина чувствуваат дека современиот свет се ближи до некаква „крајна точка“, на конечно исцрпување или соочување со конечност. Но, тоа значи дека е неизбежно да се мисли системски поинаква иднина, наспроти тенденцијата која го наметнува убедувањето дека нема каде да се излезе надвор или да се отиде преку екстрахирачката логика на капитализмот. Дури и политиките во образованието се сведуваат на насочување кон пазарната логика, а знаењето е единствено валидно ако ги опслужува потребите на „слободниот пазар“. Каде е местото на уметноста и уметникот во една таква изменета реалност?

И покрај огромната интелектуална енергија вложена во бројни обиди да се анализира и дестабилизира неолибералната матрица, некогаш се чини дека таа сепак останува речиси непроменета. Веројатно затоа што постојаната промена, парадоксално, е нејзиното ужаснувачко статус кво.

Во современата македонска визуелна уметност во првите две децении од 21 век, на различни начини и со различен пристап се третирали и анализирани голем број од горенаведените теми. Меѓу уметниците кои во овој период творечки ангажирано се вградија со нивниот специфичен и препознатлив пристап е секако Јован Шумковски. Доминантна тема во творештвото на Шумковски е ентропијата, ефектите врз перцепирањето на реалноста, како и взаемната релација со времето кое поминува – нашата трансформација низ тој процес, како субјекти и објекти, како комплексен спој на свест и физичко тело.

Делата на Шумковски од различни фази можат да се видат на различни групни изложби, но неговите самостојни претставувања се поретки. Последното негово самостојно претставување е во 2017 година во Ровињ, а претходно во 2015.

И конечно, во 2020 година, во Музејот на современата уметност беше отворена неговата самостојна изложба „Вода | Сид“. Тоа, секако, не беше само уште една обична ретроспектива на автор кој заокружува трииполдецениско творештво. Се покажува дека за сериозните автори, без разлика на возраста, секое пообемно претставување, едноставно навраќање во строго линеарна хронолошки дефинирана нарација, со прецизни реконструкции на минатото, не е посакувана опција. Напротив, тоа што ни беше презентирано, во овој случај, беше едно креативно критичко преиспитување со многу реконтекстуализации и трансформации на некои од клучните дела на авторот.

За неговото творештво и различни проекти низ годините, пишувале речиси сите релевантни автори од земјата. А досега за неговата изложба веќе се напишани два осврта, а по повод отворањето направени се и неколку интервјуа, и еден долг и многу значаен разговор на Шумковски со кураторот Зоран Петровски. Тоа е нешто што во последните години навистина ретко се случува, и покажува едно охрабрувачко отклонување од вообичаениот молк на критиката и медиумите. Така и овој текст е само еден мал прилог кон досегашната библиографија на Шумковски.

Контекстуална анализа: во текот и надвор од него

Уште на самиот почеток, многу различни прашања се наметнуваат. Дали преку обидот за следење на некаква генеалогичка на развојниот пат на творештвото на Шумковски кое е разновидно, би можеле да откриеме нешто повеќе за развојот на македонската уметничка сцена вклучително сите драматични промени кои настануваат и дали претпоставената поделба на фази, насоки и тенденции кои формално се разликуваат може да ни помогне во дијалектичкото разбирање и меѓусебно разоткривање на општествената стварност и на делата на Шумковски кои се реализирани во оваа реалност, тука и сега.

Чие време? Современоста и личното чувство за времето

Исто така, еден многу важен аспект кој може да се анализира преку континуитетот и можни дисконтинуитети, промени и свртувања во една уметничка практика, е аспектот на времето. Овде можеме да зборуваме за поединечното време на создавање, завршување и изложување на делата, наспроти општественото време, за историскиот тек и конкретниот социополитички момент. Но, исто така и времето како долго траење, како еден обележувач и катализатор на идејата за постхуманизмот, за човечката краткотрајност, ограниченост и (без)значајност во поширокиот универзум.

Во одредена смисла ние сме соочени и со уметничката непослушност и вградено непочитување на тековите, одбележани со скоковите, со прескоците во времето, особено во делата насловени „Антиципации“, но и за времето поминато од тие антиципации, до секое нивно повторно појавување до денес, па дури и некои нивни идни, како антиципација на антиципациите. За нереализираните настани во проектираното, зацртаното време, но и за животот кој има едно ограничување во неизбежната човечка смрт (некои од протагонистите во меѓувреме починаа, Новица-Ноне почина во 2007, Тодор Пендаров почина во ноември 2021, во годината кога беше „антиципиран“ самитот на Интерпол 2021!?). И за сите оние работи, кои можеби можеле да бидат проектирани, предвидени, претпоставени, но во времето на создавањето и изложувањето на овие дела, едноставно не можеле да бидат активирани, денес доаѓаат во централниот фокус.

Уметничка стратегија и методологија

Со една подетална анализа и концентриран фокус на трииполдеценскиот опус на Шумковски, може да се увиди дека неговата методологија, се заснова на еден специфичен принцип кој се однесува на проективноста: тој започнува едно дело, само под услов да може да го согледа и проектира неговото продолжение. Односно, делото треба да содржи доволен потенцијал за проширување, развој или надградба на базата или избраната тема.

Како што забележува и кураторот Зоран Петровски, во неговото последно интервју со авторот, опусот на Шумковски погледнат ретроспективно во фази, заклучува дека тој принцип може „јасно да се следи низ еволуцијата на материјалите, формите, медиумите, идеите и содржините“ што Шумковски ги експлоатира во текот на речиси 40 години континуирана уметничка активност.

За насловите на делата, како иницијален влез и насока - насловот „Вода | Сид“

Насловите на уметничките дела се деликатна работа која честопати им задава многу двојби на уметниците, а тоа е така бидејќи сликата и текстот се во една чудна, истовремено комплементарна и конфликтна врска.

Интересно е и многу симптоматично е што насловот на изложбата е извлечен од едно неизложувано дело „Вода, Сид“, 1998/1999, кое претставува едноставен спој на двата клучни елементи кои ја одредуваат можеби и пресвртната точка во творештвото на Шумковски: тоа се еден транспарентен панел од полиакрил и непросирна бетонска плоча. И како што дознаваме од интервјуто на Петровски со авторот, за еден објект кој го видел во неговото студио, кое Шумковски го насловил според пиесата на Живко Чинго „Сидот, Водата“ од 1976 година и било одлучено дека тоа треба да биде насловот и на ретроспективата.

Ова директно спротивставување, ослободено од директни асоцијации, отвора простор за медитација во проширеното поле на сликата и претставување во однос на транспарентноста и затскриеното, како метафора за Визуелната уметност како гранична позиција и на преиспитувањето на функцијата и смислата на сликата.

Всушност, уметноста може да се сфати и како поле кое не се однесува само на оптичките феномени или на ретиналното кое е депласирано уште од дишановата погрдна квалификација за тогашната современа маниризација на претставувањето, туку

за комуницирање на ментална слика, за процесите на пренесување, создавање или активирање на некоја ментална слика преку материјалната база или медиумот, како носач на инкарнирањето. Поимањето на зборот „слика“, малку потешко може да се разјасни во македонскиот јазик бидејќи зборот „слика“ се однесува и на графичката материјална слика, а и на сликата како ментална слика, претстава, идеја.

Од почеток, до пресвртот : 1987

Шумковски дипломира во 1986 година во класата на Петар Мазев, за многу набрзо, уште следната година, еден фасцинантен и рапиден иницијален успех со делата во неоекспресионистичкиот стил и духот на постмодернистичката еуфорија за плуралистичка цитатност, неочекувано да се претвори во стилска спротивност на тогаш доминантниот бран.

Тоа свртување, на некој начин е израз на отпор, може да се толкува, и како реакција кон еден речиси децениски стилски застој, еден маниризам кој на македонската ликовна сцена бил присутен од средината на 1970-те. Дефинитивно нешто морало да се случи.

На Биеналето на млади југословенски уметници во Риека, наместо како претходно со неоекспресионистичките масла на платно, Шумковски изложил тридемензионални асемблажни објекти, кои претставуваат еден вид спој помеѓу скулпторски и сликарски елементи, една форма на „пикто-скулптурални објекти“ како што ги нарекува Петровски.

Овие дела имаат своја видлива и нескриена претходница во еден помалку експлоатиран дел од историската авангарда, визуелно/појавно лоцирани некаде помеѓу асемблажите на Швитерс, „Проуновите“ на Лисицки и контра-релјефите на Татлин. Во неговата детална анализа на делата тоа го елаборира Небојша Вилиќ.

Таа 1987 година е интересна како пресвртна по многу нешта, а Денот на младоста го одбележа скандалозниот плакат на групата ИРВИН, кој преку една добро осмислена критичка интервенција како предвесник на уметничките практики како „тактички медиуми“, на некој начин ги изложи внатрешните конфликти и го најави бавното одумирање на стариот систем. А не баш безначајно е тоа што генерацијата на Шумковски ја започнува својата кариера во една доминација на Западниот свет, се произвесна победа во идеолошкиот конфликт, во надмоќта на капитализмот и пазарната економија. Иако ваквата радикална трансформација, земјите од тогашниот социјалистички блок како да ја

посакуваа, сепак не беа подготвени, а уште помалку нивните соодветни, расцепкани поедини уметнички сцени.

Иако тој период, кој е означен како обид за обнова, оживување на сликарството, е значаен како поттикнувачки за неговата афирмација и понатамошниот развој, Шумковски оттогаш целосно ја напушта традиционална сликарска форма сфатена како дводимензионална слика.

Иако може да се претпостави дека тој пат можел да му донесе угледна и комфорна ситуација, но наместо да остане во некоја предвидливост на просечноста, Шумковски се одлучил за ризичен потег и решил да ја напушти сигурната зона.

Интересно и многу индикативно е тоа што на неговата ретроспективна изложба не се вклучени дела од тој претходен период. Се чини дека Шумковски односот кон сопственото творештво го гради врз принцип, нешто налик на метафоричната претстава за скалата на Витгенштајн, се качуваш, и тераш нагоре. Буквално и фигуративно, „Стои над тоа што го направил“, а не зад.

Пресвртот е предизвикан од согледувањето и ставот, што од оваа перспектива се покажало исправно, дека тој обид за враќање на сликарството е само атрактивен актуелен тренд и дека во суштина води кон некој вид креативен корсокал.

Затоа се решил да ја продолжи потрагата по поинакви стратегии и потемелно различни концепти кои се повеќе сообразени со новото време на повеќе нивоа.

Тенденцијата да се надмине сфаќањето на сликата и да се навлезе во едно „проширено поле“ со употреба на несликарски материјали преку кои истовремено се надминуваат и дводимензионалноста и претставувањето, а и едноставната екстремна редимејд стратегија.

Во тоа време, на почетокот на осумдесеттите години на македонската ликовна сцена се појавуваат и автори како Глигор Стефанов и Петре Николоски, кај кои е произразена таа етнографска врзаност за поднебјето, трансформација на традиционалната етно-иконографија и природниот амбиент.

Наспроти тоа, асемблажните структури на Шумковски, како комбинација од готови елементи од стар мебел и доработени и метални елементи, со боени интервенции, со кои воспоставува релации со урбаното секојдневие, погледнато низ призма на минималистички сфаќања. Ваквата позиција за Шумковски отворила поширок простор за трансформација, преку игра со форматот, со

просторната диспозиција, а во објектите истовремено е присутна една двојна намера или дуалност за оддалечување од традиционалното сфаќање на сликата и нејзината претставувачка функција, но и отворање на простор за нејзино преобмислување, но сега преку истакнување на нејзината материјалност, на фактурата, на конструкцијата - преиспитувањето на сликата, во смисла на нејзина оствареност, нејзините ефекти и подлабока смисла.

Транзиција: напред кон непознатото

Во текот на 1990-тите години македонската ликовна сцена влегува во еден подинамичен период со многу промени, кога се вклучуваат поголем број уметници. И покрај сложената општествена ситуација и политичка неизвесност, новосоздадениот амбиент се покажува како инспиративен и се забележува отвореност кон посериозни промени и поголем степен на храброст во употребата на нови форми, материјали и медиуми, како видео и инсталација, во нестандартни простори, со што се отворила можноста за креирање и на нови содржини. А станува јасно дека физичките својства на материјалите, самиот процес на работа и нивната преобразба во уметнички целини е важна за авторот.

Уште од самиот почеток на деценијата во која и земјата влегува во нова реалност со процесот на осамостојувањето, Шумковски прави уште едно свртување кога започнува да создава дела од индустриски материјали, како епоксидни и полиестерски смоли. Иако и претходно имал искуство со овие материјали, нивната употреба во уметнички контекст е нешто ново, и претставува сериозен предизвик, кој ќе стане негова преокупација во текот на целата деценија. Во интервјуто со Петровски, Шумковски јасно посочува дека бил свесен за ефектите и предрасудите околу синтетичките материјали и бидејќи ладниот индустриски сјај не бил ефектот што сака да го постигне, и затоа со различни постапки го редуцира на минимум за да се ограничи/блокира таквиот впечаток. Шумковски се обидува „да ги исцрпи можностите на претопувањето на поединечните јазични структури на уметничките дисциплини во една заедничка реторичка динамика.“

Црната плоча, како нулта точка

Во 1991 година, неговата фасцинација од филмот „2001: Одисеја во вселената“ на Стенли Кјубрик поттикнува идеја да создаде дело според иконичкиот црн монолит, од култната сцена во филмот.

Но, наместо првичната замисла да создаде црна сјајна плоча, се појавила неочекувана можност за искористување на транспарентноста за вметнување на различни елементи, кои го прошируваат просторот за уметнички интервенции, а со тоа и создавање нови покомплексни релации помеѓу артефактите, отворање кон околниот простор и играта со строга контрола на светлината, со тоа надополнувајќи го прецизно дефинираниот мистичен амбиент.

Со затемнувањето на просторот и насоченото светло се создава една сцена во која се понишува просторот, како недефиниран космички амбиент во кој елементите мистично лебдат, што повторно не враќа на почетната инспирација од Кјубрик, но сега од самиот предмет кон неговата релација

Делото „црна плоча“, одбележува еден симболички пресврт, трансформација на првичниот „неуспех“, што отвора нова перспектива во неговото творештво, кон тродимензионалното „во одблесокот на темното“. И токму таа игра со времето, мешањето на минатото и иднината, далечната проекција, е една компонента која ќе биде клучна и во понатамошното творештво, во неговите навраќања, но и поконкретно во „Антиципациите“.

Изронување над површината

Во инсталацијата Над површината поставена во Музејот на Град Скопје во 1997 година, комплексна амбиентална инсталација поставена во целосно затемнет простор, во кој подната површина е поплавена со вода во која се поставени 18 сферични епоксидни плочи – ефектот е надополнет од специфично конципираното осветлување, создавајќи сугестивна постапокалиптична сцена.

Авторот сведочи дека изборот на предмети и особено на фотографиите не е случаен. А Петровски преку прашање сугерира дека насловот „Над површината“ има иронично значење со оглед на темнината во која е вовлечен посетителот. Некаде на маргините на фасцинантниот амбиент, кој како целина обзема, се наоѓаат едвај забележливите заробените апстрактни или наративни претстави во плочите.

Освен дека станува збор за навистина лични сегменти од тогашните „сиви зони“ на авторот, до денес останува мистерија, на некој начин чувството на тегобност, го одразува општествениот контекст и политичките настани.

Во 2002 година Шумковски ја создава и истоимената серија од шест плочи каде во насловот го впишува и датирањето, очигледно се однесува на тегобните шест месеци од воениот конфликт во Македонија во 2001 година.

Но, тоа е и во линијата или утврдената уметничка стратегија или методологија на Шумковски, проектите да ја следат логиката на потенцијал за надоврзување. Но, покрај сличностите овие две инсталации во извесна смисла се надоврзуваат, но истовремено и ја дефинираат точката во која концептуално се разликуваат односно водат кон формулирање на поразлична насока/пат.

Како и други автори во тој период, Шумковски индиректно искажува отпор кон експлоатацијата, а со тоа и опасноста од банализацијата на теми директно поврзани со конкретни транзициски страдања на дестабилизираниот Балкан, воените конфликти и економската нестабилност и идеолошката дезориентираност.

Инсталациите „Нокна визија“ (*Night Vision*), иако допираат некои аспекти на идеолошки и политички детерминирани теми, тие се пренесени во полето на метафоричното и поетичното, третирајќи ја непосредната општествена стварност, во смисла на пренесување на општо чувство на егзистенцијален страв и неизвесност за иднината присутни во медиумската сфера и јавниот дискурс. Оваа амбиентална инсталација која го поставува посетителот-гледач во темница, во двојната улога ситуација на „повец“ и плен, сугерира и претпоставено постоење на другиот, скриен субјект кој не опсервира и следи. Инсталацијата се состои од два поврзани сегменти: првиот го сочинуваат епоксидните транспарентни полусфери сидно или подно поставени, како елементи што на симболичен начин акцентираат една состојба на изразен страв и ужас.

Иронизирајќи со симболот на Олимписките игри, тој ги доведува во прашање не само сплотеноста на петте континенти, туку особено главната парола која му се припишува на Пјер де Кубертен, „дека е важно да се учествува, а не да се победи“. На овој начин тој изведува еден процес на симболично „демитологизирање на олимпискиот мит“. Уште од 1970-тите години преку искуствата на бројни спортисти, се покажува дека „олимпискиот дух“ е една голема манипулација, и дека државите и народите во светот наместо да се зближуваат, се сè подалеку едни од други, а непријатниот звук кој асоцира на отежнато дишење и асоцираат на апарати за реанимација, што уште подиректно укажува на екстремната експлоатација на човековото тело во професионалниот спорт. Не случајно, во спортот сфатен како сурова гладијаторска компетитивност, некои автори ја препознаваат суштината на фашистичката идеја, како искристализирана претстава или „стиснатата тупаница“ на капитализмот во криза.

Од тогаш до денес, во услови на медиумска какофонија, со проширување на конфликтите и укинувањето на можноста да се застане на стабилно тло, чувството на дезориентираност само уште подраматично се интензивира. Не случајно се вели дека живееме во време на „пост-вистина“ и „алтернативни факти“.

Градот: повторно враќање

Во 2004 Шумковски ја реализира една од најпрепознатливите просторни инсталации, насловена $R=1:2/R=1:200$, огромен модел на детално разработен метрополис на подот од застаклениот галериски простор во МСУ-Скопје. Како што сугерира и насловот, инсталацијата претставува пресек на два размера: на главниот протагонист и тој на макетата и градот.

Иако авторот и главниот протагонист се родени скопјани, а и видео прилогот *None keep walking* во инсталацијата $R=1:2/R=1:200$ видливо реферира на Скопје, концептот на целата инсталација и урбанистичкото решение, не директно пресликување, туку отворање кон една имагинарна метропола, со старо урбано јадро, модерно.

Овој проект, иако како главна инспирација и поттик, го има Ноне, проектот е многу повеќе од само обичен и површен медиски инсцениран хуман гест, како знак на внимание кон лице со хендикеп. И секако, проектот нема единечна посвета: Не се работи само за Ноне, туку нивното друштво, другарите од основно училиште, кои се впишани во заедничкиот наратив, долгогодишното другарување и маалото, како метафора за градот. А како што забележува Неделковска во нејзиниот текст, проектот нуди и најмалку две перспективи - поглед одозгора и една перспектива на сон.

Изложбата „Изместени размери“ од 2007 година е оддалечување од изложбата во МСУ и во медиумска и содржинска смисла, замислена како фото-колажна инсталација и се однесува на преиспитувањето на продукциските проблеми, на промените кои настанале во меѓувреме. Оттука и насловот „изместени размери“ бидејќи во отпечатоците реалноста е зголемена или намалена, а отсутствува и главниот репер – на овие фотографии го нема ни Ноне, човекот по чија мера бил создаден измислениот град. Оваа инсталација конструира еден простор во кој се преиспитува „политиката на ликовната дисциплина“ каде „познатото се растопува, а новото е непрепознатливо“.

Градот, како тема во творештвото на Шумковски е присутно повеќе од две децении, како еден вид критика насочена кон развојот на градот, многу пред

паланечката инвазија со проектот „Скопје 2014“. Како мотив тој се експлоатира како мегалополис или изгубен хабитат во урбанистичко-архитектонска, општествена, но и културолошка смисла.

Во 2016 година на изложбата Скулптурално во паркот на МСУ-Скопје, Шумковски го продолжува проектот со градот, верзија што ја наслови $R=1:2/R=1:200$, **ПОСЛЕДНО**, во кои ги користи неупотребените бетонски макети, како обид конечно да се затвори.

По повеќе од една деценија бетонските елементи што Шумковски почнал да ги изработува за инсталацијата во МСУ, а останале неупотребени, тој ги инкорпорира во $R=1:2/R=1:200$ **ПОСЛЕДНО** инсталацијата која асоцира на разурнат, и опустошен град, а во дадениот контекст неизбежна е и релацијата со тогаш актуелниот проект „Скопје 2014“, како јасен израз на неговото незадоволство.

За разлика од претходно, овој пат тоа е една темна визија, а со оглед на тоа што од реализацијата на неговиот проект во МСУ се случија големи промени посебно со скандалозниот проект „Скопје 2014“, како спој на една шизофренична визија за идентитетот и криминалното узурпирање на јавниот простор.

Антиципации, или метафора за уметничката проективност

Принципот на надоврзување е евидентен и во серијата „Антиципации“, кои концепциски и формално произлегуваат од инсталацијата за Ноне.

Првата целина насловена „Три антиципации“ е камерна инсталација од три сегменти претставени во проектниот простор „Прес ту егзит“ во август 2006 година. Отворено критички кон лажниот оптимизам, капиталистичката деструктивна конкуритивност, политичката манипулација и медиумскиот сензационализам, и излитените фрази и флоскули за интегрирањето во глобалниот современ свет, за умислената големина и за нереалните очекувања, за тоа што „само што не дошло“, што не чека „зад аголот“. Сублимирано во симболичната слика, на објекти преку кои е направена една медиска кампања на три интернационални манифестации во Скопје, проектирани во временска дистанца (2016, 2021, 2052), Публиката е соочена со предизвик да ги прифати како реално можни или како лажна перспектива.

Во творештво на Шумковски може да се препознае една дистанцираност, дури разочараност во трансформативниот потенцијал на уметноста, како еден

вид наивизам. И секако, ваквиот став е придружен и со самокритичност, бидејќи авторот го прави тоа без да се иззема себеси. Секако, таквиот став не е без основа. Искуствата со модерната епоха нè условуваат да бидеме претпазливи и сомничави, а оттаму произлегува можеби и еден од најзначајните придонеси во развојот на модерната критичка мисла.

Но, токму таа умореност од нерелевантноста остава простор, процеп за изнаоѓање на нови стратегии за преобмислување на целото поле во кое улогата на уметноста би можела (повторно) да стане општествено релевантна. Уметноста, во модерната епоха, многу ретко, или речиси никогаш немала моќ вистински и директно да се наметне и да внесе општествени промени или да влијае на подигнување на колективна свест.

Ние сме уште во истата парадигма, а како постојано да очекуваме нешто да се смени само од себе. Но, во која насока? Има многу показатели според кои ние политички и економски, одиме кон или се враќаме во ерата на предмодерноста, кога (предуметничкото) ликовното творештво било вистински релевантно како суштински дел од метанаративот на моќта. Но, дали го сакаме тоа во таа форма? Секако дека примерите од XX век со ретроградните и анахрони тоталитарни форми како социјалистичкиот реализам или нацистичката уметност, како идеолошки кодирани форми, или шизофреничните изблици на идентитетски фрустрации како СК 2014, не се опција.

И воопшто не е за чудење констатацијата дека денес уметноста е маргинализирана, со минимално влијание во општествената стварност, а уметниците, со нивниот недефиниран и несигурен статус како парадигматични, речиси секогаш, се на работ на егзистенцијата.

Кон двојна негација: иконички слики вон употреба

По серијата „Антиципации“, Шумковски работи на една група на дела, „бетонски слики“, или „Негации“, проект кој е резултат на критички опсервации на општествените состојби, кои се отсликани преку спортот, уметноста и религијата. Дресот на омилениот клуб на Шумковски, „Работнички“ го бетонира во „Дрес што никој не го носи“, или празното, растегнато сликарско платно бетонирано во „Платно што никој не го слика“.

Поаѓајќи од тоа дека културата и спортот се „најважните споредни работи“ во општествениот живот или „најдобри амбасадори“ на една земја, овие дела и нивните експлицитни наслови, истовремено се и ироничен коментар на тие одамна испразнети фрази.

Видео инсталацијата „Икона на која никој не се моли“ од 2015 година, е дело составено од два елементи, објект и видео. Протестантскиот пастор Никола Галевски, учествува во создавањето на делото, како протагонист во видеото каде дава свој критички осврт кон конкретното дело на Шумковски, но и елаборација на аргументација околу „Втората заповед“, отворајќи го клучното прашање дали празната бетонска слика е икона или не, како суштинско за претставувањето, за присуството и отсуството, за битието и небитието.

Дилема која е актуелна и денес во смисла на политиката на видливото, за виртуелното и реалното, како конфликт на природата и технологијата.

За аурата, пунктумот и иконичноста

И повторно за делото кое е инспирација за насловот на изложбата. Иако се работи за завршено дело, Шумковски не го изложувал, бидејќи на некој начин не се вклопувал во неговиот проектен принцип на што-било-пред-и-што-би-дошло-после, во релација со другите дела. Но, како што заклучува и самиот автор: „делото е некаков меѓник, сврзник, сублимира добар дел од моите ликовни практики за тоа што значи артикулација со транспарентни, ликвидни материји и површини со вода, а од друга страна го најавува она што ќе дојде подоцна со монолитните елементи во „бетонската продукција“.

Јасно е дека Шумковски посветувал големо внимание на различните материјали што ги употребувал, бидејќи тие не биле само основен градбен елемент во преобразувачкиот процес, туку тие секогаш се контекстуализирани како основа на неговите дела, истовремено како носачи на облиците и извор на содржината.

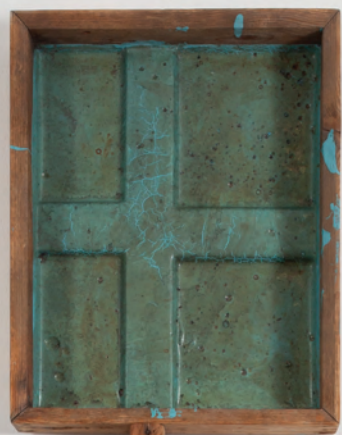
Во творештвото на Шумковски можат да се лоцираат неколку значајни корпуси на дела, но за нивното разбирање подеднакво важни се и оние неколку специфични дела кои се наоѓаат на маргините на неговиот опус, а претставуваат некој вид меѓници или пресвртни точки кои што имаат клучно трансформативно значење. Неговото творештво може да се подели во неколку фази, иако заради принципот на консеквентност ги прави премините доста специфични и не секогаш раздвоени со јасен рез: неоекспресионизам (1986-1987), пикто-скулптурални објекти (1987-1990), црна плоча (1991) и хабитат (1993), амбиентални инсталации со синтетички материјали и враќање на сликата. Токму тука, преку тоа нивно ауратично (само)издвојување тие се исклучени и не припаѓаат, а истовремено се суштински дел од дефинирањето на целината. Така,

изложбата „Вода | „Сид“ ги обединува главните насоки на она што Шумковски се обидува да го пренесе и го сублимира и означува неговиот творечки пат.

Делата на Шумковски погледнати во целина, отвораат простор за медитација во проширеното поле на сликата и претставување во однос на длабоки проблеми на феноменот на визуелноста, транспарентноста и затскриеното, за континуитетите и дисконтинуитетите – тие се профилираат во едно специфично поле како метафора за самата визуелна уметност како гранична позиција, и на преиспитувањето на функцијата и смислата на сликата во една ера заситена со техничката визуелност и нејзината доминација.

- 1 Семјуел Бекет, „Крајот на играта“ во Драма (Скопје: Детска радост, 1998).
- 2 Јулије Книфер, белешка од 1976 година, забележана во неговите „Записи“ (Zapisi) објавени во: *Život umjetnosti* No.35, 1983. (Vjerovatno sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam’).
- 3 W.J.T. Mitchell, “The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction”, in *What Do Pictures Want?* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 309-336.
- 4 Vilém Flusser, “Television Image and Political Space in the Light of Romanian Revolution”, Lecture, 7 April 1990, Kunsthalle Budapest.
- 5 Ана Франговска, „Поглед кон блиското минато“ во: *Јован Шумковски: Блиско минато и една антиципација / Jovan Shumkovski: Recent past and an Anticipation*, самостојна изложба, Мала станица, декември 2015 (Скопје: NI National gallery of Macedonia, 2015).
- 6 Натали Рајчиновска Павлеска, „Транспресија на онтолошката поетика“, Нова Македонија бр. 25125, 13.01. 2021.; Valentino Dimitrovski, Retrospective exhibition of Jovan Shumkovski: Water/Wall, December 2002 – February 2021, MoCA-Skopje, in: *The Large Glass* No.31/32, 2021, p.98-109.
- 7 Интервју на Јован Шумковски за порталот „Точка“ (tocka.com.mk), објавено на 17 декември 2020 година.
- 8 Зоран Петровски, „Разговор со Јован Шумковски“, објавен во оваа публикација, стр.16-29.
- 9 Зоран Петровски, „Разговор со Јован Шумковски, објавен во оваа публикација, стр.16.
- 10 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text Ideology* (Chicago University Press, 1986); W.J.T.Mitchell, *Picture Theory* (Chicago University Press, 1994).
- 11 Villem Flusser, *Into the Universe of Technical Images* (Minneapolis and London: Minnesota University Press, 2011 - Electronic meditations 32 34-35.
- 12 Марсел Дишан за ретиналното и проблемите на модерната уметност, види во: Michel Sanouillet and Elmar Peteson (eds), *Essential Writings of Marcel Duchamp* (London: Thames & Hudson, 1975).
- 13 Во 1987 година Шумковски ја има првата самостојна изложба во Галеријата на Домот на млади, а потоа учествувал на големата југословенска изложба ЈУ Документа во Сараево. На првото Биенале на млади истата година во Музејот на современата уметност тој ја доби една од наградите како и Големата награда на ЈУ Палета на млади во Врбас. Особено е значајно неговото претставување на престижното Биенале на млади југословенски уметници во Риека.

- 14 Зоран Петровски, „Разговор со Јован Шумковски“, објавен во оваа публикација, стр.18.
- 15 Roger Cardinal, Dr. Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters* (Hatje Cantz, 2011).
- 16 El Lisitsky “Proun”, Проуновите на Лисицки се акроним од руската фраза „Проект за афирмација на новото“.
- 17 *Vladimir Tatlin: New Art for a New World* (Hatje Cantz, 2012).
- 18 Nebojsa Vilic, Jovan Shumkovski, 22nd International (Skopje: Soros Center for Contemporary Arts – Skopje, 1995).
- 19 Ludwig Wittgenstein / Лудвиг Витгенштајн, Логичко-филозофски трактат (Скопје: Магор, 2001).
- 20 Соочувањето со делата на бројни светски автори во тоа време меѓу кои и Герхард Рихтер и Анселм Кифер, покажуваат дека Шумковски себеси одлучно се позиционира во поширокиот контекст на светската уметничка сцена, а не само локално.
- 21 Небојша Вилиќ, Исчекори: Македонската фотографија 1990-2005 (Скопје: ЗП с.из, едиција Текстови за уметноста 10, 2015), стр.56.
- 22 Викторија Васева Димеска, текст, in: *Jovan Shumkovski: Night Vision*, catalogue for the Pavilion of the Republic of Macedonia at the 49th Biennale di Venezia, June 8 – November 4, 2001 (Skopje: Art Gallery Skopje, 2001), 23.
- 23 Овој проект е првиот од двата најкомплексни и технички најамбициозни претставувања на Шумковски.
- 24 На сликите се претставени различни мотиви: пливачи кои се движат во спротивна насока, чешли со откинати прамени коса, ленти од пили за метал, фото колаж со вертиго на осамен човек, портрет на човек во скршено огледало, изумрени животни и растенија, апстрактни структури, плошни и предметни акумулации како парадигма за губење во простор, тонење или дезориентираност.
- 25 Во однос на критичко преиспитување на идеологијата и историјата на модерниот олимпизам, види: Ljubodrag Simonovic „Олимпизам и фашизам“ 1994.
- 26 Mariano Apa, ‘Living in Vision’, in: *Jovan Shumkovski: Night Vision*, catalogue for the Pavilion of the Republic of Macedonia at the 49th Biennale di Venezia, June 8 – November 4, 2001 (Skopje: Art Gallery Skopje, 2001), 8-14.
- 27 Ljiljana Nedelkovska, *R = 1:2 / R = 1:200: installation and home video by Jovan Shumkovski*, 2003/04, catalogue, (Skopje: Museum of Contemporary Art, Skopje, 2004).
- 28 Бојан Иванов, „За темата на Градот“, во Јован Шумковски: Изместени размери, самостојна изложба во Мала галерија 13.12.2007-13.01.2008 (Скопје: мала галерија, 2007).
- 29 Зоран Петровски, „Разговор“, стр.27.
- 30 Иако, овие како целина се најпознати, сепак, за нивно подобро разбирање, не смеаме да ги заборавиме и „Нултата антиципација“ од 2002 година, замислена како Прво Арт Биенале Скопје 2019. И тоа што започнува како уметничката имажинација, лесно може да заврши во трагикомични медитации за космосот и трката за неговото освојување. Во таа насока се надоврзува и многу поотворено критичката „Четврта Антиципација“ од 2008 година, која наместо да антиципира, е пародија на сегашноста.
- 31 Јован Шумковски: Три антиципации / Jovan Šumkovski: Three Anticipations (Skopje: PRESS TO EXIT project space, 2006).
- 32 За најрадикалните примери на ангажирана уметничка пракса, како критика која дејствува во симболичкиот простор, како и улогата на Џон Хартфилд, автор на едни од најпарадигматичните примери на уметноста како антихегемониска (контра)пропаганда во Европа во меѓувоениот период, види во: Владимир Јанчевски, Пркосни слики: Џон Хартфилд и сатиричната фотомонтажа, 1921-1945, публикација за изложбата во МСУ-Скопје 16-26 септември 2021 (Скопје: Владимир Јанчевски, 2021).
- 33 Зоран Петровски, „Разговор“, стр.29.



Објекти со смола (Автопортрет), 1993/1994
полиестер, фотографија, дрво, 39,5x32,5x7(x3)
Objects with Resin (Self-Portrait), 1993/1994
polyester, wood, photography 39,5x32,5x7(x3)

Разговор со Шумковски, стриктно за Шумковски

Зоран Петровски

Зоран Петровски: Кога станува збор за твојата работна методологија, често истакнуваш дека се држиш до еден принцип според кој условот за да се зафатиш со создавањето на едно дело, претходно треба да имаш претстава или да предвидиш дали во него постои никулец што ќе ти отвори пат за некое наредно дело, односно за нешто што може да продолжи да се развива во некој проширен концепт или тема. Гледејќи го твојот опус од денешна перспектива и патот по кој се движеа фазите низ кои поминуваше, овој принцип може сосема јасно да се следи низ еволуцијата на материјалите, формите и идеите што ги развиваш во овие речиси четириесет години од твоето творештво. Но, би сакал да го одвртиме клопчето и да се вратиме сосема назад на самиот почеток, поточно на 1987., една извонредно динамична година за тебе, кога набрзо по дипломирањето ја имаше твојата прва самостојна изложба во Галеријата на Домот на млади, учествуваше на големата југословенска изложба ЈУ Документа во Сараево, потоа на првото Биенале на млади ја доби една од наградите на Музејот на современата уметност и Големата награда на ЈУ Палета на млади во Врбас и конечно имаше забележителен настап на престижното југословенско Биенале на млади уметници во Риека. Она што е интересно за таа година е дека речиси на сите овие изложби се претстави со масла на платно, блиски до нео-експресионизмот и другите постмодернистички навраќања и цитати на раните авангардни движења, што беше карактеристично за обновата на сликата или т.н. “Нова слика”. Но, во Риека изложи сосема различни дела, тридемензионални објекти, асемблажи кои вклучуваат скулпторски и сликарски елементи со кои понатаму ќе продолжиш да ја развиваш својата уметничка пракса. Оттогаш, на сликата во таа традиционална форма никогаш не се наврати и дури сметаше дека на оваа ретроспективна изложба тие дела не треба да бидат дел од неа. Ме интересира, што придонесе да дојде до тој пресврт? Што е тоа што предизвика во дводимензионалната слика на платно повеќе да не ја гледаш својата перспектива?



Неприсутност (детал), 1986, масло на платно,
140x100, збирка на МСУ, Скопје
Nonpresence (detail), 1986, oil on canvas,
140x140, Collection of the MoCA, Skopje



Од серијата Мали објекти, 1986
дрво, масло и песок
Work from the series of Small Objects, 1986
wood, oil and sand

Јован Шумковски: Со задоволство се сеќавам на тоа време полно со ентузијазам и млада енергија. Носен од бранот на постмодернизмот и еуфоријата околу обновата на сликарството, сликите што ги изложив таа година ги почнав уште на студиите и не можам да речам дека не сум задоволен од тоа што го сликав и дека сакам да го заборавам. Тие слики ме охрабрија во тоа дека вистински создавам релевантна продукција и веднаш ме афирмираа како млад уметник. И кај нас и насекаде секојдневно никнуваа мноштво различни нео-стилови во посмодернистичкиот “дух на времето” и се чинеше дека галериите беа гладни за големи платна со атрактивни сликарски манири.

Но реално за подолготрајно истражување и практикување во тој израз не наоѓав искрени одговори и исходишта, ниту во моите слики, ниту во многу други слични продукции. Можеби неоправдано, но сметав дека во сето тоа враќање на сликарството на голема врата со т.н. “Нова слика”, трансавангардата или неоекспресионизмот, повеќе имаше моментална атрактивност, отколку нешто што може подолготрајно да опстане.

А од друга страна, на сцената во тоа време имаше и неколку големи уметници, кои се чинеше дека ја доведоа сликарската традиција до некои крајни консеквенци. Се сеќавам кога прв пат се соочив со сликите на Герхард Рихтер во Националната галерија во Берлин во 1986 година. Мојата импресија со тие слики отиде дотаму што помислив дека дводимензионалното сликарството кое го знаеме е дојдено до крај, дека е невозможно да отиде понатаму од овие моќни сликарски дела и концепти. Имаше и други слични моќни примери (импресивниот Анселм Кифер, на пример) кои ми помогнаа да се соочам со својата дотогашна практика и да се обидам да се пробам во барањето и формирањето на поинаков пат, стратегија за некои други ликовни решенија, поинвентивни, различни по структура и насока. Заклучив дека за конципирање на поинаква „Нова слика“ треба да се оддалечам од дотогашното сфаќање на сликата, насликаното и моделираното. Во решенијата што следеа се обидов да создадам сиден објект со несликарски материјали, кои нема да се ограничат на дводимензионалните претставувачки форми. Тоа беа едноставни монтажи на готови и доработени дрвени, метални елементи, парчиња стар мебел со боени интервенции. Свесно го исклучив етно идентификувањето со т.н. рурални материјали, по што беше успешно препознаено нашето присуство на југословенската сцена на почетокот на осумдесеттите години. Сакав со дел од материјалите со кои почнав да работам да воспоставам релации со секојдневното

и препознатливо урбано живеење и тоа да го поврзам со минималистички или енформелно структурирани позиции.

Во тој момент дојдов и до сознанието дека ликовните решенија што не поседуваат продолжена мисла, или се со ограничена можност за трансформација, преобликување или логичен преод во нови форми и содржини нема да ги третирам или ќе останат само на хартија. Мислам дека веднаш после првите неколку монтажи на објектите ми се отворија цело мноштво идеи каде и како понатаму да продолжам. Понатаму беше задоволство да ги развивам низ поголеми формати, со помалку или повеќе излегување во тридимензионалност, ангажирање на просторот во поинакви правци, активни повлекувања и излегувања од сидот, а поедини да имаат самостојна подна или подно-сидна функционалност и артикулација. Но во сите објекти требаше да се чувствува намерата за оддалечување и истовремено за повторна потрага по сликата, за нејзината присутност и материјалност.

ЗП: Потрагата и преиспитувањето на сликата во поширока смисла, всушност ќе се повлекува како една од главните нишки во твоето творештво сè до денес. Присутноста на сликата во објектите што ги развиваше во различни формални и просторни, пикто-скулптурални односи беше потполно ослободена од претставувањето и сведена на нејзината материјалност, на фактурата, тектониката и конструкцијата, основните принципи на рускиот конструктивизам на кој реферираа твоите рани, помали објекти. Но, на почетокот на деведесеттите години започна да употребуваш индустриски материјали, епоксидни и полиестерски смоли, кои станаа основниот носач, замена за функцијата на сликарското платно и со кои отвори сосема нов пристап кон сликата, пристап што го одбележа твоето дело таа деценија. Со оглед на вклучувањето и на други елементарни материјали во следните фази од твоето творештво, колку се важни за тебе физичките својства на материјалите и нивната трансформација во уметнички средства? На пример, стаклестата транспарентност и рефлексивноста на синтетичките епоксиди и смоли го внесоа барокното „chiaro-scuro“, тензијата меѓу светлината и темнината како носечки концепт во објектите што ги вклучуваше во амбиенталните инсталации.

ЈШ: Ми се чини дека амбиентот и сè што се случуваше во ликовната и во излагачката продукција во деведесеттите години беше доста подинамично. Во потрага бевме по помалку употребени уметнички форми, материјали, медиуми па и содржини. Мислевме ако во делата

воведеш уметнички невообичаен, нов материјал или медиум, неговите специфики и потреби ќе произведат поинаква форма или простор, па и ќе отворат пат за внесување на друга содржина.

Со синтетичките материјали, како полиестерската смола се сретнав уште како момче при изработка на кајак и кану пловила во тогашниот клуб Моша Пијаде или денешен Илинден, а во касните осумдесетти години изработував имитација на камени плочи со епоксид, полиестер или полимери, односно акрил. Кога се обидов сите овие искуства да ги употребам во ликовно дело знаев дека сум на лизгав уметнички или естетски терен, бидејќи и другите продукции што ги имав видено кај нас и пошироко, страдаа помалку или повеќе од тој впечаток дека синтетиката предизвикува едно непријатно чувство, односно дека артикулацијата со неликовна материја емитува туѓа, индустриска физиономија, ладен и евтин сјај, што во тој момент не сакав намерно да го постигнам. Затоа во почетокот многу внимателно се ограничив на парцијални интервенции или површински облоги, еден вид глазирани епидерми врз веќе подготвените објекти, редовно третирани со кварцен песок или земја за да се неутрализира суровиот пластичен сјај на синтетичкиот материјал. Но резултатот беше премногу дискретен или не влијаеше доволно на делото, премалку за да отвори простор за некој вид преобликување на веќе обликуваното. Тогаш почнав да размислувам дали токму тој „kitch industrial look“ можам да го искористам како есенција за создавање на сосема поинаков ликовен производ низ процес на презаситување со органски полимери и лиење на калапите во повеќе слоеви.

Фасциниран од „Одисеја 2001“ на Кјубрик си замислував дека ќе одлеам црн монолит, сличен на тој во филмот. Замислата ми пропадна откако првите резултати беа црна сјајна минималистичка плоча со димензии 60x60x2 см. од епоксидна смола и црн кварцен песок, многу налик на ситнозрнест гранит. Но, со продлабочување на транспарентниот фронтален дел во дебелината на плочата се отвори фронт за аплицирање, за вметнување на различни елементи во плочата, кои можеа да бидат со апстрактни, енформелни структури, или пак со втупувањето на фотографии, печатени илустрации или обични поп-културални предмети да добијат наративен тек. Транспарентниот простор се чинеше погоден за ликовна манипулација со овие материјали и елементи, но плочата требаше да создава и илузија на поголема длабочина во плановите отколку што е реално физички дефинирана. Процес во кој ќе се наслојат ликовни записи или предметни компилации, кои оддаваат впечаток дека се замрзнати, екранизирани, заробени па дури и



Над површината, 1997, инсталација, Музеј на град Скопје; вода, епоксидни плочи (секоја Ø 39x3cm), осветлување, звук

Above the Surface, 1997, installation, Museum of the City of Skopje; epoxy plates (each Ø 39x3cm), water, lighting, sound

На спротивната страна: Плоча од инсталацијата Над површината, 1997 епоксид, фотографија, секоја плоча Ø 39x3cm

Opposite: Plate from the installation Above the Surface, 1997 epoxy, photography, each plate Ø 39x3cm

конзервирани како артефакти. Волуменот на плочата ми отвори пат да развивам релации со имплементираните материјални и сликовни фрагменти, кои понатаму логично побаруваа повеќе светлина за гледачот да го оствари контактот со нивната содржина, но и за да ја продлабочам и да ја проширам лимитираната димензија на плочата во околниот простор. Со фокусирано светло успеав да ја решавам оваа потреба на плочата; нејзината стаклеста површина ги прекршуваше, рефлектирала или одблеснувала сликовните сензации, кои на некој начин се проектираа во просторот. Се разбира дека во затемнет простор оваа светлосна интеракција беше повисока, повидлива и помистична. Затемнувањето на просторот ми беше нужно и за поништување на неговите физички граници или за проектирање на визуелно темен и недефиниран полигон во кој ги инсталирав елементите и нивните светлосни емисии. Повеќе како еден вид безгравитациска сцена во која плочите нема да се врзуваат за сидот или подот, туку ќе тонат или лебдат. Дополнително, одблесоките требаше да го нарушат, обојат, мистифицираат, или како што велиш да го барокизираат просторот.

ЗП: Таа барокна „безгравитациска сцена“, најдобро можеше да се доживее во инсталацијата *Над површината* што ја постави во 1997 година во Музејот на Град Скопје - еден од твоите најкомплексни и технички најамбициозни потфати. Посетителот беше воведен во еден потполно стемнет простор, вистински дистописки амбиент; под поплавен со слој темна водена површина, расфрлани тркалезни стаклести епоксидни плочи од кои насекаде се шират светлосни одблесоци и звук на капење на вода; некои од плочите исполнети со земја, некои со необичен избор на предмети и фотографии со загадочни и би се рекло со сугестивно анксиозни претстави. Една од фотографиите во плочите е од затвор со рампи што водат до ќелии, а што може да асоцира на рампата по која се движеле посетителите на инсталацијата, кои на некој начин станаа дел од целата слика. Дали тој, до некаде вознемирувачки избор на предметите и особено на фотографиите е случаен и дали насловот „Над површината“ има иронично значење со оглед на подземната музејска галерија и темнината во која го внесе посетителот?



Ј.Ш. Зоран, досега малкумина ме прашале за заробените апстрактни или наративни претстави во плочите. Можеби поради тоа што за луѓето што ја видео инсталацијата, визуелно повеќе доминираше доживувањето на големата слика на темниот, сценографски амбиент, со водата, одблесците на елипсовидни силуети и самото симнување во средиштето на инсталацијата преку импровизирана платформа. Плочите не беа идеално достапни за подобро, детално перцепирање поради дистанците меѓу посетителите и предметите или сликите што беа вградени во нив, слики кои кореспондираа со тој темен амбиент. Тоа се слики на пливачи кои се движат во спротивна насока, чешли со откинати прамени коса, ленти од пили за метал, фото колаж со вертиго на осамен човек, портрет на човек во скршено огледало, изумрени животни и растенија, апстрактни структури, плосни и предметни акумулации како парадигма за губење во простор, тонење или дезориентираност.

Но и тогаш, а и сега не сум многу расположен да говорам за нивниот избор, беа многу лични и најверојатно се

парчиња од моите тогашни сиви зони. Затскриени во темни песоци и земјени полнила, сите тие монтирани фотографии и ситни предмети во плочите се во психолошка смисла потсвесни слики на некои мои слабости, фрустрации, незадоволство со сопствената артикулација во мојата средина, недостаток на самодоверба во тоа што го правам, чувство на немоќ. Плочата со „затворската рампа“, навистина е некој вид проектна скица на претставата за архитектурата на инсталацијата, иако беше направена пред да го одберам и договорам просторот во музејот. Сигурно, длабоко мемориски сум ја вклучил во конечното решение за комуникацијата на инсталацијата, за тоа симнување по импровизираната платформа, чувството на влага и плочите со непријатни, теgebни претстави над темната вода, над површината.

ЗП: Но, дали освен длабоката интроспекција, анксиозноста за која зборува не е одраз и на политичкиот спектар во деведесттите години, како што беше суровото распаѓање на Југославија со етничките конфликти и вртењето по надолната спирала на

бесконечната транзиција? Дали веќе самата просторна конструкција, која може да се смета и за метафорично симнување во темна “пештера” не е најава за твојот зголемен интерес за социјалниот контекст. Ова го прашувам, бидејќи подоцна врската со политичките настани ќе стане сосема евидентна, како на пример во истоимената серија од шест плочи од 2002 година, кадешто насловот и изгравираниите датуми во секоја плоча, очигледно се однесуваат на тегобните шест месеци од воениот конфликт во Македонија во 2001 година. Таков е примерот и со инсталацијата *Night Vision*, која беше формално слична со *Над површината*, а во која поигрувајќи се со ироничната симболика на издишаните олимписки идеали ги “сликаш” разочарувањето од идеализмот на глобализацијата и цинизмот на светот во кој влеговме таа деценија.

ЈШ: Продукцијата на проекти што произлегуваат еден од друг во поедини временски периоди е методата што ја практикував и сè уште ја калкулирам кога почнувам да работам на проект. Гледана од денешен аспект, таа метода сигурно ограничува, делува анахроно, можеби и творечки неоправдано со оглед на динамичното и комплексно време во кое живееме.

Но, во контекст на твоите видувања и констатации во прашањето, јас би се обидел обратно, да нотирам точки, каде што овие две инсталации концептуално се разликуваат или каде се преформулираат и преминуваат во друга, поинаква идеја. Како што реков претходно, *Над површината* е моја интимна, темна сказна. Сценографијата на „*chiaro-scuro*“ обоен амбиент како што го опиша пред малку, визуелно го замислував како простор на придушен спокој и на некакво исчекување, како звучна тишина, ако може така да се каже.

Освен тоа, мора да признаам дека во тој период, имав и некаков спонтан отпор и намерно ги избегнував директните реакции и би рекол упростени илустрации на балканските страдања, духовната и материјална сиромаштија, руралната патетика и мизерија, локалните воени конфликти. Такви насликани приказни и драми до ниво на баналност, имаше ми се чини премногу, во сите уметности и медиуми.

Од друга страна, точно е дека инсталациите *Night Vision* опфаќаат некои прашања што конотираат идеолошки и политички детерминирани теми, но сепак третирали во еден многу поширок контекст од непосредните случувања. Основната идеја беше со нив да ја пренесам или да ја отсликам психозата на параноја, која не зафаќаше сè посилно кон крајот на деведесеттите години. Постоеше едно чувство на перманентен страв,

измаменост, заблуда, дезилузионираност и неизвесност за тоа што се случува и каква иднина не очекува, дури до опседнатост со апокалиптична иднина. Сè повеќе беше присутна мислата дека “некој” не опсервира, “некој” раководи со нашите животи и судбина, создава фингирани конфликти, историски неистини и конспирации за поделби и нови сидови... и уште што не.

Затоа и неколкуте верзии на инсталациите *Нокна визија* беа амбиенти, што се базираа на една хибридна слика што може да се види ако се гледа низ ноќен визир, т.е. низ алатката наречена *Night Vision*, која што се користи најчесто во военото и полициско вооружување и со помош на инфра црвени зраци овозможува да се гледа во темница. Тоа дава нагласено синтетичка, неонска - “radioactive green” - вознемирувачка атмосфера; на тој начин сакав да сугерирам некој непознат субјект со моќ да не опсервира и следи без да можеме да ги регистрираме или препознаеме тие што не опсервираат. Епоксидните транспарентни полусфери што беа сидно или подно поставени, беа симболични елементи што ја потенцираа сликата за таа параноична состојба за која зборував. Во нив беа вметнати предмети како телефонски микрофон, ислужени запалки и батерии, шаховски фигури, натпис со зборот “ехо” како одблесок од минатото што е продолжено и во иднина и други едноставни, но за мене повеќе значајни предмети, метафори за исцрпени и потрошени единки и групи луѓе во социјалната транзиција и воените конфликти.

Вториот сегмент во инсталацијата, кој се состоеше од пет велосипедски гуми што кратко се полнат со воздух и веднаш издишуваат, испуштајќи непријатен иритантен звук, беа иронична паралела со симболиката на сплотеноста на петте континенти за време на Олимписките игри под Кубертеновата парола дека е важно да се учествува, а не да се победи. А како што гледаме, државите, континентите, светот се сè подалеку од тој олимписки дух и сè повеќе личат како да се на апарати за реанимација. За жал таквите состојби на недоверба и конфронтација не само што траат во континуитет до денес, туку стануваат сè потешки, застрашувачки и уште подраматични.

ЗП: Во 2004 ја направи втората, може да се каже спектакуларна просторна инсталација, во која повторно употреби дрвени отпадоци; тоа беше масивна макета или модел на вистински метрополис распослан на 400м2 на подот на една од големите сали во Музејот на современата уметност. Ако не се лажам, проектот беше нарачка од МСУ по повод јубилејните четири децении од неговото формирање. Проектот ги тематизираше, како



Ноќна визија (Олимписки кругови), 2020/21;
изглед од инсталацијата на изложбата
Вода|Сид, 2020/21, Музеј на современата
уметност Скопје; објект со бакар, дрвена рамка,
батериска лампа, видео, воздушен компресор,
гуми од велосипед, звук
Opposite: Night Vision (Olympic Circles), 2020/21;
View from the installation at the exhibition
Water|Wall, Museum of Contemporary Art Skopje;
object with copper, wooden frame, battery lamp,
video projector, air compressor, bike tyres, sound



Горе: Ноне во неговиот град: $R = 1 : 2 \mid R = 1 : 200$, инсталација во Музеј на современата уметност Скопје 2004; фотографија Станимир Неделкоски

Above: None in his city: $R = 1 : 2 \mid R = 1 : 200$, installation at the Museum of Contemporary Art Skopje; photo credit: Stanimir Nedelkoski

На спротивната страна, горе: Скица за урбаниот план на површина од 400м² за инсталацијата $R=1:2 \mid R=1:200$, Музеј на современата уметност Скопје, 2004

Opposite page, above: Sketch for the urban layout spread on 400 sq.m. for the installation $R=1:2 \mid R=1:200$ at the third gallery of the Museum of Contemporary Art Skopje, 2004

Средина: Модел со бетонски елементи за $R=1:2 \mid R=1:200$

Middle: Model with concrete elements for $R=1:2 \mid R=1:200$

Доле: $R = 1 : 2 \mid R = 1 : 200$, 2003/2004; инсталација во Музеј на современата уметност Скопје 2004

Below: $R = 1 : 2 \mid R = 1 : 200$, 2003/2004; installation at the Museum of Contemporary Art Skopje, 2004

што покажува и насловот $R=1:2 \mid R=1:200$, размерите на еден голем град спрема малиот по раст и физички хендикепиран Ноне, пријателот од твоето маало, поставувајќи ги паралелно, од една страна, хуманите вредности на индивидуата наспроти индиферентноста на урбаниот и општествен простор, и од друга страна релациите меѓу локалното и глобалното. Но, пред да те прашам за сторијата со Ноне, ме интересира како го испланира урбанистичкото решение за таа замислена метропола и колку во неа беше присутно Скопје.

ЈШ: Целото мое повеќегодишно творештво на некој начин е во допир со Скопје. Имам силно развиено чувство на емпатија за мојот град. Видео прилогот *None keep walking* во инсталацијата $R=1:2 \mid R=1:200$ е најмногу поврзан со Скопје, бидејќи тоа беше негова желба, а сценариото заедно го разработивме. Но, во идејното дефинирање на целата инсталација, сметав дека не е неопходно Скопје да биде на било кој начин буквално прикажано.

Урбанистичкиот план и макетата за имагинарниот, глобален град, составен е од три дела: постар европски град со класична полукружна или зракаста урбана просторна организација; понатаму, типично модерно конципиран град со решеткаста урбана организација, со високи корпоративски и банкарски солитери; и на периферијата индустриска зона со организирани комуникации.

Проекцијата или решението за организирање на инсталацијата, произлезе од формата на самиот простор во последната сала на приземјето во МСУ, популарно наречена “кај базенот”. Просторот има висока галерија по страните, во основа е квадратен, во средина доминира архикуб од бетон и стакло. Овие елементи беа доволна основа, јасно да ја видам дефинитивната проекција и потоа лесно да ги организирам во просторот стотиците подготвени дрвени елементи или макети на архитектонските зданија за тој имагинарен град. Се разбира распоредот на градбите го поставував според еден провизорен ГУП, како што оди кај нас во последно време многу популарната кратенка за Генерален урбанистички план (смеа).

ЗП: Во придружното видео, Ноне е централната фигура околу која гравитираат ликовите и всушност твоето локално социјално милје. Градот му е посветен, или како што велиш на едно место во видеото, градот е твојот подарок за Ноне. Каква беше, всушност, улогата на Ноне во проектот и значењето на твоето маало, кое има специфична поетика и во делата што следуваат подоцна?

ЈШ: Новица Костовски - Ноне е животен “проект” сам за себе... Човек од кој сите ние околу него научивме по нешто, највеќе како да го прифатиме животот, онаков каков што е. Ноне беше вистински лик, хиперсоцијален, самокритичен, духовит, праведен но и саркастичен, порочен, и лесно избувлив. Средината околу него го имаше вистински прифатено, но и неговата природа го збогати амбиентот во која растеше и битисуваше.

Негова долгогодишна желба беше да го вклучам во некој мој ликовен проект. Во тоа негово настојување нудеше идеи, но беше и конкретен во тоа што не го сака, односно дека тоа што ќе го направиме никако да не наликува на оние телевизиски хуманитарни, ангажирани, социјални и често патетични прилози за хендикепирани или лица со посебни потреби. Исто така знаев дека нема да се задоволи само со неформален, сатиричен, секојдневен видео прилог, каков што е впрочем видеото во кое се појавува самиот како дел од инсталацијата, туку дека си замислуваше покомплексен и поголем уметнички проект. Затоа во сета таа голема урбана схема, сакав улогата на Ноне, тој голем-мал човек да ја потенцирам и да ја издигнам над еден урбан цин, кој постојано расте и се шири. Пред себе ја имав неговата непоколеблива човечка природа, која не признава бариери и која би освоила секаков град или средина и затоа целта ми беше да го поставам во центарот или наспроти моќните институционални и приватни сили што го водат создавањето на густите и непрегледни урбани метрополиси.

Додека го подготвувавме проектот, постојано беше присутно и здушно не подржуваше и нашето маалско друштво, кое за име на вистината се одржува уште од годините на основното училиште. Од оваа временска дистанца, мислам дека целиот концепт не беше посветен само на Ноне. Сите ние околу него, сакавме да се отсликаме или вградиме во тој наратив и да ја одбележиме таа наша заедница, долгогодишното почитување, маалските релации, самиот град.

Ноне не напушти неколку години после продуцирањето и претставувањето на видеото и инсталацијата, но на повеќе наши собирања за спомен и почит кон него, сè уште го емитуваме овој краток филм и со симпатии си спомнуваме за овој ликовен настан, но и за времето споделено со него.

ЗП: Проектот со градот го изведе и во неколку помали објектни варијанти, заменувајќи ги дрвените макети со бетонски елементи, за конечно да го затвориш во 2016 година на изложбата Скулптурално во паркот на МСУ, во една крајно песимистична верзија што ја наслови $R=1:2$





R=1:2 / R=1:200. Последно, 2016, сајт-специфина инсталација на изложбата Скулптурално во паркот на Музејот на современата уметност Скопје; бетон, црн пигмент.

R=1:2 / R=1:200. Final, 2016, site-specific installation at the exhibition Sculptural in the park around the Museum of Contemporary Art Skopje; Concrete, black pigment.

/R=1:200, ПОСЛЕДНО. Тоа е бетонска „макета“ што го претставува градот со скопската котлина, прелиен со црн асфалт и поставен на самиот раб на брдото како огледало на Скопје, но истовремено дојден и до работ на провалијата пред да се сруши во неа. Во меѓувреме, во тие десетина години од почетокот на твојот проект во реалноста се случи контроверзниот проект „Скопје2014“, архитектонското цунами што имаше за цел и навистина успеа да го преоблече модернистичкото Скопје во кичерски грандиозно, империјално античко руво со лажни стиропорни фасади. Колку беше присутно „Скопје 2014“ во поставувањето на твоето дело?

ЈШ: Првобитно проектот со градот во МСУ имав намера да го изведам со бетонски елементи, наместо со дрвените. Но, кога почнав да работам на лиењето на бетонските макети, од кои некои беа и доста сложени, а требаше да ги има околу илјада, сфатив дека ни со време, ни со финансии немаше да успеам да ја постигнам таа цел. Тоа беше преголема амбиција за реалните можности на проектот. Верувам дека на секој уметник праксата му покажала дека мора да има повеќе решенија за некој проблем, па така бетонските елементи тогаш морав да ги заменам со дрвените елементи и макети. Но, сеедно, ми остана една дилема, дали со бетонските објекти инсталацијата ќе беше поконсеквентна на тоа што го замислив и дали ќе отвореше поинаков контекст. За среќа, бетонските елементи што почнав да ги правам и што беа веќе заборавени и затурени некаде во мојот двор, добив прилика да ги инкорпорирам во *R=1:2/R=1:200 ПОСЛЕДНО* и таа дилема заврши после повеќе од десет години.

Прашуваш дали „Скопје2014“ е присутно во парковската варијанта на ова дело? Па, инсталацијата е слика на изгорен, разурнат, исушен, нагрден, опустошен град и во релација со таа нова претстава за Скопје што се појави во тој период, моето спротивставено видување е неизбежно да се перцепира и интерпретира контекстуално. Работен наслов на инсталацијата беше „Црн град“ и е израз на тоа незадоволство.

Скопје долги години вистински назадува, се дави, не само во ПМ честички, потона во транзицискиот талог, културолошко политиканство, во урбани, социјални, миграциски, етнички, провинциски замки, а сето тоа не мораше и не смееше толку драстично да се случува. Мислам дека од осумдесеттите години наваму, градот не успеа да расте во ниту една поволна насока и е вистинска жртва на отсуството на визионерска политика, растргнат во политички, социјални и материјални апетити и интереси. Развојот на Скопје за мене заврши

во седумдесеттите години со МНТ/МОБ, Поштата, Железничката станица на Кензо Танге, Студенскиот дом и Градскиот архив или школото Песталоци, а почна да венее со „Вардар мебел“, „Тифани“ и уште многу би имало да се набројува. После сето тоа, навистина немам идеја како и од каде би можело да се продолжи.

Сепак, тука мора да спомнам дека темата „мојот град“, ме провоцираше и со неа се занимавав многу порано од актуелната „2014“. Скопје го третирав и во други дела како мегалополис или изгубен хабитат во граѓанска, урбанистичко-архитектонска, социјална, уметничка и друга смисла. Критиката на тоа како се развиваше „мојот град“ ја манифестирав во разни форми и дела, повеќе од дваесет години.

ЗП: Таа провинциска мегаломанија што го произведе „Скопје2014“, на некој начин „визионерски“ ја предвиде во *Антиципациите*, архитектонските макети и видеа за три фиктивни големи светски манифестации што би се случиле во Скопје во иднината, односно во 2016, 2021 и 2052 година. Првите *Три антиципации* ги направи во 2005 година, и се разбира од „иднината“ до денес ништо не бидна; остана иста како и тогашната и сегашната непроменлива реалност. Пародичната *Четврта антиципација*, која е од 2008 година, се случува во актуелното, денешно време и зборува за почетокот на македонската вселенска програма со изградба на вселенска станица на месечината. Во одговор на тој политички и идеолошки театар на апсурдот, твоите дела во тој период во едно интервју ги дефинираше како „парафраза на реалноста“, што би можело да се протолкува и како фаталистичка антиципација на една закотвена неменливост и немоќ за било какви општествени промени. Дали негативните антиципации би можеле да ги сфатиме и како отфрлање на вербата, макар и утописка во моќта на уметноста да ја разбуди кај луѓето потребата за промена на таа статична свест?

ЈШ: *Антиципациите* концепциски и формално произлегоа од градот, од инсталацијата во МСУ во 2004 г. Основниот мотив беше да ја допре политичката манипулација, одвлекувањето на вниманието од реалните проблеми, како што е на пример повремениот организација на некој меѓународен настан, создавајќи илузија за припадност во развиениот, современиот свет и тоа божем ја става Македонија во редот на значајните точки на глобалната карта, па сè до оние комични флоскули како „крстопат меѓу Истокот и Западот“ или „Македонија, папокот на светот“. Проектот си поигрува и со постојано лажната состојба на исчекување на некоја подобра иднина.



Дрес што никој не го носи (детал), 2010; бетонан дрес, метална рамка, неонска светилка, 130x100x10, фотографија, 29x21
 Jersey That Nobody Wears (detail), 2010; jersey in concrete, metal frame, neon light, 130x100x10, photography, 29x21

На последниот дел од прашањето, би рекол дека можеби единствената преостаната современа „утопија“ е помислата дека уметниците или нивните дела, идеи, укажувања би можеле да бидат релевантни чинители за подосоинствени состојби во современите општества. За жал уметноста, ретко кога ја имала таа моќ вистински да се наметне и да внесува општествени промени или да влијае на градење повисока колективна свест. Се разбира, ги имаме негативните примери со социјалистичкиот реализам или нацистичката уметност, но знаеме дека тоа се идеолошки дирижирани функции на уметноста.

За денешните состојби сигурно лесно ќе се согласиме дека уметноста, освен во една површна и формална смисла, тешко го наоѓа своето место во општествениот живот. Речиси потполно е истисната на општествените маргини и одвај успева да се избори за опстанок, особено последнава декада.

ЗП: Дали оваа длабока скепса е она што сакаше да го пренесеш во „бетонските слики“, последните дела по *Антиципациите*?

ЈШ: Групата „бетонски слики“ или *Негациите*, не сакав да се однесуваат конкретно само на уметноста и уметничките состојби. Мотивите ми беа различни, но во целина се резултат на критички опсервации на социјалните процеси. Па така, дресот на мојот омилен клуб Работнички што го бетонирав во *Дрес што никој не го носи*, или празното, растегнато сликарско платно бетонирано во *Платно што никој не го слика*, ги земав како синоними за спортот и ликовната уметност за кои се вели дека се „најважните споредни работи“ во едно социјално живеење. Во суштина таа фраза, тоа клише е до крај испразнето од своето значење и вистинската улога на тие важни човечки активности, повеќе како да немаат реален допир со фундаментите на социјалната сфера. Што се случува со солидарноста, со припадноста и заедништвото, идентификувањето, идеализирањето, валоризирањето на вредностите, радоста од создавањето или емпатијата со туѓите успеси? Сето тоа, освен политичката хипокризија или профитот како да е замрзнато, бетонирано во некоја неизвесност.

Што се однесува до мотивите во видео инсталацијата *Икона на која никој не се моли*, се надевам дека јасно може да се прочита дека тоа дело навлегува малку подлабоко во проблемите на современите општества. Во тоа многу ми помогна и еве, тука сакам да му се заблагодарам на мојот пријател, протестантскиот пастор Никола Галевски, што прифати да учествува и всушност

да соработува во правењето на тоа кратко видео и што без никакво однапред подготвено сценарио реагираше и го надгради концептот на делото со своето мислење за бетонските икони. Важниот момент во делото, односно клучната дилема што индиректно ја зачнува пастор Галевски е дали таа празна бетонска слика е икона или не и со тоа го отвори милениумскиот судир меѓу иконофилијата и иконокластиката, односно прашањето на претставувањето. Тој цивилизациски јаз околу сликата, разликите околу сфаќањето на „вистината“ или на вистинскиот пат понатаму, мислам дека е и ден-денес и тоа колку актуелен.

ЗП: За крај, сакам да те потсетам на оној ден во твоето студио кога ми го покажа објектот што рече дека си го насловил *Вода, Суд* и кога веднаш падна договорот дека тоа треба да биде насловот и на твојата ретроспектива. Можеш ли да ми кажеш зошто го одбра тој наслов на делото? Освен буквалната асоцијација на тоа што се случува на објектот, ме интересира што за тебе има во тие два збора?

ЈШ: Отсекогаш со големи тешкотии сум ги извлекувал насловите на моите проекти. Многу често првиот или работниот наслов што ќе ми паднеше на ум, остануваше и последен. Чинам така се случи и со „крштейката“ на ова дело, како моментална асоцијација на насловот на претставата „Сидот, водата“ на Чинго, иако не мислев на ништо конкретно поврзано со содржината на драмското дело. Долго време го почнував, му се навраќав, ама не можев да видам како да го сместам во тој мој проектен принцип на „што-било-пред-и-што-би-дошло-после“, иако го сметав за завршено дело. Едно време го оставив на страна и затоа не се најде прилика да го изложам и да го проверам во релација со другите дела. Но како што се покажа, делото е некаков меѓник, сврзник, сублимира добар дел од моите ликовни практики за тоа што значи артикулација со транспарентни, ликвидни материји и површини со вода, а од друга страна го најавува она што ќе дојде после со монолитните елементи во „бетонската продукција“.

Мислам дека разните материјали што сум ги употребувал сите овие години, не биле само супстанци за моделирање, тие го контекстуализирале и обликувале делото и во содржинска смисла, биле ликовен вокабулар, есенција, метафора, констатација, порака или емоции.

Мора да признаам дека ми е драго што за изложбата го одбравме насловот *Вода|Суд*, зашто покрај тоа што добро ги обединува главните правци на она што се обидував да го соопштам со своето творештво, мислам

дека во него има доволно елементи што говорат, или ајде да речам, што го симболизираат мојот уметнички и животен пат.

На вториот дел од прашањето, ќе пробам да одговорам само низ призмата на моето лично искуство, стекнато низ креативниот процес, без понатаму да навлегувам во интерпретација на другите отворени конотации за значењето на тие два збора во делата што ги создавав.

Водата за мене е една бескрајна линија на отворениот хоризонт и ја споредувам со широчината на ликовната уметност, а ние со сите свои ограничувања во можност сме да допреме само неколку точки од тој апсолутен хоризонт.

Сидот е синоним за оние кои целосно се посветуваат на уметничко создавање, индивидуална драма низ која поминува секој посериозен ликовен или друг автор. Колку пати и да се судруваме со сидот, останува нејасно: дали сме се повредиле или тоа не направило посилни?

СЛИКА ОБЈЕКТ СЛИКА PAINTING OBJECT PAINTING 1986 - 1993



Дела од серијата *Мали објекти* заедно со делови од дрвен отпад во ателјето на Шумковски
Works from the *Small Objects* series piled with wooden rubble at the Shumkovski's studio



Дволична бесконечност, 1986, од серијата
Мали објекти 1986/1989, дрво, метал, масло,
80x52x15

Two-Faced Eternity, 1986, from the Small Objects
series, 1986/1989, wood, oil, metal, 80x52x15

На следните стр. **34-37**: Дела од серијата Мали
објекти, 1986/1989, употребени материјали:
дрво, масло, метал, жица, песок

Following pp. **34-37**: Works from the Small
Objects series, 1986/1989, used materials: wood,
oil, metal, wire sand



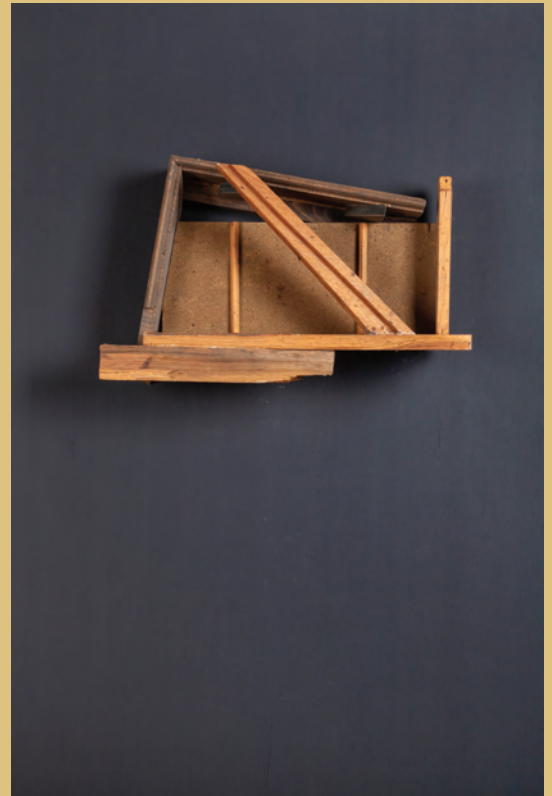
Бел квадрат и полица, 1986, од серијата Мали објекти ,дрво, песок, масло, жица, 70x50x14, збирка на МСУ, Скопје

Above: White Rectangle and a Shelf, 1986, from the Small Objects series , wood, sand, oil, 70x50x14, collection of the MoCA Skopje













Горе: Дела од серијата Мали објекти, 1986/1989,
алтернативно употребени материјали: дрво,
масло, метал, жица, песок
Works from the series Small Objects, 1986/1989,
used materials alternatively: wood, oil, metal, wire,
sand

На спротивната страна: Објект I, 1987, од
серијата Мали објекти, дрво, песок, масло,
75x51x17
Opposite page: Object I 1987, Works from the
series Small Objects, wood, sand, oil, 75x51x17

Објект, 1988, масло на картон, дрво, 26x36
Object, 1988, oil on cardboard, wood, 26x36

Објект, 1988, дрвен фурнир на панел, дрво,
масло, 22x47
Object, 1988, wooden coating on panel, wood,
oil, 22x47





Профан иконостас, света слика

Зоран Петровски (1990)

„Потеклото на тетоважите, видените и видливите, со вжештен печат втиснати, според сè се наоѓа во шаренилото на душата, заплетканиот лавиринт на сетилото кое не знае дали својот набој да го насочи кон внатрешниот или надворешниот свет и трепери на границата меѓу нив. Но јас ги нацртав или насликав само затоа да го покажам опипливото: апстрактна слика на опипливото. Апстрактно за да се напушти видливото и достигне опипливото.“

Во сликата што ја создава Јован Шумковски нема ништо повеќе од видливото, од она што го открива голото око. Всушност и не може во потполност да се тврди дека неговите творби се замислени како слики. Тоа се, пред сè, објекти создадени главно од дрвена граѓа, делови од стар мебел, понекогаш помали метални елементи и од слики. Но, слики кои се, исто така, доследно материјализирани објекти; остварени во техника слична како и сето она што ги опкружува – како еден вид фабриката.

А сепак, и покрај таа банална конституција на овие објекти составени од објекти, на тие дрвени градби што штрчат од сидот опирајќи се на неговата апстрактна рамнина, но и кои, подеднакво не покажуваат никаква желба да се дефинираат во просторот, сепак, велиме, се наоѓаме соочени со едно силно поле на радијација на сликата. Силно, но прикриено, кое делува одвнатре, кое не се манифестира, не се изложува пред разложниот, дистанциран поглед, туку се гради или вградува во конфигурацијата на една збиена, речиси беспросторна топологија на објектите. Дејството, таа радијација на она што тука го нарекуваме слика, треба да се бара во структурата на односите на сите тие диспаратни, а сепак извонредно сплотени елементи од кои се остваруваат овие инвентивни конструкции. Погледот што ги разоткрива допирите на различните, сами по себе инертни предмети е поглед што е принуден на еден сетилен, тактилен однос со нивните хетерогени својства. Поглед кој што во блискиот контакт со кожата на материјата, го разоткрива она што

Зелен квадрат и полица, 1986, од серијата „Мали објекти“, 1986/1989 дрво, масло, метал, жица, песок
Green Square and a Shelf, 1986, from the Small Objects series, 1986/1989 wood, oil, sand, wire, metal

не постои во видливото, туку е плод на индивидуалното, субјективно искуство.

Сликата како објект и сликата како субјективна претстава се две, една кон друга насочени точки, две конвергентни движења кои во пресекот ја одредуваат смислата на делото на Шумковски. Внатре во самите објекти, постои меѓутоа и една аналогна релација помеѓу сликата и материјалите – релација, всушност, помеѓу сликата и нејзината рамка. Опкружувајќи се со материјалното, со неговата виртуелна убавина, истакнувајќи го, повладувајќи му или повлекувајќи се пред него, сликата создава простор да се сврти кон самата себе, кон осознавање на сопственото битие. Во неколку свои почетни, помали објекти, Шумковски варира еден наслов со две алузии: Бел квадрат и полица и Зелен квадрат и полица (1986), недвосмислено упатуваат на Малевич и неговите Бел квадрат на бело и Црн квадрат на црно, од една страна и на еден анонимен поим од секојдневието од друга страна. Иронијата со квадратите на Шумковски е во тоа што алузијата на Малевич останува само во насловите, и во тоа што полицата претставува конструкција од разни штици, гредички и жици кои според формалната организација вклучуваат трета, неискажана алузија на уште една модернистичка парадигма: кубистичките и конструктивистичките објекти-релјефи. Што е уште повоочливо, белиот и зелениот квадрат се само иверки премачкани со боја како подлога, додека, пак, дрвените предмети што ги врамуваат зрачат со својата жива меѓуигра на мноштво детали кои избиваат на фонот на сликите. Всушност може да се забележи дека во контактот со обичните предмети, сликата ги прифаќа нивните специфики, преоѓајќи со тоа во анонимност бидејќи сега се тие кои ја означуваат како извесен сериски изработен предмет. Но, притоа, не може да се превиди дека од своја страна сликата е онаа центрипетална сила што ги детерминира контекстот, односите и содржината на предметот во делото. Нејзиниот вертикален, хоризонтален или геометриски пресек ги наведува да се однесуваат како елементи во фигура, пејзаж или апстрактен лик. Исто така, како полица, греда, штица, тие упатуваат на граѓа, мебел, столарија, но и на скулптура, редимејд, асамблаж, што значи на одредени општи места, на претходно именувани топоси, кои тука, во тие премрежувања на мноштвото значења и претстави што ги побудуваат, добиваат еден чудовишно сликовен потенцијал. Накратко, се слеваат во оние „... земски ствари кои во ликовна форма реализираат духовни сеништа и привиденија“. (Томаж Брејц)

„Во величенствената раскош на чувствата предизвикани од допирот, ми с ечини дека се дофакам до апстрактното што е барем од две страни ново; едната е страната на претопување и мешање, а другата онаа на која геометарот се откажува од мерење за да ги проучува единствените облици, сводови и ходници.“

Ако сликата не е некоја посебна и единствена претстава, туку слика воопшто, супститут на разни други слики, и ако готовите предмети се само олицетворени поими, тоа значи дека сме во „царството на знаците“, во кое границите меѓу присутното-појавното и отсутното-невидливото исчезнуваат, се претопуваат во фантазмагорично доживување на веќе доживеаното. Конструкцијата на објектите е така конструкција на мноштво различно означени места, еден артифициелен „пејзаж“ што се шири кон неслутените граници на имагинарното и истовремено се стеснува кон јадровитата енергија на материјалното, на супстанцијалното. Нејзината привидно геометриска схема се распаѓа под несовладливото и слободно формирање на рамнините, врвовите, пресеците, облините што го истиснуваат просторот, сраснувајќи во едно тело. Погледот што ја истражува градбата на конструкцијата, ја напушта потребата да синтетизира, да сумира, зашто во тоа постојано преплетување и мешање на облиците, секој од нив го поттикнува значењето на оној до него, предизвикувајќи верига на асоцијации што ја обликуваат претставата во свеста и фантазијата на набљудувачот. Сето она што го остваруваме преку перцепцијата на делото, преку сетилниот поглед, се рефлектира како самоискуство. Осмислувајќи ја материјата и нејзината форма, сетилниот поглед го приближува објектот како еден ентитет кој ни го возвраќа погледот, како огледало во кое се огледува внатрешноста на субјектот.

Со поместувањето на сликовноста во материјалното, со потенцирањето на предметното, се чини како од сликата да отсуствува нејзината сопствена волја да ја обликува стварноста. Но ова интровертно повлекување од границите на нејзиниот надворешен облик кон материјата на пигментот, сепак не го исклучува корпусот на сето она што ја прави слика. Во едно од последните дела на Шумковски, наречено едноставно Пејзаж (1990), хоризонталниот формат на платното и наслагите од боја, која што од посветлите црвеникави тонови во основата се пробива кон тешките и темни тонови во горните зони, асоцира на некаков апстрактен предел полн со згусната атмосфера. Но, две кратки и масивни талпи, поставени дијагонално во долниот и горниот агол на сликата, истовремено ја врамуваат и како да изникнуваат од

боената материја, која што одеднаш потсетува на земјена подлога. Освен тоа, по средината е поставена тенка летва што ја дели сликата на два апстрактни квадрати, на две врамени платна кои ја извишуваат сликата во вертикала, а длабината на колоритот ја сведуваат на површина, декоративна текстура. Оваа постојана променливост на претставата, таа илузија за нејзината многувидност, на посебен начин претставува приближување до традиционалниот *trompe l'oeil*, или можеби подобро речено на ре-презентативноста на иконата, до светоста на сликата која е израз на креација на една посебна стварност. Произлегувајќи од конструкцијата, од таа световна рамка, сликата ја освојува моќта да го осветлува невидливото, она што постои во духот и она што е неименливо. Рамката, тој профан иконостас, не воведува и не спојува со телото на сликата, која повторно, во стварноста не враќа на само на неа својствен начин.

„Душата и телото не се раздвојуваат, туку се мешаат, нераскинливо, дури и на кожата. Така, две споени тела не можат да чинат субјект одвоен од објектот.“

Цитатите се користени од текстот на Мишел Серес, *„Пет чула*, во: Дело, Белград, април-мај, 1989 (Michel Serres, *Les Cinq Senses: Philosophie des corps mêlés*, Bernard Grasset, Paris 1985).

Оригинално публикувано: Зоран Петровски, *Профан иконостас, света слика*, во каталог: *Јован Шумковски*, Музеј на современата уметност Скопје, Октомври 1990







Расправи за објектот

Небојша Вилиќ (1994)

Кон обликувањето

Наоѓајќи се некаде на средината помеѓу сликарското мислење и скулпторското обликување, Шумковски ја досега онаа точка на остварување која во потполност ја брише границата помеѓу овие две најсопернички ликовни дисциплини. Свесен за наследството на пионерите на модернизмот кои радикално ја менуваат свеста за творењето преку мешањето на медиумите, тој ја збогатува со уште една концепција повеќе. Неговите дела не означуваат поместен или проширен концепт на скулптурата (скулптура поставена на сид); тие не зборуваат за поинаков вид сликарство (слики излезени во третата димензија). Тие не означуваат поништување, туку дислокација на обата термина во областа на чистата ликовност, поточно, чистото ликовно обликување. Свкупноста на нивниот ентитет може да биде обмислуван најблиску до рамките на терминот објект (уметнички предмет). Ако ригидната линија на овој термин подразбира широко подрачје кое се протега од реди мејд до употреба на фабрикувани елементи, тогаш објектот на Шумковски ја следи потесната определба која се однесува на едно подрачје кое се протега од артифициелно преработен реди мејд до потполна артифициелност. Всушност, во неговиот творечки концепт основното поаѓалиште е редимејдот, но само како иницијација – крајната консеквентност на овој концепт завршува во симулакрумот од трет степен, симулакрум во кој оригиналот се губи.

Кон „Пејзажите“

Употребата на повеќе и, пред сè, на разнородни материјали во овие дела го појаснуваат карактерот на ваквата определба. Шумковски не се ограничува на употреба на исклучиво традиционални материјали. Кога неговото уметничко барање има потреба од реализација на концептот тој не се стеча да употреби сè што би можело да го оствари тоа барање. Така тој посее природни материјали какви што се: песок, струготини,

Големи вертикални објекти, 1987, дрво, масло, метал, 238x72x20; 238x60x27; 238x50x31
Large Vertical Objects, 1987, wood, oil, canvas, metal, 238x72x20; 238x60x27; 238x50x31

фурнир, дрвени греди или плочи, но, исто така, и по боен пигмент, метален лим, завртки, а сè тоа го обединува со епоксидна смола или полиестер како медиум. Неговата уметност му овозможува потполна контрола на технолошкиот процес со што постигнува разнородни текстури. Преку нив тој добива решенија кои во крајна инстанца говорат за една сосема поинаква логика на уметничкото обликување. Поставено на сидното платно ова обликување неспорно е референтно на сликарската логика. Сликарското уште повеќе е нагласено со насловите на делата: Пејзажи – асоцијативност на предели, пространства. Меѓутоа, пределите на Шумковски немаат ништо заедничко со природата; тие се до тој степен автореферентни што стануваат клонови на оригиналот и повторно детерминацијата се врзува за симулакрумите од трет степен.

Кон дефиницијата

Дефинирањето на ваквата повеќеслојност на делата на Шумковски се однесува на поставувањето на два можни принципи: преку деконструкцијата и преку референтноста кон артифициелната предметност. Доколку деконструкцијата, во нејзината проширена смисла, а присутна на семантичкото ниво, се однесува на нивото на деконструкцијата на медиумите какви што се сликарството и скулптурата (референтност кон сликарската логика и референтност кон скулпторската логика), тогаш артифициелната предметност се однесува на изнаоѓање на поинаква обликувачка логика и постапка. Меѓутоа, и обете упатуваат на тоа дека овие дела припаѓаат на Новата објекта уметност.

Делата кои влегуваат во Новата објектна уметност се детерминираат токму преку ликовноста. Тие немаат референтност кон предметната стварност, бидејќи ја бришат разликата меѓу илузивното и конкретното; тие ја поседуваат рационалноста во процесот на конструкцијата, преку субјективноста во уметничкиот процес тие се втопуваат во мекоста на „мајсторисувањето“ и, конечно, повторно се осмислени во координатите на ликовноста со враќањето на изгубената ауратичност на уметничкото дело. Така, делата на Новата објектна уметност, во кои спаѓаат и делата на Јован Шумковски, се имплицитен дел на уметничкото творештво во последните десетина години.

Оригинално публикувано во каталогот: *22. Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Brasil, 1994



Чардак 2, 1989/1990, масло на платно, песок,
дрво, 156x255x20, збирка на МСУ, Скопје
Chardak 2, 1989/1990, oil on canvas, sand, wood,
156x255x20, Collection of the MoCA, Skopje



Вертикален објект 5, 1990, дрво, масло на платно, песок, метални завртки, 232x120x95, збирка на МСУ, Скопје
Vertical Object 5, 1990, wood, oil on canvas, metal screws, 232x120x95, Collection of the MoCA, Skopje



Објект, 1989, дрво, масло и песок на платно,
160x147x43, збирка на МСУ, Скопје
Object, 1988, wood, oil and sand on canvas,
Collection of the MoCA Skopje



Пејзаж I, 1990, масло и епоксид на платно,
дрво, 90x112x12
Landscape I, 1990, oil on canvas, wood,
90x112x12

На спротивната страна: Пејзаж, 1989, масло на
платно, дрво, 138x260x23
Opposite page: Landscape, 1989, oil on canvas,
wood, 138x260x23





Чардак, 1989, масло на платно, дрво,
138x203x46
Chardak, 1989, oil on canvas, wood, 138x203x46



Изглед од поставката Вода|Сид / Installation view from Water|Wall:

Горе: Објект, 1989, масло на платно, дрво, 160x147x43, збирка на Музејот на современа уметност Скопје

Above: Object, 1989, oil on canvas, wood, 160x147x43, Collection Museum of Contemporary Art Skopje

На спротивната страна: Сандак III, 1989, масло на платно, дрво, метал, 200x120x55

Opposite: Case III, 1989, oil on canvas, wood, metal, 200x120x55



Доле лево: Објект 4, 1988, масло на платно,
дрво, 115x100x25
Below left: Object 4, 1988, oil on canvas, wood,
115x100x25

На спротивната страна: Објект, 1989, масло на
платно, дрво, 160x147x43, збирка на Музејот
на современа уметност Скопје
Opposite: Object, 1989, oil on canvas, wood, Col-
lection Museum of Contemporary Art Skopje









Изглед од поставката Вода|Сид / Installation view
from Water|Wall:

Лево: Пресечен пејзаж, 1988/89, масло на платно,
дрво, метал, 160x167x20

Left: Disected Landscape, 1988/89, oil on canvas,
wood; 160x167x20

Горе: Сандак II, 1988/89, масло на платно, дрво,
160x147x43

Above: Case II, 1988/89, oil on canvas, wood,
160x147x43





Пејзаж II, 1992, дрвен фурнир, масло на картон,
епоксид, дрво, 145x155x11
Landscape II, 1992, wooden coating, oil on
cardboard, epoxy, wood, 145x155x11

Страна 64: Голем објект, 1987, дрво, масло,
песок, 190x120x30
Page 64: Large Object, 1987, wood, oil, sand,
190x120x30

Страна 65: Сандак IX, 1991, масло и тутун на
платно, дрво, 120x108x24, сопственост Нина и
Никола Манагаров
Page 65: Case IX, 1991, oil and tobacco on
canvas, wood, 120x108x24; Collection of Nina
and Nikola Managarov





Горе: Објект, 1991, масло, епоксид и песок на платно, дрво, делови од мебел, 52x101,5x11
Above: Object, 1991, oil, epoxy resin, and sand on canvas, wood, parts of furniture, 52x101,5x11

На спротивната страна: Пејзаж IV, 1992, дрвен фурнир, масло, полиестер, дрво, картон, метал, 153x118x11
Opposite: Landscape IV, 1992, wooden coating, oil, polyester, wood, cardboard, metal, 153x118x11





Горе: Пејзаж III, 1992, дрвен фурнир, масло, епоксид, дрво, 159x105x11

Above: Landscape III, 1992, wooden coating, oil on cardboard, epoxy, wood, 159x105x11

На спротивната страна: Пејзаж V, 1993, масло, песок и епоксидна смола на картон, дрво, метал, 150x106x16

Opposite: Landscape V, 1993, oil, sand and epoxy on cardboard, wood, metal, 150x106x16



(АВТО)РЕФЛЕКСИИ (SELF)REFLECTIONS 1992 - 1996

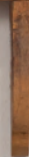


Дел од триптих, Објекти со смола
(Автопортрет), 1993/1994 полиестер,
фотографија, дрво, 39,5x32,5x7 (x3)
Part from a triptych, Objects with Resin
(Self-Portrait), 1993/1994, polyester, wood,
photography 39,5x32,5x7 (x3)



Горе: Втора плоча, 1994, полиестерски плочи,
фотографија, метални држачи, 30 x 20 x 15 (x4)
Above: Second Plate, 1994, polyester plates,
photography, metal hangers

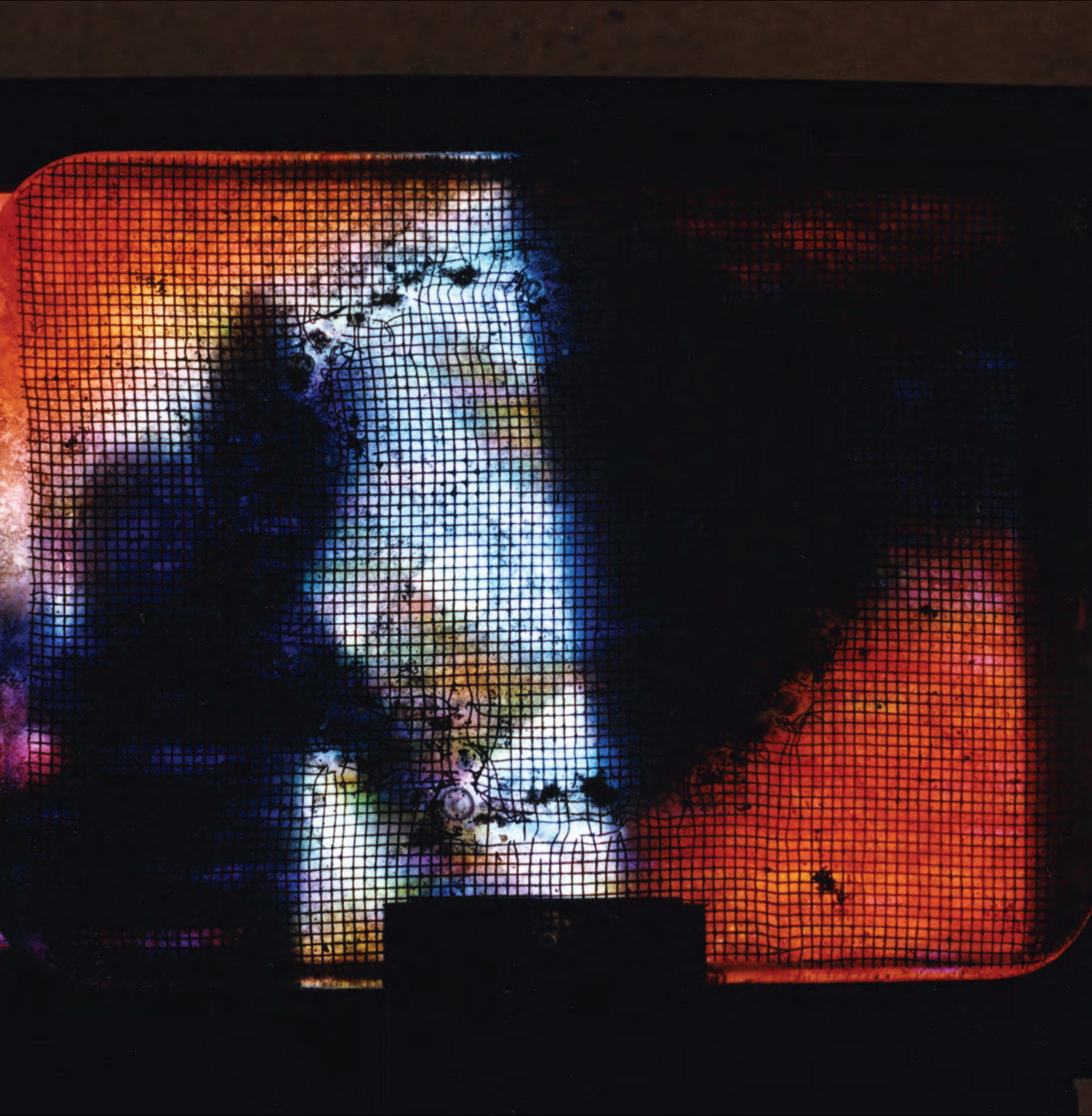
Десно: Објекти со смола (Автопортрет), 1993/1994
полиестер, фотографија, дрво, 39,5 x 32,5 x 7 (x3)
Opposite: Objects with Resin (Self-Portrait),
1993/1994, polyester, wood, photography 39,5 x
32,5 x 7 (x3)

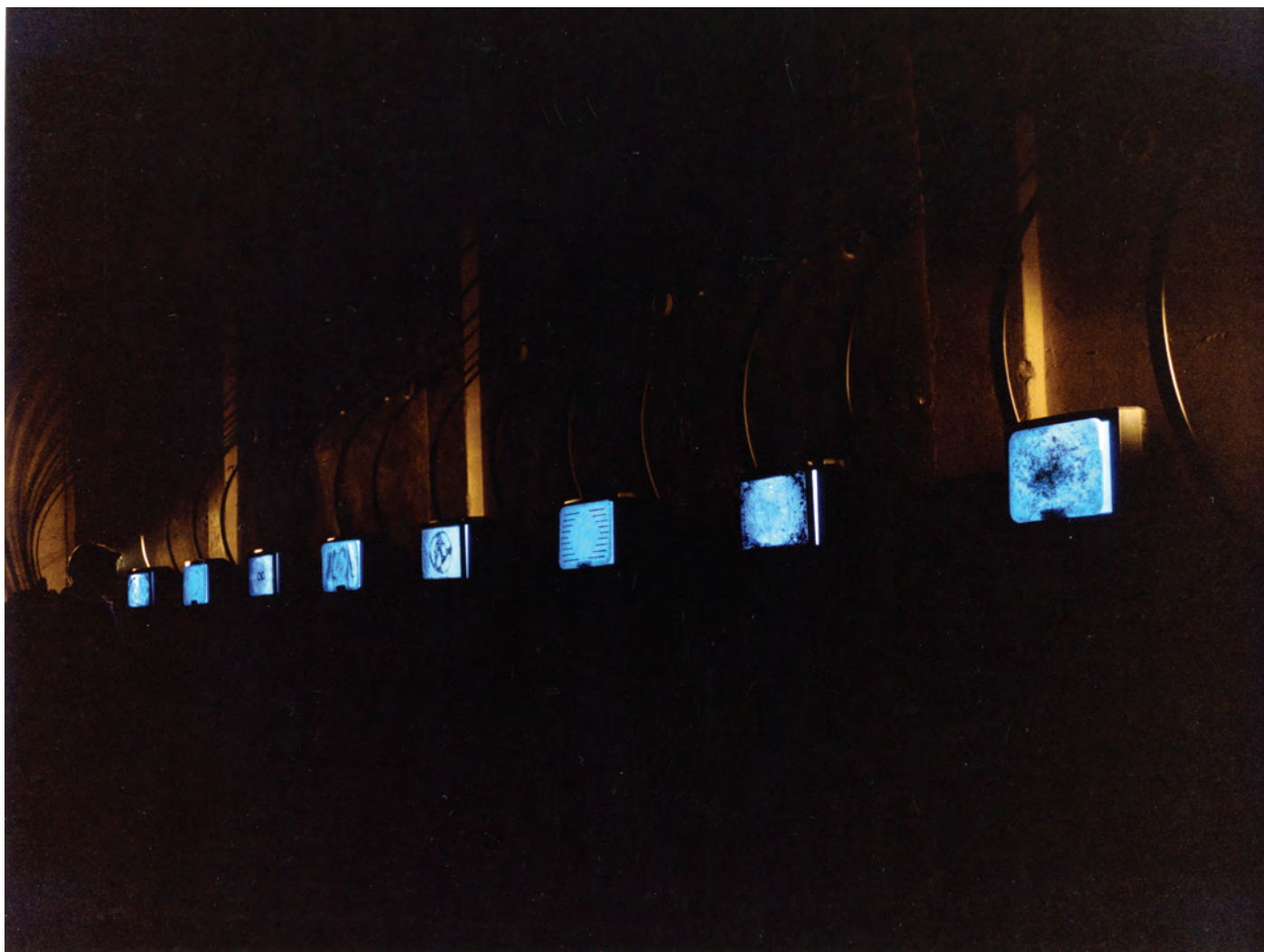


Видео слајдови (детал), 1994, инсталација на „Image Box: Годишна изложба на Сорос центарот за современи уметности“ Скопје; осум ТВ апарати, полиестерски плочи, метални обрачи

Video Slides (detail), 1994, instalation, Image Box: Annual Exhibition of SCCA Skopje; eight TV monitors, polyester plates, metal







Горе и следните две страни: Видео слајдови,
1994, инсталација на „Image Box: Годишна
изложба на Сорос центарот за современи
уметности“ Скопје; осум ТВ апарати,
поликарбонатни плочи, метални обрачи
Above and following two pages: Video Slides,
1994, View from the instalation at the Image
Box: Annual Exhibition of SCCA Skopje; eight TV
monitors, polyester plates, metal

Аспекти на актуелната уметничка сцена

Валентино Димитровски (1996)

Во почетокот на 1990-те години Јован Шумковски го заокружи исказот на фонот на посредуваните конструктивистички искуства, што се изнедри како своевидна визуелизација и објективизација на “светото” и “профаното”. Со ретка чувствителност, со мекоста на “мајсторисувањето” се постигна онаа интимизација на тродимензионалните композиции посочена во делата на т.н. “Нова објектна уметност”.

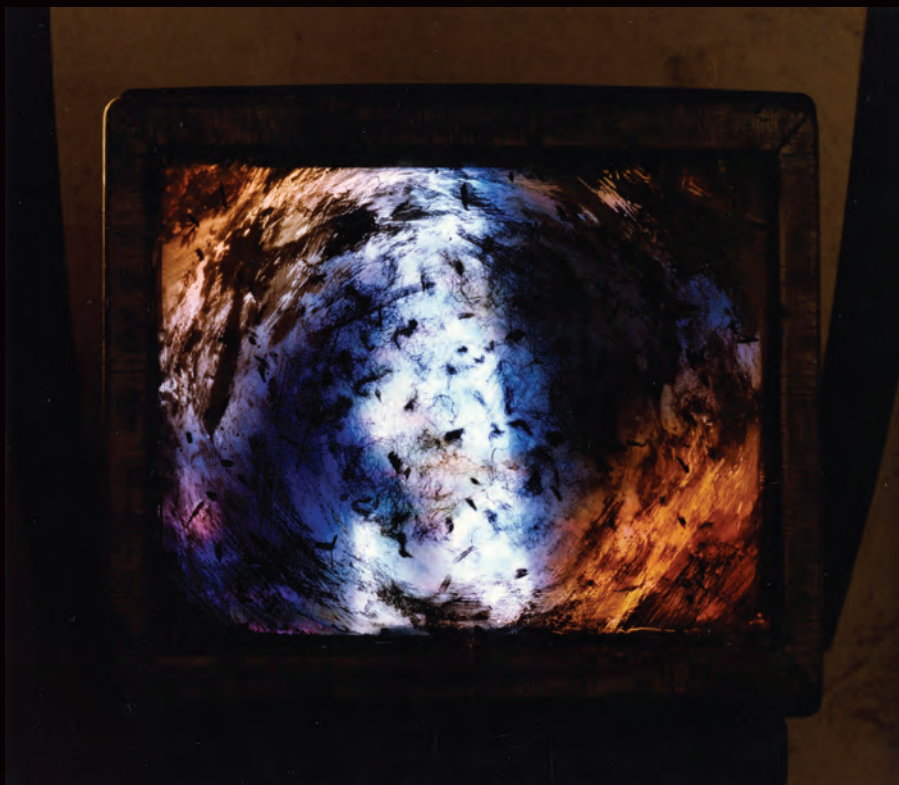
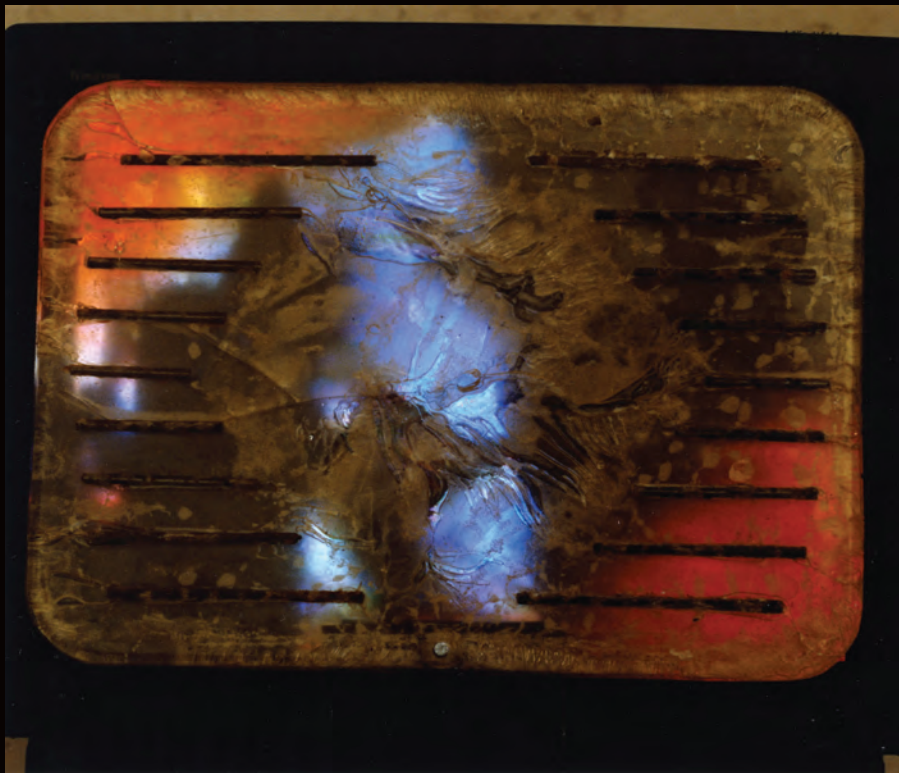
Но кон средината на деценијата се случи извесно отклонување од софистицираниот “Објект” кон своевидно отворање кон просторот во духот на актуелната амбиентализација на уметничките практики. Ова беше следено и со измена на материјалите и изведбената техника. Се јавува неопходност од сценично затемнување и акцентирана илуминација. Делата (на *Image Box*, 9 ½: *Нова македонска уметност* во Скопје и *Balkan Art* во Нови Сад) се состојат од истоветни поединечни елементи и нивно серијално поврзување. Оваа “присила” на истоветното и применетиот ладен схематизам, како технолошка компонента, делува контрастно во однос на бочното осветлување, пресметано така што ја потенцира ликовната интервенција, текстурата на експонатите или полиестерските плочи. Ткаењето во низа, во фриз, мултипликативниот развој на текстурата на плочите и “мистичните” импулси на осветлувањето, во содејство со монументалната поставка на целината, создаваат извесна аура на таинствена строгост ... исчекување.

Суптилната игра на ликовното и технолошкото, на “светото” и “профаното” повторно е во игра. Но реториката сега е поинаква од онаа на 1980-те години и алудира на длабинските мемориски записи.

Извадок од оригинално публикуваниот текст: Валентино Димитровски, *Аспекти на актуелната уметничка сцена*, во Големото стакло, бр. 4, Музеј на современата уметност, Скопје, 1996







Видео слајдови, 1994, детали од инсталација на „Image Box: Годишна изложба на Сорос центарот за современи уметности“ Скопје; осум ТВ монитори, поликарбонатни плочи, метални обрачи)
Video Slides, 1994, details from the instalation at the Image Box: Annual Exhibition of SCCA Skopje; eight TV monitors, polyester plates, metal





Ехо, 1995, инсталација на изложбата „9 1/2: Нова македонска уметност“, Музеј на современата уметност Скопје; епоксидни плочи, челични ленти, осветлување

Echo, 1995, instalation, view from the exhibition 9 1/2: New Macedonian Art, Museum of Contemporary Art Skopje; epoxy plates, steel tracks, lighting



Горе и страни 86-87: **EXO**, 1995 (деталъ од оригиналната инсталација и изглед од поставката на изложбата Вода|Сид, 2020/21) полиестерска смола, песок, метални ленти, дрвени полици, различни димензии

Above and pp 86-87: **ECHO**, 1995 (detail from the original installation, and view from the installation at the exhibition Water|Wall 2020/21), polyester epoxy, sand, metal tracks, wooden retainer









Во очекување на топлиот бран, 1996, изглед од изложбата Multilingual Landscapes, SCCA Annual Exhibition, Вилниус, Литванија, 1996; алуминиумска плоча, епоксидни плочи, лет лампи, дрвена полица, осветлување
 In Expectation of the Heatwave, 1996, view from the installation at the exhibition Multilingual Landscapes, SCCA Annual Exhibition, Vilnius, Lithuania, 1996; aluminium plate, epoxy plates, heating lamps, wooden shelf, lighting;









На спротивната страна и десно: Затворено ехо, 1996; инсталација, 300x150x70; епоксидни плочи, 35x75; метални носачи, 70x35; челични ленти; сопственост : Музеј на современата уметност Скопје

Above and opposite: Closed Echo, 1996; installation, 300x150x70; epoxy plates, 35x75; metal holders, 70x35; steel tracks, ; collection of the Museum of Contemporary Art Skopje

Претходните две страници: Затворено ехо, 1996, изглед од инсталацијата на изложбата „Зрачења“ во Japan Foundation Forum, Токио 2001

Previous two pages: **Closed Echo**, 1996, view from the installation at the exhibition Radiations at the Japan Foundation Forum, Tokyo 2001



Над површината

Лазо Плавеvски (1997)



Предмет на интерес на овој каталог е презентацијата на делата на Јован Шумковски што тој почнува да ги работи од 1992 година. Во оваа година, по неколкугодишно работење и експериментирање со епоксидната и полиестерска смола (без видни артистички намери, активност повеќе поврзана со негови егзистенцијални потреби), тој ја создава “Плоча 1”, објект кој на повеќе нивоа (како техника и како концепт) ќе биде различен од јазичните кодови и техничките изведби кои беа негови препознатливи авторски искази.

Во подоцнешните инсталации и објекти можно е пронаоѓање на континуитет со претходно истражуваните форми и тенденции, но во моментот на создавањето на “Плоча 1” состојбата на инвентивност во рамките на сопствените ликовни размислувања е доминантна. Тоа е црна конвексна плоча со формат 61 x 61 см. Нејзината површина е скоро идеално мазна, има малку заоблени рабови, а присутноста на определени количества кварцен песок и метални струготини во темната структура на материјалот овозможуваат просјајување на голем број светли точки. Поради конвексноста на објектот, мазната површина и неговиот темен долен слој, на површината на плочата се скоро постојано присутни одрази од нејзината околина. Делото остава впечаток на индустриски изработен производ без никакви експресивни траги во неговата реализација. Забелешката од претходната реченица веројатно би требало да упати на пиближувањето на Шумковски кон некои елементи од минимализмот. Определени дела од авторскиот круг близок на Шумковски од годините веднаш по 1992 г., исто така носат белези од тенденциите на доцната модерна. Нејзиното влијание е повеќе во функција на отклонување од претходните (експресивни или енформелни) искуства, односно нивно стишување и преформулирање во модели што ќе градат претстави за поголема конзистентност на формата во која е можно да се насети некоја заднинска присутност на нарацијата. Во една поширока смисла “Плоча 1” можеме да ја идентификуваме како дело под влијание на доцната модерна, но во натамошниот тек на

структурирањето на ликовната мисла чијашто побуда ќе биде ова остварување, до израз ќе дојдат тенденциите што ќе ги интригираат авторите од споменатиот круг во деведесттите години. Технолошките решенија ќе останат во основа исти, а внатрешноста на плочата ќе биде обележана со енформелните искуства на Шумковски. Најчесто тие ќе бидат употребувани како делови од инсталации, а симболичната структура ќе се гради претежно на феномените што плочите ги предизвикуваат или што ги поседуваат – мазна површина, просјајувања од кристалните материјали, одрази, рефлекси итн. Неекспресивната постапка ќе биде применувана во формирањето на просторот во кој ќе биде поставена инсталацијата. Во темното опкружување каде што присутноста на металот на инсталацијата ѝ наметнува студена, имперсонална димензија се случуваат контролираните оптички, светлосни и симболички слоеви на делото. Во двете инсталации реализирани по “Плоча 1” (едната на изложбата Image Vox во Скопје и втората на 12. Меѓународно биенале на ситна пластика во Мурска Собота во 1995), забележливо е внимателното пристапување кон отворените можности настанати по “Плоча 1”. Со нив Шумковски го затвора претходниот период на дела работени според логиката на моделот на “Новата објектна уметност” и почнува континуирано да се реализира преку инсталации. Претходните искуства во основа нема да бидат напуштени. Објектот во една намалена софистицираност и понатаму ќе биде присутен, но ќе биде вметнат во поинакви контексти и просторни констелации.

(...)

Во првата половина на деведесеттите, кога наративноста во ликовната уметност во Македонија имаше тенденција кон презаситеност, па дури и производство на шум, Шумковски се ориентира кон затемнување на било каква вербалност. Тоа е веројатно потег со кој тој сака да биде на другата страна од споменатите тенденции, но прашање е колку духот на времето може да биде напуштен без поголеми или помали траги. Во неговиот случај се работи за преформулирање на одредени тенденции. Замаглувањето на остријата на употребените знаци, односно постојаното префрлување на тежиштето од едно ниво на друго, создава атмосфера во која се насетува една “... латентна наративност...” (Н. Вилиќ). Тоа е наративност во чијашто позадина се чувствува присутноста на Сфингата, митолошкото

суштество што поставува загатки. Неговите знаковни модели носат предзнак на параболи – параболи во онаа смисла што им ја дава Аверинцев (“Поетика рановизантиске книжевности”, Београд, 1982, стр. 165), пишувајќи дека параболата е “Во буквално значење ‘покрај–фрлен-збор’: збор што не се насочил кон својот предмет, туку лута, лебдее, ги опишува своите кругови ‘покрај’ него; параболата не го именува конкретното, повеќе сака да го прекрие со загатка.” Потребата од некој степен на мистичност што треба на инсталацијата да и ја даде саканата атмосфера, веројатно и го усмерува јазичниот модел кон параболата. Но освен на ниво на контекст, неа ја наоѓаме и во јазичната структура на плочите. Материјалите и предметите употребени во нив, создадени или најдени, имаат тенденција да ја сочуваат трагата од некој настан или личност (да носат сопствен мемориски запис) или да содадат илузија за една ваква состојба. Поради тоа, тие во плочите треба да бидат сочувани, односно фиксирани и конзервирани. Тие се поставени во однос што претпоставува можна поврзаност. Моментот на лизгавата, нестабилна состојба на овие односи, веројатно е доминантен во конституирањето на бараните претстави. Енигматичноста на овие претстави нема намера да создаде некоја амбиенталност, остварување на простор во кој ќе може да се допрат или почувствуваат некои таинствени потреби, туку е повеќе во функција на создавање на јазичен простор во кој ќе бидат сместени соништата, случувањата од младоста или фасцинациите од моментот за што не постојат ниту можности ниту пак намери за нивно образложување, лоцирање, дефинирање или разрешување. Тие се ослободени од нивните егзистенцијални тензии и немир и префрлени се во сферата на загатката. Супституцијата има облик на фасцинација.

Ехото на три нивоа што Шумковски го презентира како сопствена авторска позиција на почетокот на овој каталог, поседува слични намери и потреби. Тоа тивко ја нуди поканата за учество во создадениот свет на одрази и рефлекси. Овој херметизам љуби да има друштво. Кон него треба да се пријде како пред загатка чие што разрешување е исполнето со многу интуитивни обиди, никогаш со конечен одговор, но со постојана потреба од немирот на слаткото задоволство од нејзината присутност.

(...)

“Над површината“, најновата инсталација на Шумковски, реализирана во Музејот на Град Скопје, главно ја заокружува концепцијата започната во “Ехо“ од 1995 г., но во определени димензии навлегува во нови пластични констелации што на делото нужно му овозможува поинакви, можеби од перспектива на поранешните остварувања, непредвидливи резултати.

Инсталацијата е поставена во една просторија на Музејот која поседува неколку особености што ја издвојуваат од вообичаената логика на галериски простор. Во однос на останатите салони во приземјето таа се наоѓа на ниво под нив, при што едно мало плато во почетокот на просторијата овозможува целосен преглед во нејзиниот простор. Во однос на останатите салони во приземјето таа се наоѓа на ниво под нив, при што едно мало плато во почетокот на просторијата овозможува целосен преглед во нејзиниот простор. Од различни причини овој салон има визуелна комуникација со некои други делови од Музејот (една историска поставка како и нереализиран изложбен простор што во овој момент се користи делумно како склад и делумно како депо). Споменатото плато дава можност да се види целата инсталација, а истовремено да се биде и надвор од неа, додека визуелното опкружување на просторијата останува како мемориски запис за неа во новото, онеобичено поле создадено од темнината. Подот на овој темен простор е под вода, чијашто длабочина (2см.) поради црната подлога под неа е тешко визуелно да се определи. Над неа (во продолжение на скалите од влезот) е поставено скеле кое овозможува влегување во просторот на инсталацијата. Најмногу околу скелето, но и во другите делови на инсталацијата, на ниво на водената површина се поставени 18 тркалезни плочи (дијаметар 38см.). Осветелни се со насочено осветлување што има мало влијание на околината, но овозможува контролирани рефлексии по црните мермерни сидови од салонот. На четири места (од платформите над салонот) капе вода. Заокружувањето на веќе споменатиот “Ехо“ модел се однесува, пред сè на контролирањето на осветлувањето и рефлексите во целата инсталација (во претходните случаи определен шум на ова ниво доаѓаше поради вклопувањето со некои соседни дела од групните изложби) и авторовото образложение за јазичкиот модел погоден за толкување, доживување на инсталацијата, објавен во овој каталог.

Плочите повторно имаат издвоено место. За разлика од претходните инсталации каде што тие непречено можеа да се согледуваат како дел од делото, но и како самостојни елементи, овојпат постои една реална дистанца помеѓу нив и гледачот, односно

на дело е нивното целосно вклопување во телото на инсталацијата. Барем на прв поглед. Всушност, веројатно како никогаш пред оваа инсталација, во нив се втопени голем број фотографии, предмети, материјали, објекти на фасцинација итн., што не можат целосно да се видат, но затоа може да се насети нивната латентна присутност. Потенцијалот на загатката овде се наоѓа во полно остварување.

Веќе споменав дека претходните инсталации на Шумковски беа реализирани во склоп на повеќе групни изложби. Овој начин на презентирање вообичаено однапред претпоставува определен недостаток на простор или усогласување со концептот на изложбата. Најверојатно од споменатите позиции, но и поради внимателноста во чекорењето од објектот кон инсталацијата, во овие дела на Шумковски (како и кај некои други македонски уметници), може да се насети определена тензија во нивното определување како објект или како инсталација. Оваа тензија ми се наметнува како парадигматична за нашата ликовна уметност во средината на деведесеттите години.

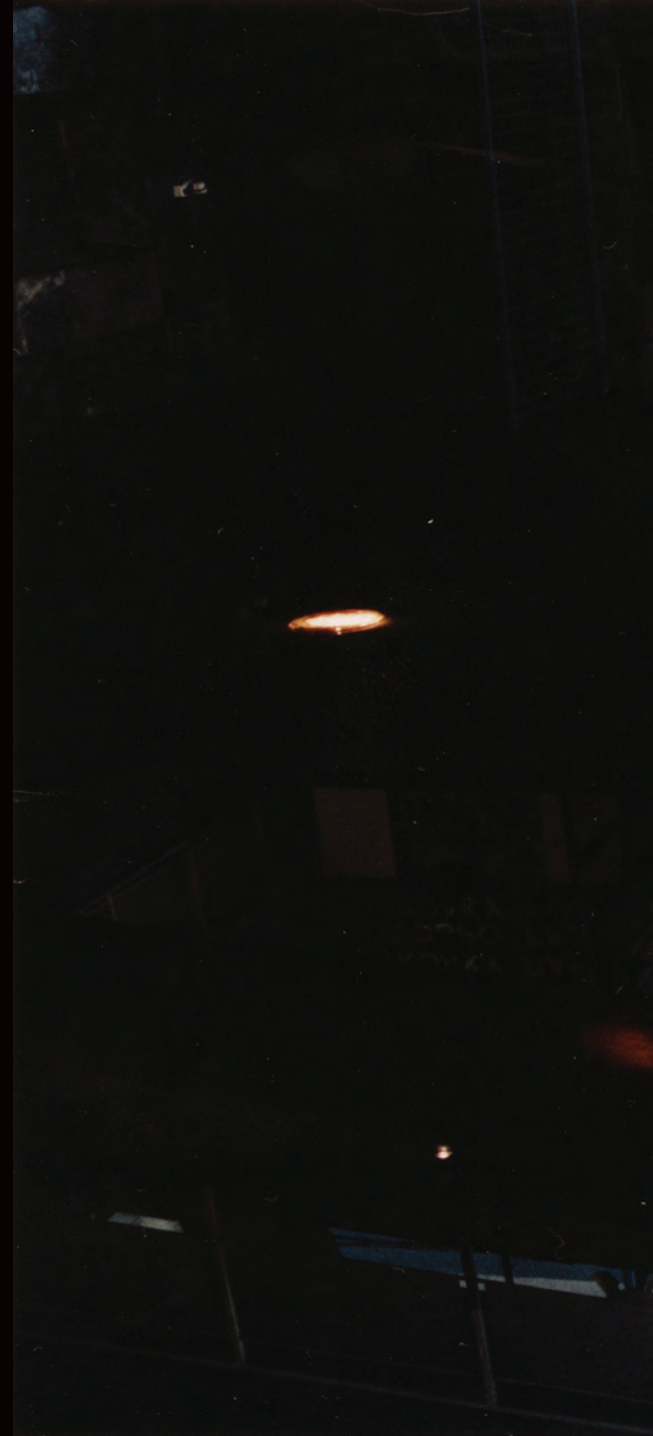
Во “Над површината“, споменатата тензија како да не постои или пак нејзиното влијание е значително намалено. Таа е една опросторена ликовна мисла што создава амбиент исполнет со повеќебезначајноста на применетата јазична структура. Тркалезни плочи со енигматични значења, вода чијашто присутност и длабочина тешко можат да се одредат, рефлексии по сидовите, капење на вода и темнина во која зрачат шарените кружни форми – тоа е амбиент исполнет со некоја смирувачка таинственост, еден своевиден оракулум, простор што е исполнет со загатки.

На некој особен начин “Над површината“ го премостува амбисот на безинтересноста со навестувањето на надежта за некои можни, претпоставени состојби во кои сопствените фасцинации би можеле да создадат простор за тивка контемплација растворена во загадочната моќ на параболата.

Оригинално публикувано: Лазо Плачевски, *Над површината*, извадоци од увод во каталог за изложбата во Музеј на Град Скопје, април 1997



Над површината, 1997, Музеј на град Скопје;
вода, епоксидни плочи (секоја $\phi 39 \times 3 \text{cm}$),
осветлување, звук
Above the Surface, 1997, Museum of City of
Skopje; epoxy plates (each $\phi 39 \times 3 \text{cm}$), water,
lighting, sound



стр. 100-103: Над површината, 1997,
инсталација, Музеј на град Скопје; вода,
епоксидни плочи (секоја Ø 39x3cm),
осветлување, звук
pp 100-103: Above the Surface, 1997, installation,
Museum of the City of Skopje; epoxy plates (each
Ø 39x3cm), water, lighting, sound

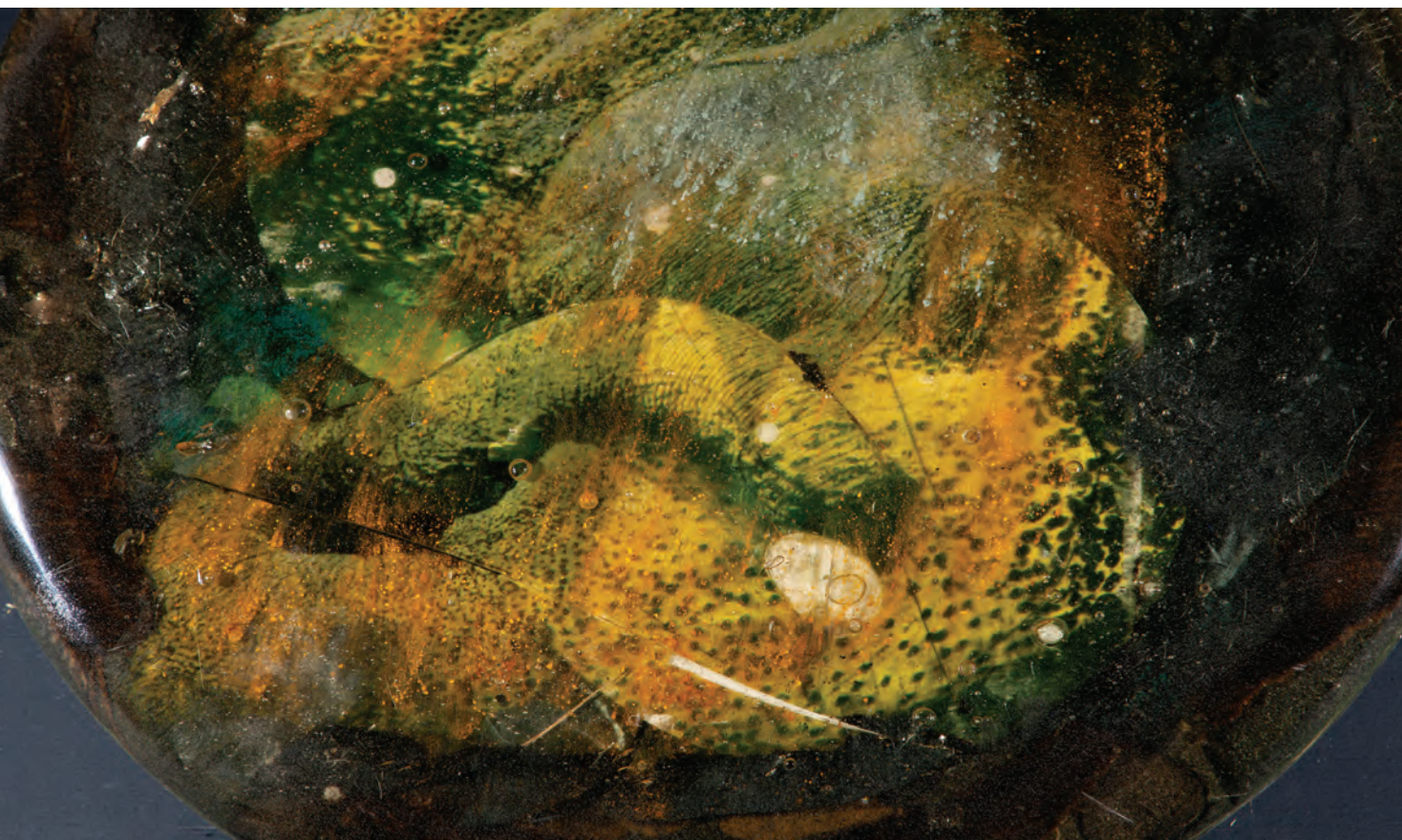












Детаљ од плоча за инсталацијата
Над површината, 1998/99, епоксид,
фотографија, Ø39x3cm
Detail from a plate for the installation
Above the Surface, 1998/99, epoxy,
photography, Ø39x3cm

Имагинација, Романтизам: Јован Шумковски

Барбара Барш (2001)

Како и во сите бивши Источно-Европски земји, уметничката сцена во Македонија значително се промени во последните десет години, барајќи и наоѓајќи врски со меѓународната уметност. Во случајот на Македонија, делата на Шумковски извршија големо влијание на овој процес. Иако уметникот експлицитно не зборува за тоа, сепак неговото творештво до денес поигрува со темите на романтизмот; начинот на кој тој ги реализира своите уметнички идеи директно алудира на тоа. Ако Романтизмот за младата генерација во раниот 19. век го означи почетокот на новата индустриска ера, која во поголемиот дел од Европа одеше рака под рака со новата дефиниција на индивидуата во општеството по отфрлањето на феудалното кметство, тогаш и актуелните политички и општествени промени денес, проследени со новите и прогресивни интелектуални почетоци, насекаде во светот можат да се споредат со влијанието што го имаат врз историјата на идеите со овој период. (...)

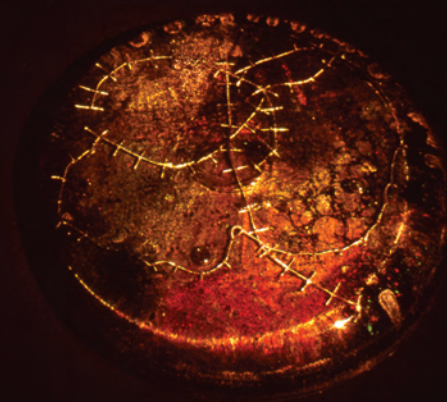
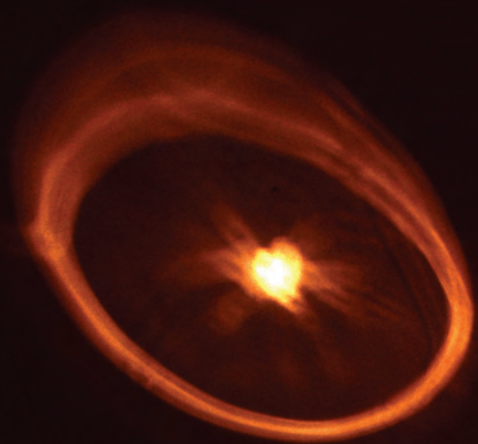
Јован Шумковски во своето творештво се користи со мешање на најразлични уметнички средства, создавајќи енигматична атмосфера што остава многу простор за имагинацијата. Неговите дела се исто толку контемплативни и наративни, колку што се и конкретни и фантастични. Реалните објекти и копиите од неговите фотографии се затворени со транспарентен филм, така што и понатаму може да се препознаат како реални објекти, иако се заштитени и непристапни. Светлосните ефекти добиени со отфрлувањето на светлината од овие филмови, создаваат сопствен простор. Тоа не е само обични рефлексии, туку врски што повлекуваат линии и како што се чини го отцртуваат тој простор. Боите се земјени и природни. Уметникот сака да работи со мамене на сетилата. Тивкиот, мистериозен звук додава нова димензија, така што се допрени и сетилата и свеста. За Јован Шумковски реалноста не е никогаш едно-димензионална; тој покажува дека секогаш има нешто невидливо зад видливото. И токму тоа е она што тој го бара, а во исто време го поставува и прашањето што е реално и што е имагинарно. Препуштањето на светот

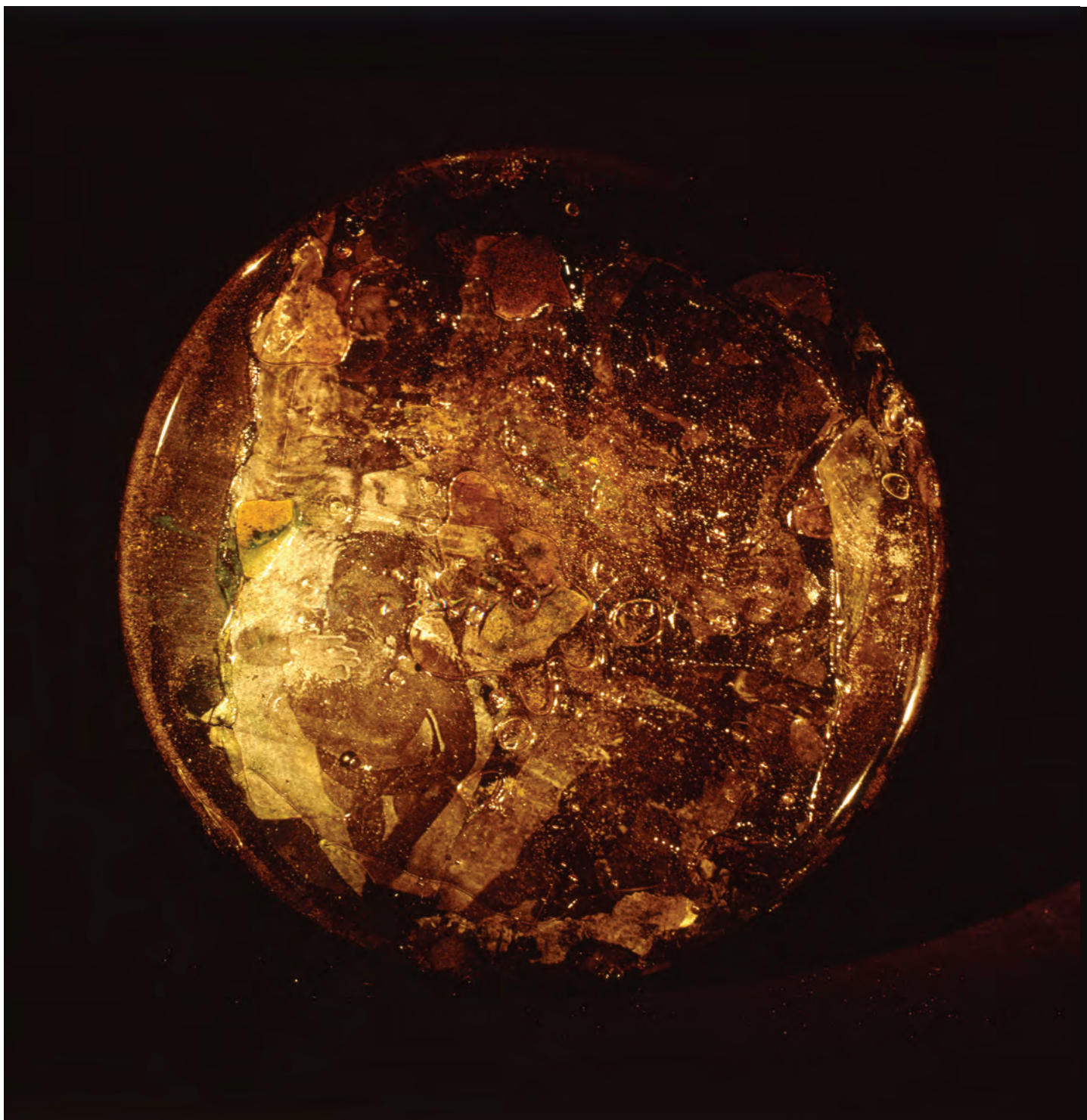
на фантазијата е романтична идеја, која служи исто така и да се преминат границите, да се замислат нови светови. Фантастичните светови играат важна улога во време на социјални премрежија и хаос, немири и војни и во обидите луѓето да застанат повторно на нозе, да го организираат хаосот и да ги преминат интелектуалните граници. Меѓутоа, стекнатата слобода поставува нови бариери, што одново треба да бидат отстранети. На фантазијата треба повторно да и се дадат нови видици. За Јован Шумковски, Романтизмот е нешто што е актуелно и современо, а не нешто носталгично. Како што самиот вели: “Романтизмот денес и неговиот револуционерен карактер го разбираам како креативна фантазија. Во последните 170 години очекувањата дека општеството би можело да се промени по пат на револуционерни движења останаа неосвоени. Од друга страна, креативната фантазија денес не е истата утописка фантазија како таа на уметникот во 19. век. Уметникот денес ја претвора во нешто фактичко. Затоа јас се користам со готови објекти и конкретни материјали како копии од мои или најдени фотографии од сето она што ме опкружува, сакајќи да нагласам дека фантазијата не е некоја илузија, туку е многу реална. Па така, Романтизмот денес за мене значи да се биде присутен, да се биде свесен за нашата вистина. Би рекол дека ‘илузионистичката фантазија’ е заменета со ‘конкретна фантазија’ (фантазија заснована на реалноста, актуелноста). Оттаму, Романтизмот е еден вид ‘конкретен романтизам’, односно, експлозивната енергија на револуцијата денес е заменета со затворена, кондензирана, латентна енергија што чека да биде откриена“ (од електронската преписка на авторот со Јован Шумковски на 28 февруари 2001).

Оригинално публикувано: Barbara Barsch, “Jovan Šumkovski”, во каталог за интернационалната групна изложба: *IMAGINATION-Romantik: Botho-Graef Kunstpreis der Stadt Jena 2001*, Jena, 2001, с. 90-95

Над површината, 1998/99, инсталација, Snug Harbor Cultural Center, Њујорк, вода, десет епоксидни плочи (секоја Ø39x3cm), осветлување
Above the Surface, 1998/99, installation, Snug Harbor Cultural Center, Staten Island, New York; ten epoxy plates (each Ø39x3cm), water, lighting



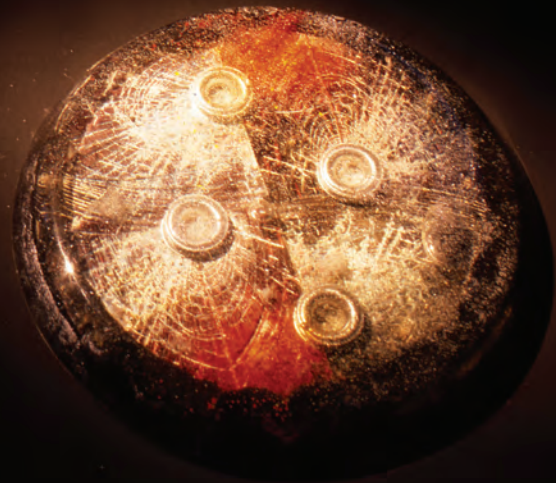




На спротивната страна и горе: Над површината, 1998/99, детали од инсталацијата во Snug Harbor Cultural Center, Њујорк
Opposite and above: Above the Surface, 1998/99, details from the installation at the Snug Harbor Cultural Center, Staten Island, New York



Над површината, инсталација, „Паралели
- Уметноста од Македонија“, Галерија ИФА,
Берлин, 1997; вода, десет епоксидни плочи
(секоја Ø 39x3cm), осветлување, вода, звук
Above the Surface, installation, "Parallelen
- Kunst aus Mazedonien", IFA Gallery, 1997,
Berlin; ten epoxy plates (each Ø 39x3cm),
lighting, water, sound







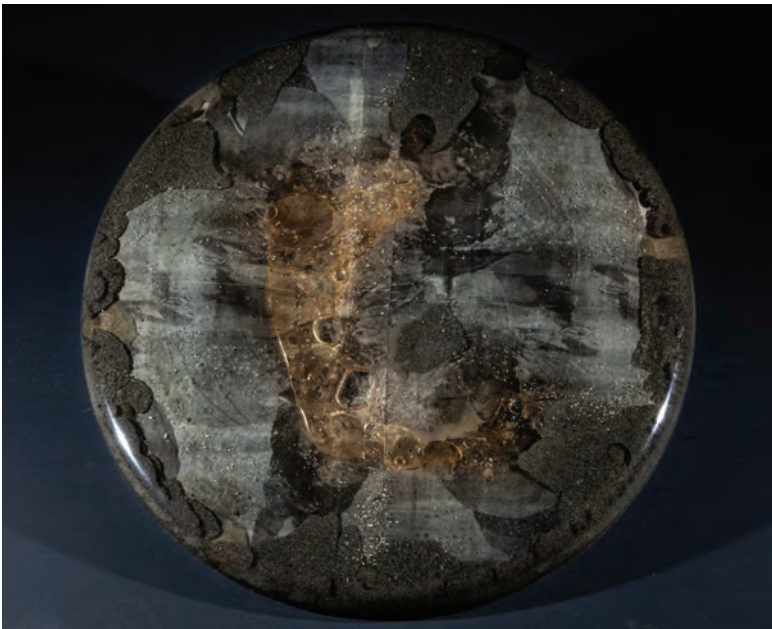
стр. 114-123: Плучи од инсталацијата Над
површината, 1997; епоксид, фотографија,
секоја плоча Ø 39x3cm
pp 114-123: Plates from the installation Above the
Surface, 1997; epoxy, photography, each plate Ø
39x3cm

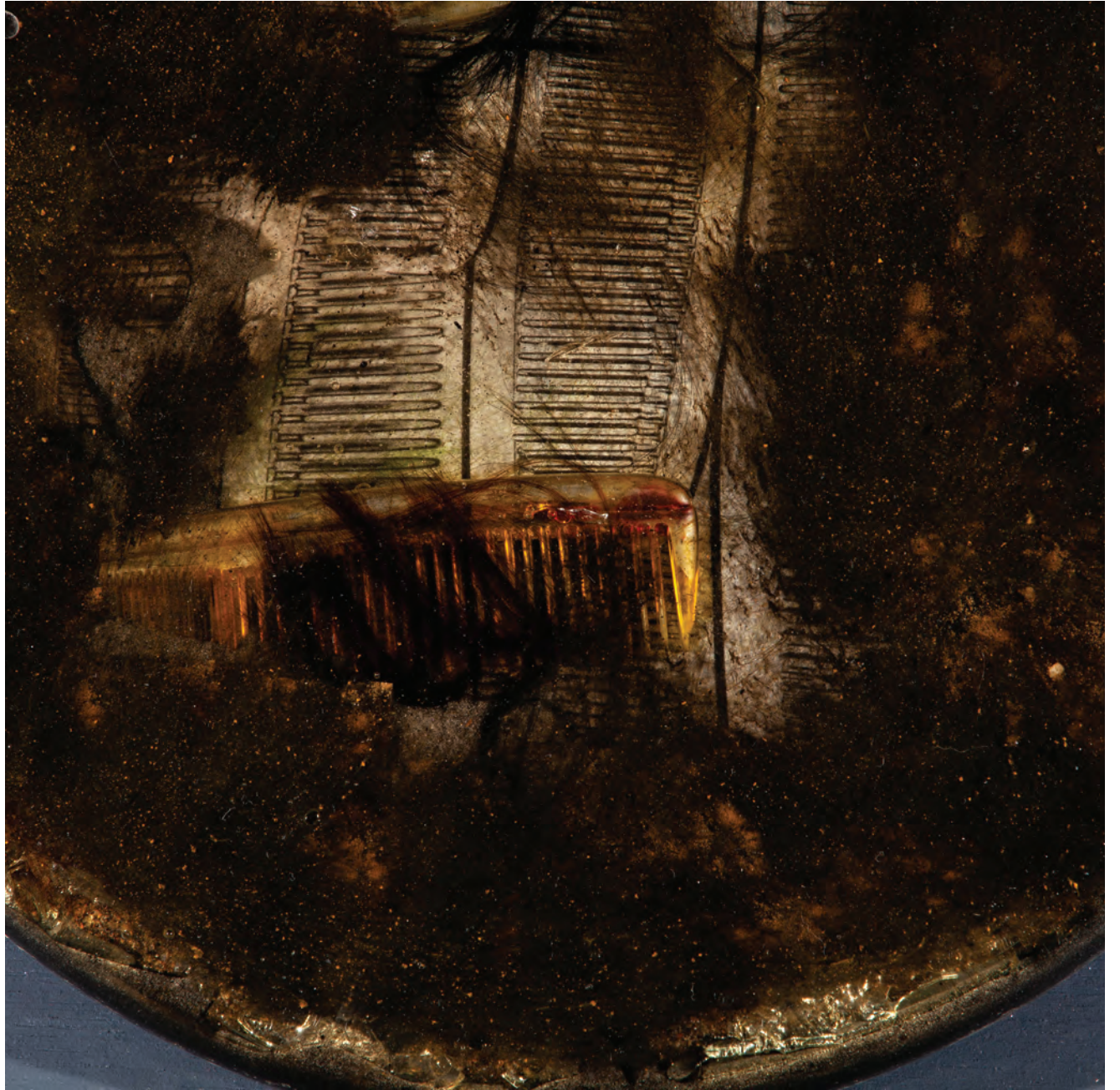
















ВОДА | СИД WATER | WALL 1996 - 2001

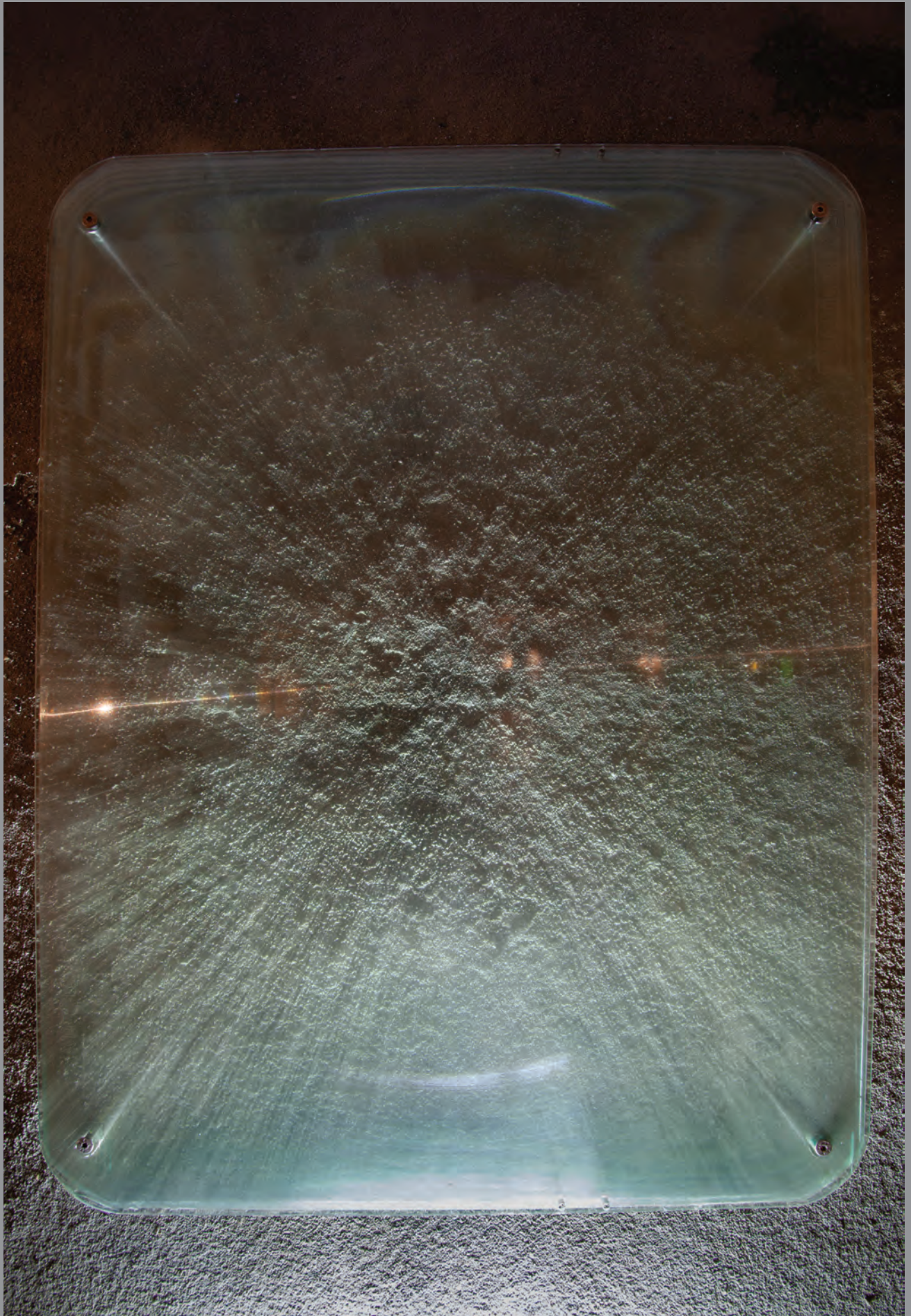


Лево: Вода, 1996, полиестер на платно,
40x30(x6)

Left: Water, 1996, polyester on canvas,
40x30(x6)

Десно: Вода, сид, 1998/1999, пилевина,
пластична призма на шпер плоча,
97,5x44x12

Opposite: Water, Wall, sawdust, polyester
plate on plywood, 97,5x44x12





Горе и спротивната страна: Above the Surface 18.01. / 18.06. 2001, 2002, шест месечно датирани плочи, епоксид на иверка, 49x52,8(x6)
 Above and opposite page: Above the Surface 18.01./18.06. 2001, 2002, six monthly dated plates; epoxy on a plywood, 49x52,8(x6)



Above the surface 120501 Number 62

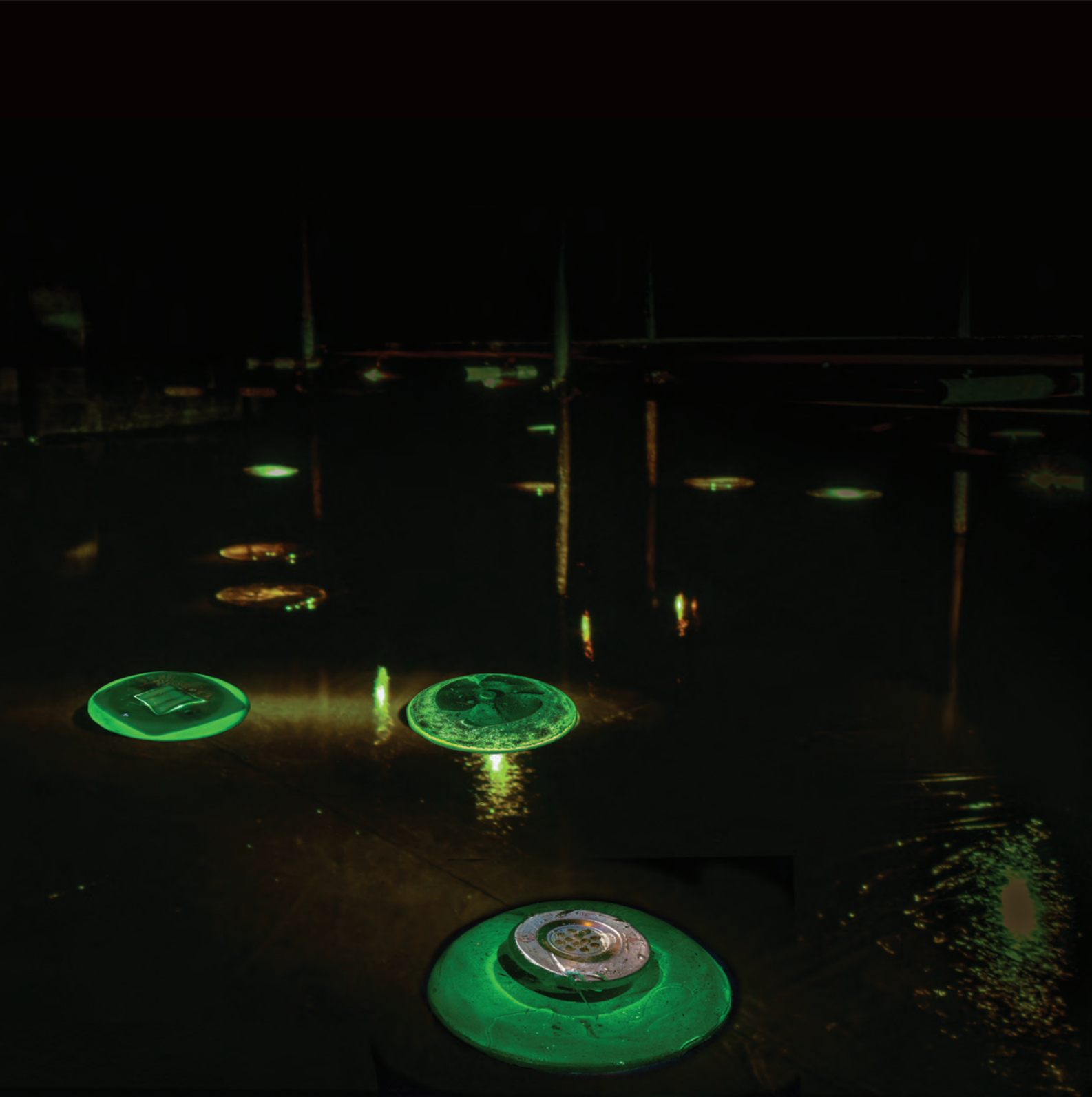




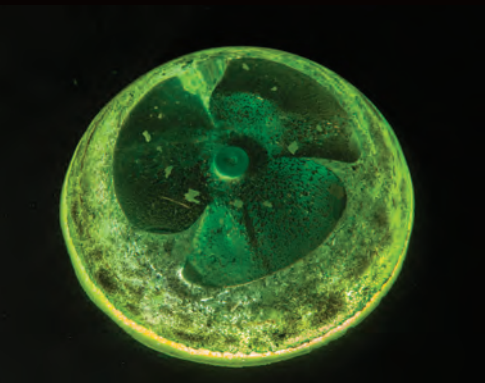
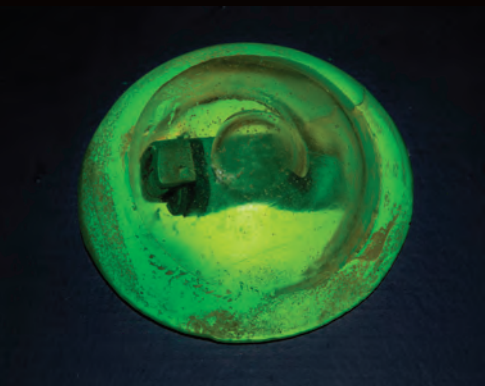
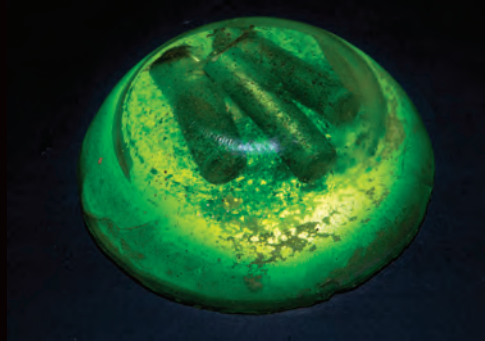
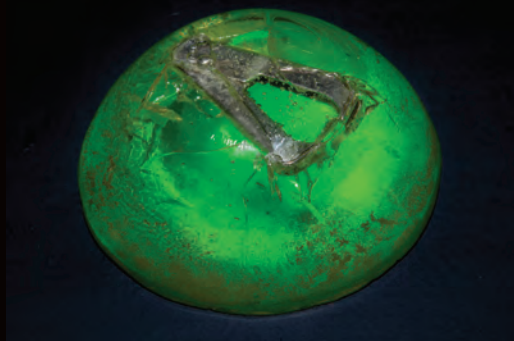
Night Vision / On Air / Above the Surface, 2000 /
2001, триптих, офсетни плочи, секоја 73,5x57,5
Night Vision / On Air / Above the Surface, 2000 /
2001, Triptych, offset print plates, 73,5x57,5

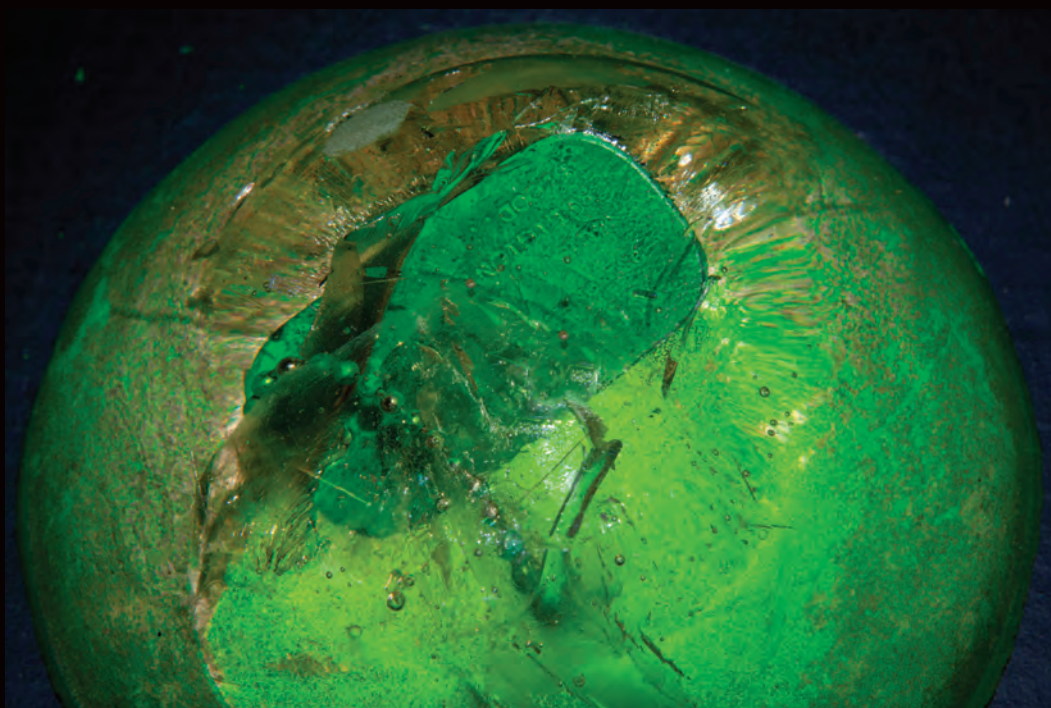
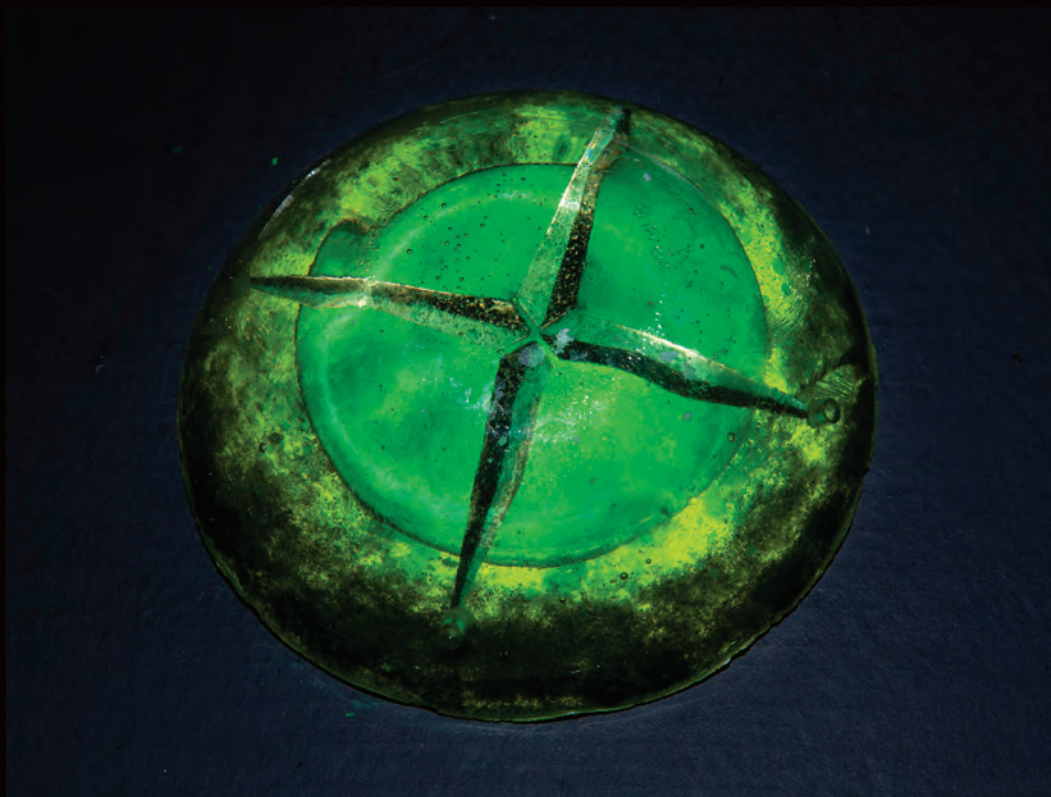
стр. 132-134: Night Vision, 2000/01; изгледи од инсталацијата за македонското учество на 49. Биенале во Венеција; полупотки од инсталацијата, епоксид и различни вметнати предмети, секоја Ø 11x5cm
pp. 132-134: Night Vision, 2000/01; Views from the installation for the Macedonian participation at the 49. Biennale in Venice; hemispheres from the installation, epoxy and various inserted objects, each Ø 11x5cm









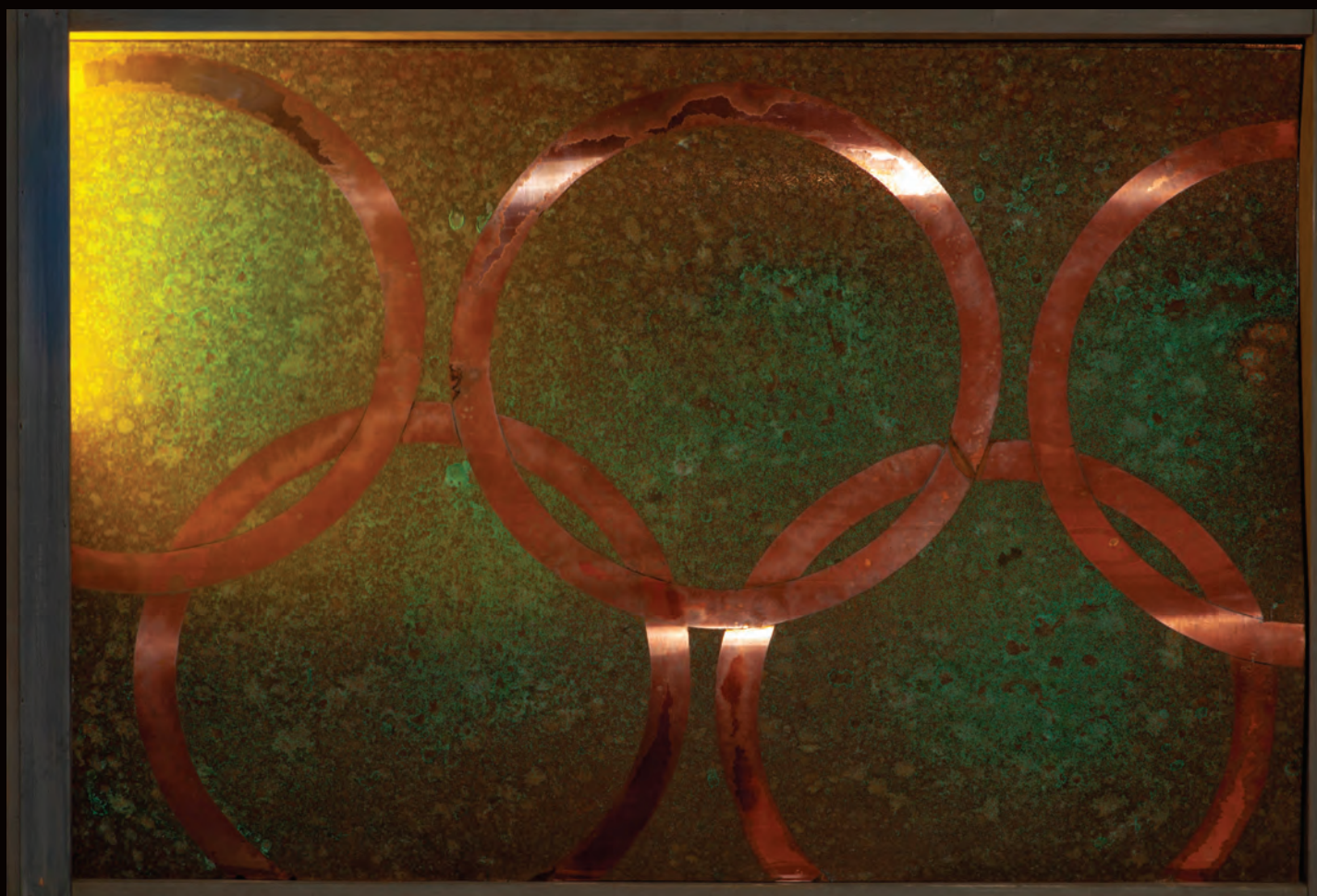




Видео кадри од инсталацијата Night Vision,
Скулптуренс Хус, Стокхолм, 2000
Video stills from the installation Night Vision at the
Skulpturens Hus, Stockholm, 2000





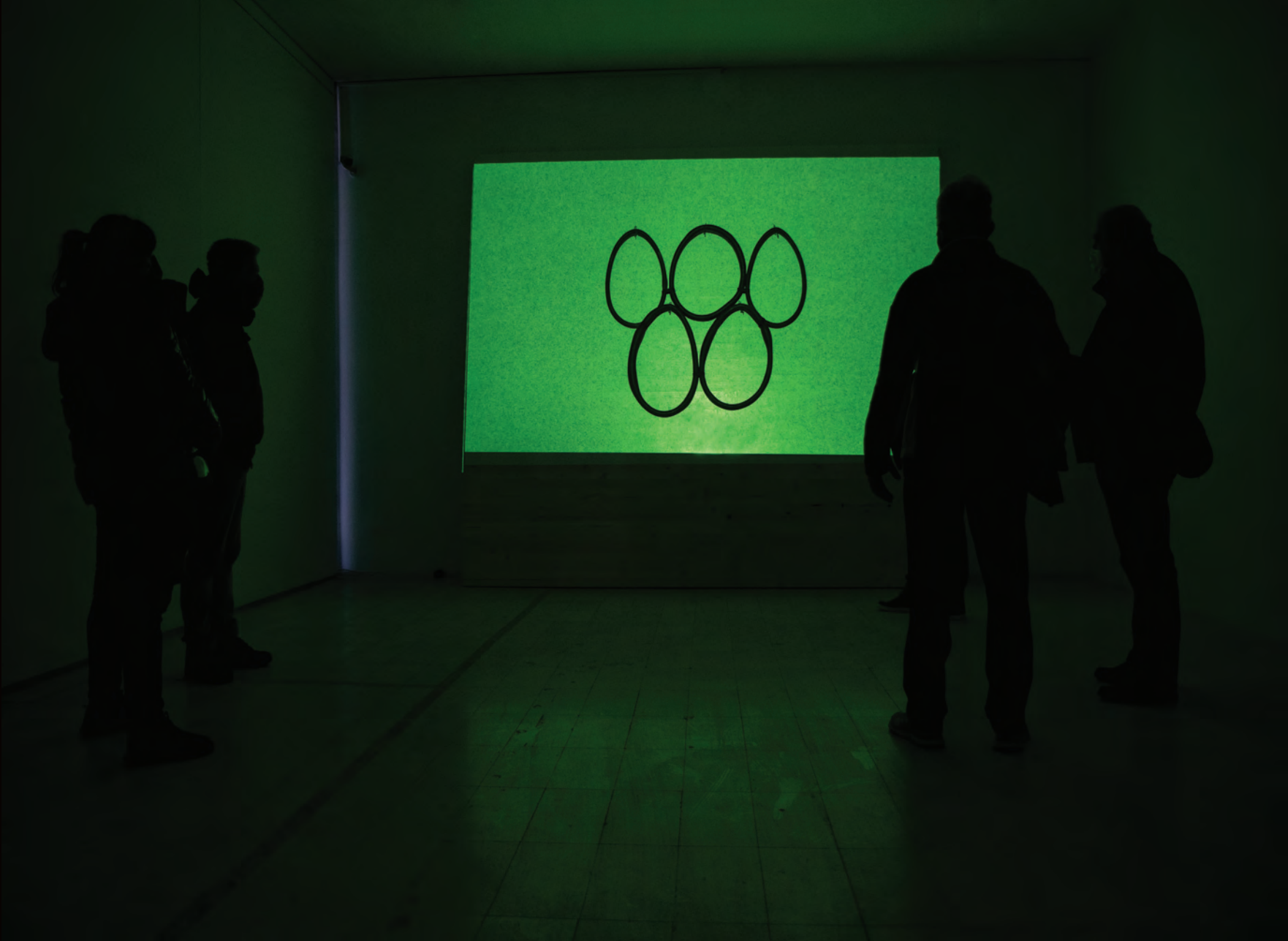


Горе: Ноќна визија (Олимписки кругови), 2000/01; бакар, дрвена рамка, светилка, 71x104,5x10

Above: Night Vision (Olympic Circles), 2000/01; object with copper, wooden frame, battery lamp, bike tyres

На спротивната и претходните две страни: Ноќна визија (Олимписки кругови), 2020/21; изглед од инсталацијата на изложбата Вода|Сид, 2020/21, Музеј на современата уметност Скопје; објект со бакар, дрвена рамка, батериска лампа, видео, воздушен компресор, гуми од велосипед, звук

Opposite and previous two pages: Night Vision (Olympic Circles), 2020/21; View from the installation at the exhibition Water|Wall, Museum of Contemporary Art Skopje; object with copper, wooden frame, battery lamp, video projector, air compressor, bike tyres, sound





лево и спротивната страна: Домашно-
странска копродукција, 2002; инсталација
на изложбата „Опасни врски“, Музеј на
современата уметност, Скопје; неонски туби и
неонски знак

left and opposite: Domestic-International
Co-Production, 2002; installation at the exhibition
"Dangerous Liasons", Museum of Contemporary
Art, Skopje; neon tubes and neon sign

EXIT





Горе и на спротивната страна: Домашно-странска копродукција, 2002; инсталација на изложбата „Опасни врски“, Археолошки музеј - Куќата на Робевци, Охрид; неонски туби
 Above and opposite: Domestic-International Co-production, 2002; installation at the exhibition "Dangerous Liasons" at the Archeological Museum - The Robevci House, Ohrid; neon tubes

ГРАДОВИ CITIES 2003 - 2016

Хабитат, 1993; дрво, полиестер, метална
волна, 44,5x56;
Habitat, 1993; wood, polyester, metal wool,
44,5x56



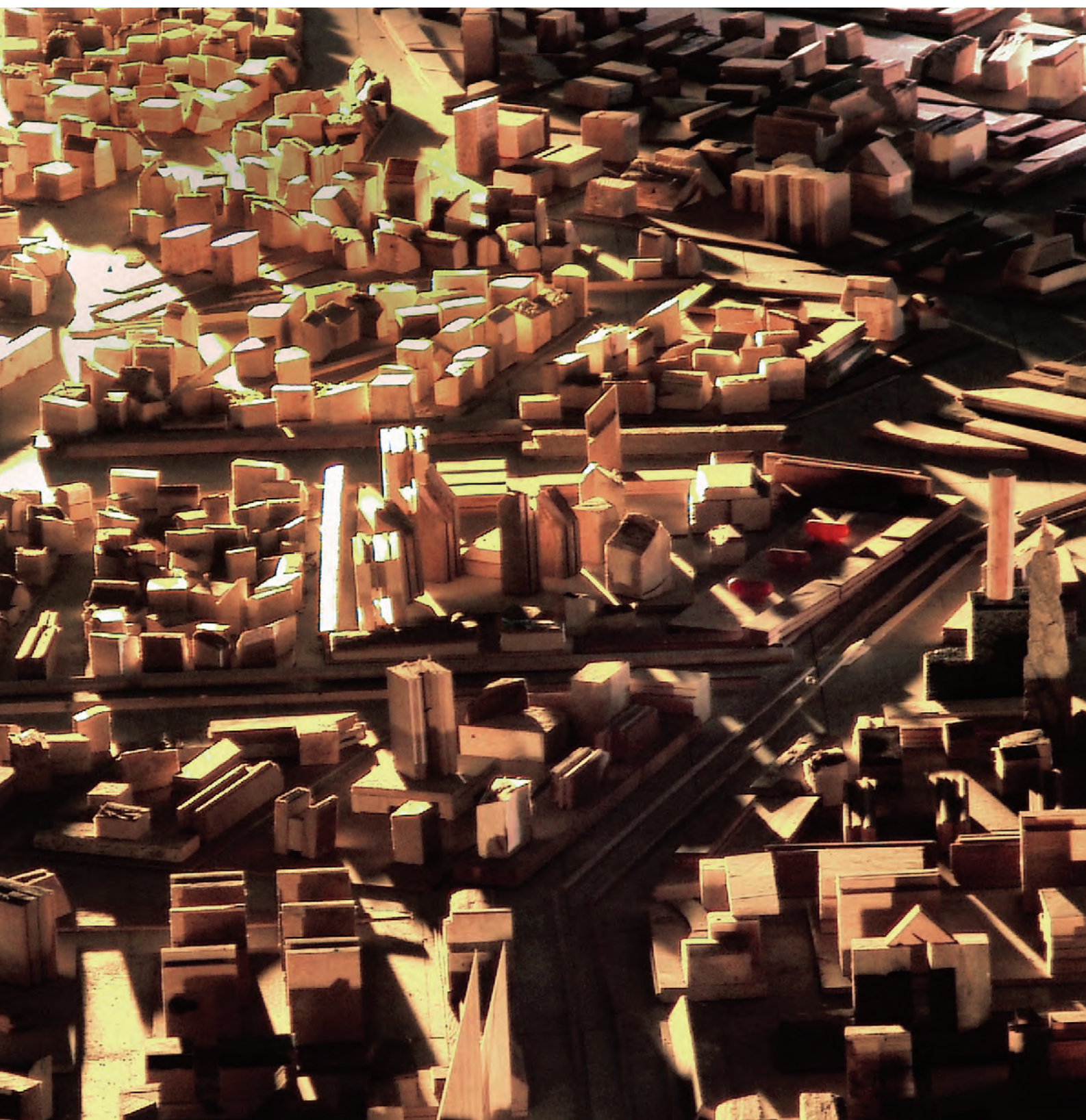
R = 1 : 2 / R = 1 : 200

Љиљана Неделковска (2004)

Проектот $P=1:2$ / $P=1:200$ на Јован Шумковски, проект на којшто тој работеше речиси една година, претставува своевидно сублимирање на неговите претходни искуства во доменот на хетерогените медиуми на изразување. Овој проект логично се надоврзува на концептот на инсталацијата Над површината, реализиран во Музејот на Град Скопје во 1997 година, но во исто време ја нагласува и потребата за еден константно одржлив континуитет, континуитет што овде се забележува како реминисценција на неговите рани дела, на објектите настанати при крајот на 1980-те години, а изложени на неговата самостојна изложба во Музејот на современата уметност во 1990 година. И во овие дела како и во раните објекти тој користи материјали и предмети што ги наоѓа во своето ателје, или некаде ги собира, како стари предмети или отпаден материјал, при што, препознатливото наоѓа свое место во контекстот на новите односи и значење. Способноста за работење со материјалите и нивното комбинирање и осмислување, способноста за совладување на просторот и овде, како и во Над површината се артикулира со “светлосен енергенс”, што ја создава сцената населена со скриени, таинствени светови до кои може да се допре само преку различните погледи кои ја подразбираат динамиката на гледањето и движењето. Со тоа континуитетот во творештвото на Шумковски се манифестира како своевиден уметнички концепт, како составен дел на внатрешната структура на делото: поместувањето што сега се случува во преминот/релацијата меѓу ликовниот простор и просторот на подвижните слики само укажува на последователноста во неговата ликовна мисла. Сега, наместо заробени одблесочи од минатото, наместо трагата од некој настан или личност, сцената ја “испишува” говорот на телото. Тоа се случува преку видео записот во кој главната личност, Ноне, зборува за својот однос кон градот во којшто живее, Скопје, но и за градот модел, што Шумковски специјално го создаде за него.

Она што фасцинира во овој проект е фактот што Јован Шумковски “изгради” цел еден град, “голем град”, а тој





град, заедно со видеото е подарок за неговиот пријател од младоста – Ноне, “мал” човек, ограничен во своите можности на движење, но не и во своите животни потреби и можности за комуницирање. Пред да започне со процесот на создавањето на градот, Шумковски исцрта карта што служеше како основа за распоредување и комбинирање на огромниот број дрвени модели на урбани објекти во големиот изложбен простор на Музејот. Размерот што тој го употреби во исцртувањето на картата и во изработката на моделите е 1 : 200, додека размерот 1 : 2 се однесува на Ноне, на неговата висина во однос на просечната висина на човекот. А како што е познато, висината на човекот и точката на неговото гледање се единици на секое картографско мерење и исцртување, при што картата не служи само да се измери светот, туку и односот на човекот кон светот. Користејќи го јазикот на картографијата, Шумковски наместо фактографска претстава, всушност создаде една ментална претстава, ментална “слика” во која имагинарното и реминисцентното се испреплетуваат на начин што овозможува еден поинаков поглед и доживување, поврзување со градот: тоа е просторно предметена слика во која светлината насочена кон одредени објекти, овозможува другите објекти да почнат да светкаат, да се одразуваат, умножуваат, градејќи на тој начин нови градови, светови, претстави и значења.

Во рамките на сценичноста на просторот и мисловните модели што овој проект ги нуди преку архитектурата и идејата за урбанитетот, се отвораат најмалку две перспективни можности на гледање: поглед одозгора, птичја перспектива и перспектива како од соништата. Секоја од нив провоцира продлабочување, интензивирање на начинот на гледањето. Просторот, урбаните модели, светлосното прекршување, пробивање и одразување се презентираат на начин што го подразбира кружното движење и гледање. Пандан на овој начин на гледање е алузијата на временскиот круг, на цикличноста во траењето на видеото: крајот како почеток, или почеток без крај. Во овој контекст градот се здобива со размерите на “времето” во кое ништо не може да се фиксира и осознае во својата стабилност и полнотија, во постојаноста на претпоставените вредности и вистини. На ова се надоврзува и чувството дека онаму каде што требаше да постои центар, всушност се наоѓа празно место: оттаму овој град со својата четвороаголноста го погодува нашето чувство за средиште, место на полнотија и смисла, “центарот како место на вистината” (Р. Барт). Односот на полното и празното се открива и во структурата на видеото. Јазичната комуникација меѓу Ноне и Шумковски

функционира на ниво на досетка, хумор. А досетката секогаш имплицира одредено празнење при што се доаѓа до “торзија или реторзија на означителот или енергијата, при што се формира празнина. (...) досетката е секогаш читање меѓу редови (...) каде со еден единствен означител се означува на повеќе нивоа, од минимумот на означувањето се извлекува максимум на (понекогаш противречни) значења”. Но она што е особено важно, а на што укажува Жан Бодријар, е дека смислата на досетката е секогаш поврзана со симболичкиот, а не со економскиот начин на размена, дека нејзината смисла е само во нејзиното споделување: „таа има смисла единствено во размената“ (Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991, стр.244, 254-255).

И тука повторно доаѓа до израз латентната потреба на уметничката мисла на Шумковски “од замаглување на остријата на употребените знаци, односно постојаното префрлување на тежиштето од едно ниво на друго”: наместо постапка на лоцирање на конфликтните, болните места на функционирањето на градот, наместо морализирање или социјално ангажирање, Шумковски користи постапка што функционира по сопствени закони, закони што не дозволуваат просирност и директност.

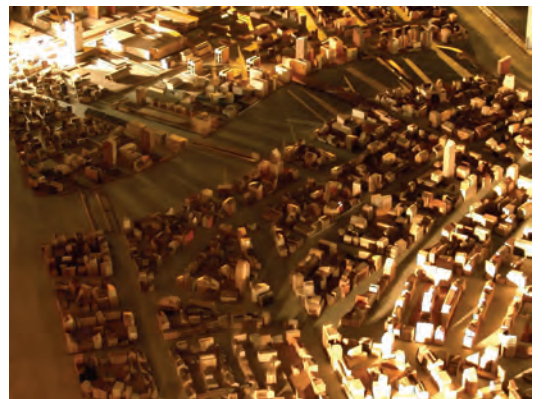
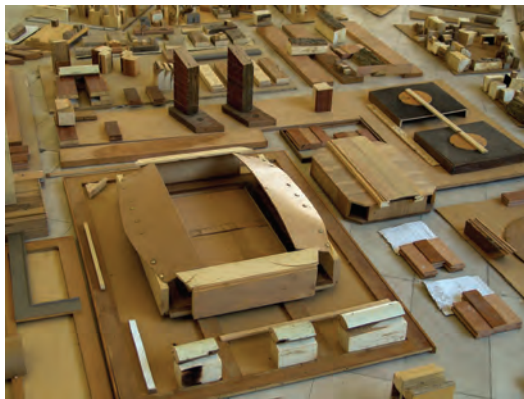
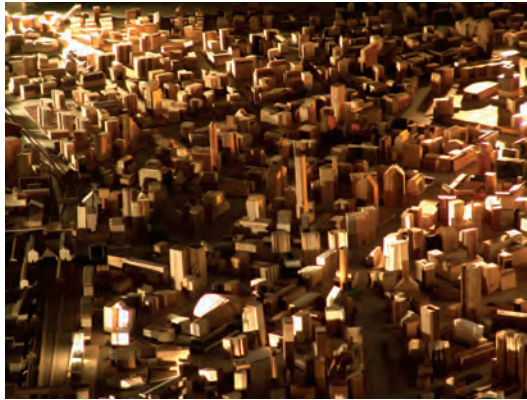
Но едно е јасно: градот што Шумковски го изгради не е Скопје, тоа е еден имагинарен град, град во чиј темели е вградена една огромна уметничка енергија и волја, а пред сè, вграден е еден исклучителен, искрено човечки и хуман гест, гест што луѓето денес се помалку и помалку го практикуваат: дарувањето.

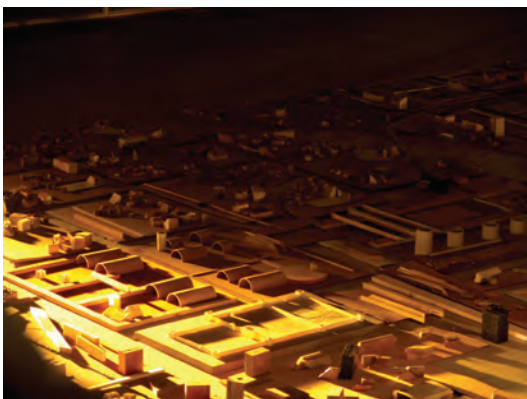
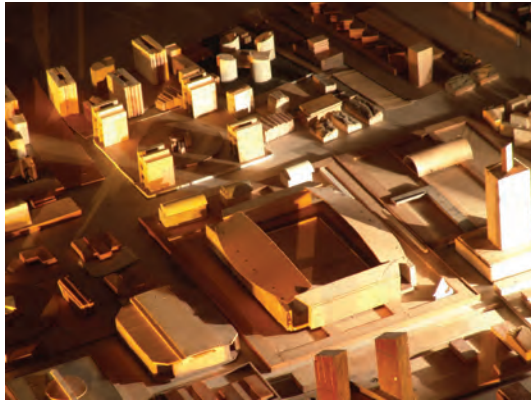
Оригинално објавено: Љиљана Неделковска, *R = 1:2 / R = 1:200, инсталација и домашно видео од Јован Шумковски*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003/04

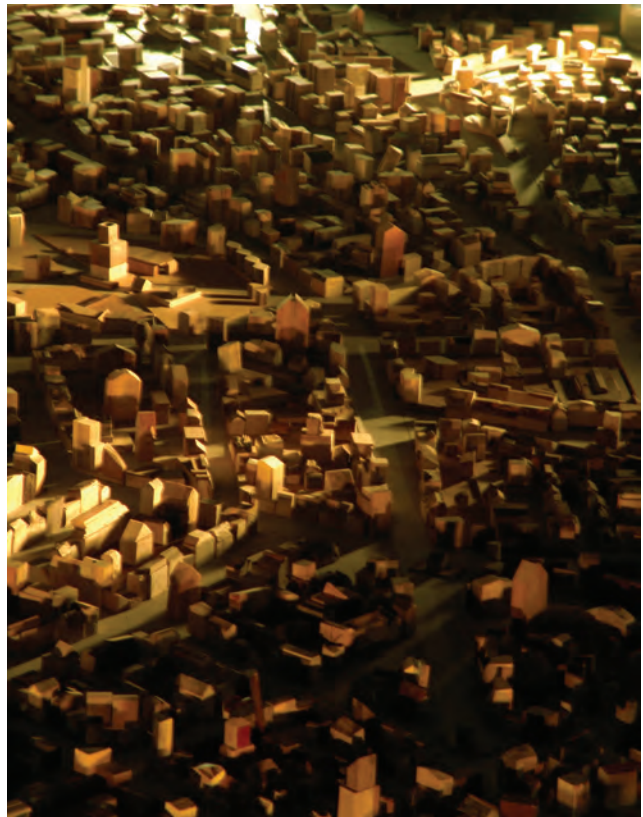
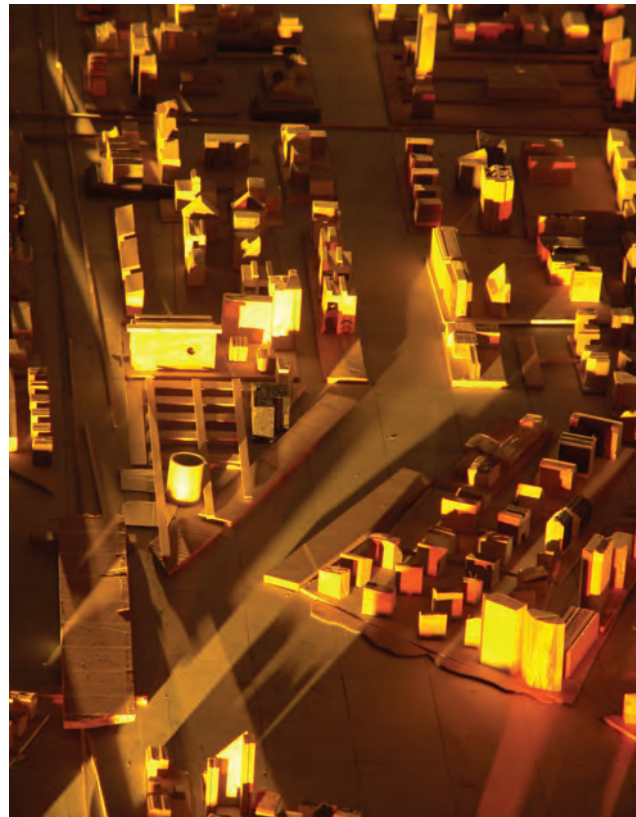
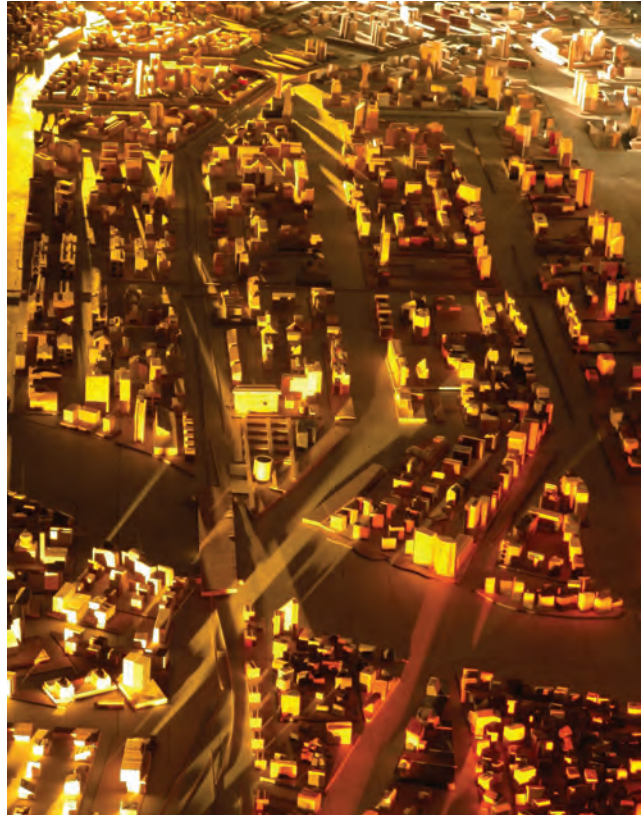




стр. 148-155: R=1:2 | R=1:200, 2003/2004;
инсталација во МСУ, Скопје 2004, дрво,
видео, 54'
pp. 148-155: R =1:2 | R=1:200, 2003/2004;
installation at the MoCA, Skopje 2004; wood,
video, 54'









Кадри од Home Video R=1:2/=1:200, 2003/04, 54'
Stills from Home Video R=1:2/R=1:200, 2003/04, 54'

На спротивната страна: Епитаф, 2008 (деталъ);
акрил на бетонска плоча, 68x51x7
Opposite: Epitaph, 2008 (detail); acryl on a concrete
plate, 68x51x7







Изгледи од инсталацијата $R=1:2/R=1:200$ на ретроспективната изложба Вода|Сид, МСУ, Скопје
Views from the installation $R=1:2/R=1:200$ at the Water|Wall retrospective exhibition, MoCA, Skopje



Горе: R=1:2 / R=1:200, Нулта точка, 2012
 фотографија од објект врз плексиглас, 100x133
 Above: R=1:2 / R=1:200, Zero Point, 2012
 photography on a plexiglass

Десно и стр. 160-163: R=1:2/R=1:200. Последно,
 2016/2020, инсталација за изложбата „Скулптурално“
 во паркот на МСУ, Скопје; бетон, црн пигмент, видео
 Opposite and pp. 160-163: R=1:2 / R=1:200. Final,
 2016/2020, site-specific installation for the exhibition
 "Sculptural" in the park area of the MoCA, Skopje;
 concrete, black pigment, video













Прва плоча, 2012, фотографија на
бетонска рамка, 20,5x30(x6)
First Base, 2012, photography on a
concrete frame, 20,5x30(x6)











горе и стр. 170-175: Скопје како Њујорк, 2008, серија од 50 црно-бели фотографии
 above and pp. 172-177: Skopje as New York, 2008, series of 50 black&white photographs

На спротивната страна: Изглед од поставката на ретроспективната изложба Вода|Сид, МСУ, Скопје
 Opposite: Installation view from the retrospective exhibition Water|Wall, MoCA, Skopje

















Горе и на спротивната страна: Три нови институции во Париз, зошто да не..?, 2006, дигитална фотографија
Above and opposite page: Three New Institutions in Paris, Why Not...?, 2006 digital photography

АНТИЦИПАЦИИ | НЕГАЦИИ ANTICIPATIONS | NEGATIONS 2002 - 2015

1st Art Biennale Skopje 2019, 2002, епоксид на
офсет плоча, дрвена рамка, 52x71
1st Art Biennale Skopje 2019, 2002
epoxy on a offset plate, wooden frame, 52x71



Парафраза на реалноста

Викторија Васева Димеска (2017)



Три антиципации / Skopje Art Expo 2016, 2005;
видео, статичен кадар со студенти на
Факултетот за ликовни уметности, Скопје
Three Anticipations / Skopje Art Fair 2016, 2005;
video, still image with the students of the Faculty
of Fine Arts, Skopje

Викторија Васева Димеска: Уметникот ја изнесува својата вистина, поседува и создава визија како збир од неговите искуства. Таа визија е некој мит и сон и реалност, состојба на духот – “продуктивно лудило”. Дали мислиш дека тоа продуктивно лудило на создавање, потези со рака, допирот на материјалите, моделирањето, композирањето, визуелизирањето на идеи во суштина е ревизуелизација, поедноставување на меморираната стварност до ниво на симбол?

Јован Шумковски: Не е тајна дека во творештвото тврдоглаво се држев до некаков патетичен “авторски континуитет”. Ни до денес не се помрднав од тој анахрон став. Ако добро те разбрав, твоето прашање ме враќа во деведесеттите години и нешто покасно, кога се обидував ready-found елементите со сета нивна баналност или неупотребливост да ги претворам во актуелен симбол. “Комплексен симбол” кој во поттекстот или во преносната функција индиректно говореше за тогашниот амбиент и социјалното опкружување во кое што живеевме. Самиот чин на “заробување” – презервацијата на најдените предмети во однапред дефиниран транспарентен волумен, ги подигнуваше во некој вид “trash” симбол. Но, за име на вистината, дел од таа елементарност – симболичност беше замисла проектирана со антиципативно значење кое што се обидов да го направам поразбирливо и во проектите покасно и со подиректен исказ.

ВВД: Кога нешто антиципираме, зарем не бараме одговор на некои битни прашања или проблеми што ни се во мислите?

ЈШ: Делата “Три антиципации” и “Четврта антиципација” зборуваат за локалното социјално, општествено уредување што ни се “случува” во последните 15 години. Лажен оптимизам во кој не зароби и понатаму не држи локалната и глобалната политика и нејзините протагонисти.

Ќе се обидам да бидам по јасен: повеќе е од видливо дека тие објекти и видео прилози се во суштина еден вид ликовно-утописки проекти. Се разбира дека тие

(манифестации, архитектонски објекти и програми) нема никогаш да се случат ... тоа е само парафраза на стварноста или лага на општеството во кое што живееме. Сакав со макетите што намерно беа реалистично обликувани да создадам еден вид наратив што ќе ја сокрие нивната нереалност, нивната “утопичност”. Во проектна смисла, ваква содржина е препознатлива (или се најавува) уште во видео инсталацијата “R=1:2/1:200” од 2003 година.

ВВД: Каков е твојот однос кон процесот на изведба во однос на конечното дело?

ЈШ: Порано тој “однос” ми беше навистина битен. Во 1980-те и во 1990-те години, па и покасно, во сржта на мојата тогашна продукција беше потребата за покомплексен процес на реализација (во занаетска смисла). Со години тој императив полека избледи... Оваа последна поставка “Прва плоча” е збир од реализирани, а неизложени дела, конципирани веројатно како дел од нешто поголемо и пообемно ... додека другиот дел се почетни и недовршени продукции а третите едноставно се случија во последните петнаесеттина години. Ми требаше многу самоиспитување, размислување и убедување за да ги претставам заедно. Инсталациите порано мораше да бидат целовити – дефинирани во формална и во содржинска смисла. Но, на последната изложба делата едноставно беа собрани и презентирани. За некои дела не можам со сигурност да кажам дека се завршени.

ВВД: Дали мислиш дека, во таа смисла, самата постапка во твоето дело може да се толкува како таква, да се сфати како содржина за себе?

ЈШ: Слично прашање ми поставуваа и некои други соговорници со кои сум разговарал за моите дела. Претпоставувам дека ги провоцирал другиот дел од проектите во кои работев со материјали со начинот на работење (со постапката) што често подразбираше коректна занаетска изведба, обликување, а кои што не се практикуваа често на ликовната сцена. Секогаш настојував техничката, занаетската изведба да биде совршена. А тој податок сам по себе или ја засенил содржината или јас не сум ја изразил доволно “јасно и гласно”. Да бидам искрен, не сум од оние автори кои се “лесно” директни во своите “содржински” ангажмани”. Мислам дека таквата понуда има реален авторски ризик, делото лесно се претвора во памфлет, а и потешко се артикулира со уметнички јазик. Претпоставувам дека мора да имаме некоја реална агенда или непосреден интерес за да ги претставуваме делата толку едноставно или директно ангажирани.

ВВД: Како знаеш кога е делото завршено?

ЈШ: Мислам дека на ова прашање уметниците или имаат или немаат одговор. ... Искрено, јас немам одговор или не поседувам вербална моќ за да драматизирам со моето дело, да ја до-дефинирам својата ликовна продукција. Но, мојот принцип што го практикувам е таков што во процесот на конципирање на еден проект приоѓам кон реализација или кон отелотворување на оние дела кои со својата целовитост (со содржината и формата) ме водат кон нивно “продолжување”. Ако делото не можам да го видам во продолжеток во две-три врзани целини во перспектива, не започнувам со реализација. Значи, можам да бидам сигурен само во кој случај ќе почнам со обликување. Делото или проектот се формално завршени кога ќе започнам со нивното “продолжение”.

ВВД: Постојано сме бомбардирани со разновидни информации. Кога донесуваме одлука за нешто што може да се случи во иднина, треба да се разгледа што да се земе во предвид, а што да се игнорира. Што е тоа што е значајно во донесување на една одлука, која индиција ја користиш за да донесеш одлука?

ЈШ: За жал малку патувам и не сум посетил многу изложби во последните десетина години. Не ги следам социјалните мрежи и не сум обожавател на тркалезни маси на кои се разгледува уметничката современа стварност. Очигледно е дека се димензионирам локално, комуницирам со сè помал круг на пријатели (уметници), но тоа, во креативна смисла ни малку не ми пречи. Мислам дека сè помалку рефлектираме едни кон други, што може да резултира позитивно во смисла на различни уметнички погледи на колегите и нивната продукција.

Во македонскиот актуелен општествен амбиент, проблемите и предизвиците перманентно и со години се повторуваат. Оттаму и не е некоја голема мудрост да се антиципира некој иреален настан во некоја замислена иднина. Не ми беше тешко да ги изведам, да ги проектирам во ликовна смисла како ехо на демагошката општествена реалност во која живееме...

Оригинално објавено: Viktorija Vaseva Dimeska, *Parafraza realnosti*, каталог, Jovan Šumkovski: Prva Ploča / Primo Pannello, MMC, Rovinj, 2017

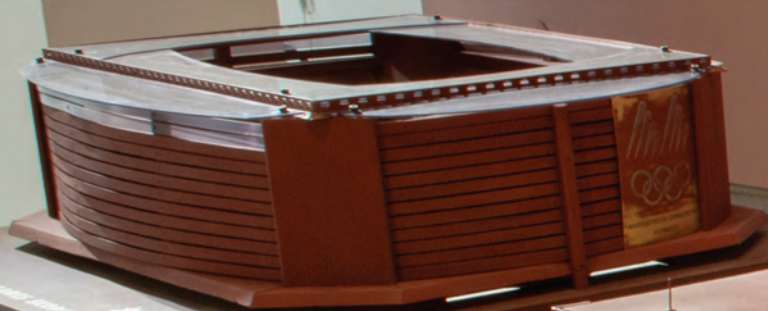


EXHIBIT
2016

INTE





Горе: Кадар од видео, „Три Антиципации: Интерпол самит Скопје 2021“; 2004/2005

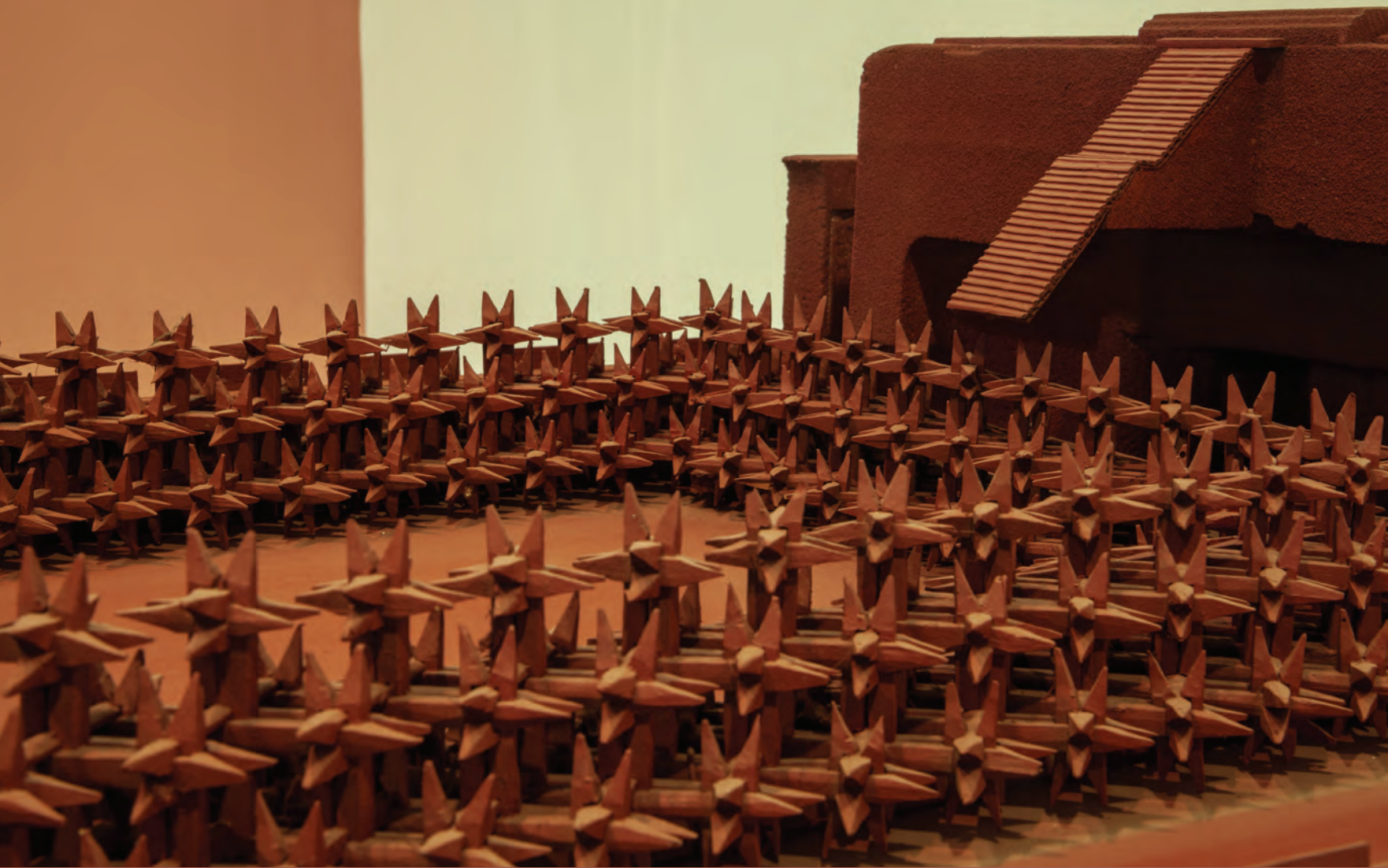
На спротивната страна: детаљ од макетата за „Три Антиципации: Интерпол самит Скопје 2021“, 2004/2005

Above: Video still from “Three Anticipations: Skopje Interpol Summit 2021”, 2004/2005

Opposite: Detail from the model for “Three Anticipations: Skopje Interpol Summit 2021”, 2004/2005,

Страни 182-183: „Три Антиципации: Пара Олимписки игри Скопје 2052 / Скопје Арт Експо 2016 / Интерпол самит Скопје 2021“, 2004/2005, архитектонски макети, картон, дрво, видео. Изглед од поставката на изложбата Вода|Сид

pp. 182-183: “Three Anticipations: Skopje Para Olympic Games 2052 / Skopje Art Expo 2016 / Skopje Interpol Summit 2021”, 2004/2005, architectural models, cardboard, wood, video loop. Installation view at the Water|Wall exhibition







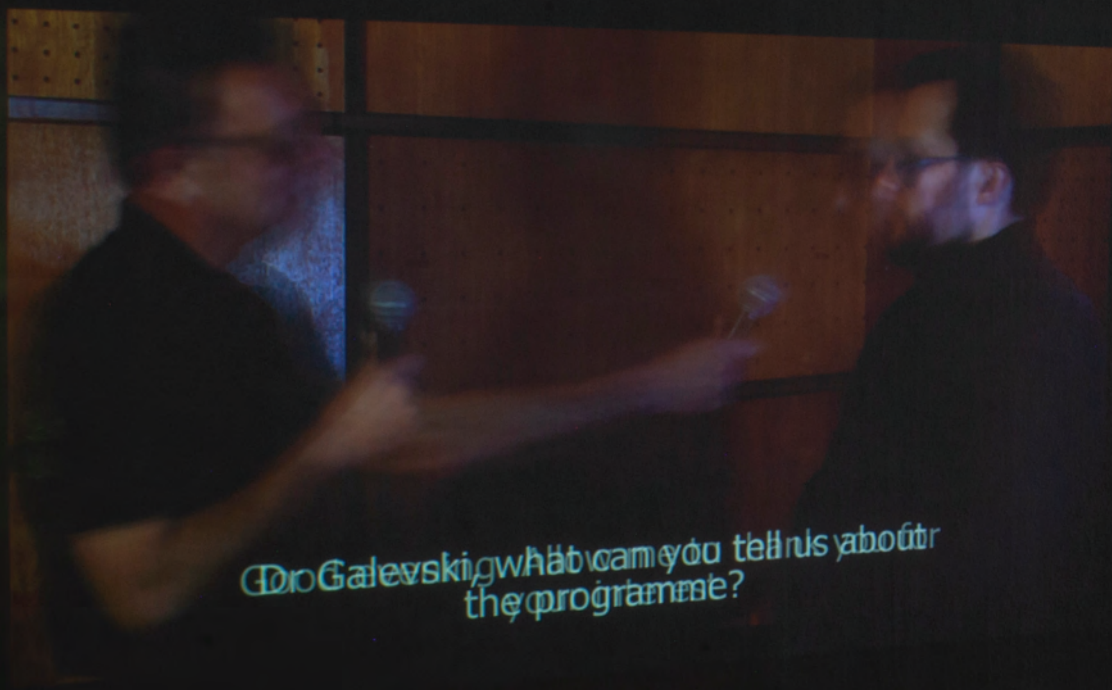


Оваа и спротивната страна: „Три Антиципации: Скопје Арт Експо 2016“, 2004/2005, архитектонска макета, картон, дрво, статичен видео кадар
This and opposite page: “Three Anticipations: Skopje Art Expo 2016”, 2004/2005, architectural models, cardboard, wood, video loop

Стр. 186-187: „Три Антиципации: Пара Олимписки игри Скопје 2052“, 2004/2005, архитектонска макета, картон, дрво, видео
pp. 188-189, “Three Anticipations: Skopje Para Olympic Games 2052”, 2004/2005, architectural models, cardboard, wood, video loop

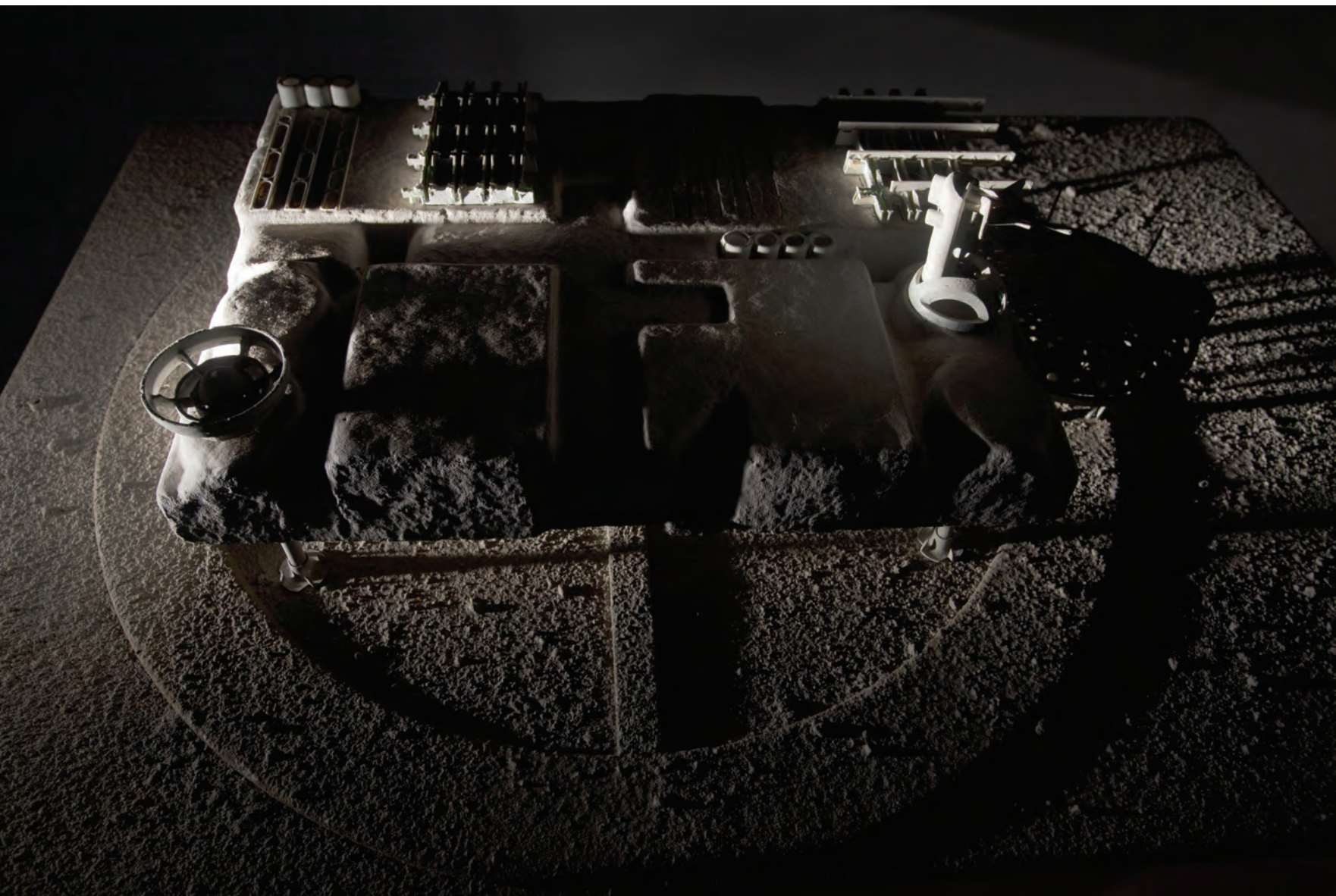






Dr Galevski, what can you tell us about the programme?





Горе и стр. 190-191: Четврта антиципација: Македонска вселенска програма, 2008, макета од бетон, пластика, дрвени трици, пигмент, светилка, видео, 05'13". Изглед од изложбата Вода|Сид

Above and pp. 190-191: Fourth Anticipation: Macedonian Space Program, 2008, concrete, plastic, lamp, pigment, video, 05'13". Installation view at the Water|Wall exhibition

На спротивната страна: видео кадри Четврта антиципација: Македонска вселенска програма, 2008, видео, 05'13"

Opposite page: stills from the video Fourth Anticipation: Macedonian Space Program, 2008, video, 05'13"

Четврта антиципација: Македонска вселенска програма

видео, 5':13"; режија и дијалог: Јован Шумковски;
учествуваат Јован Шумковски и Никола Галевски



Новинар: Драги гледачи, вечерва имаме ексклузивна можност да чуеме нешто околу македонската вселенска програма. По тој повод, со нас вечерва е г-дин Никола Галевски, инаку доктор по астро-физика и втора генерација генерички инженери кои работат на овој проект. Доктор Галевски, ќе ве молам неколку збора во рамките на програмата?

Д-р Галевски: Добровечер и да ви се заблагодарам за покажаниот интерес и за вашата желба да се афирмира овој проект, којшто би рекол само делумно ѝ е познат на македонската јавност. Станува збор за проект од исклучителна важност за нашата држава. Проект во којшто, би рекол, сите сме директно или индиректно вложени и со тоа се вложуваме во иднината на оваа наша земја.

Можеби структурата на овој проект е помалку јасна. Во медиумите излегоа некои информации и сакам сега за вашите гледачи, ако ми дозволите секако, да изнесам збор-два. Ќе се оди во неколку фази, во неколку етапи: во првата етапа ќе биде лансирана базната станица станица "Букефал". Таа станица има исклучително напредни својства, напредни карактеристики. Се однесува подеднакво добро и при слетување на планетарен простор, сателитски простор, но и во безводушен простор. Значи со една базна станица, за разлика од претходните модели, ги покриваме трите можни сценарија, трите работни простори од кои што ќе работиме. Од таа базна станица планираме да лансираме најмалку два сателита, иницијално беше еден, но ете, се смогнаа сили за уште еден сателит. Првиот сателит ќе биде така наречениот „Варвара Кенелс“, којшто ќе има одредена функција – повеќе планетарен фокус во однос на неговите истражувања, и вториот ќе биде „Митра“, еден наш мал домашен придонес кон тие вселенски истражувања.

Новинар: Вие пред некој ден се вративте од Атланта, САД. Ќе ве молам некој збор за вашата посета таму.

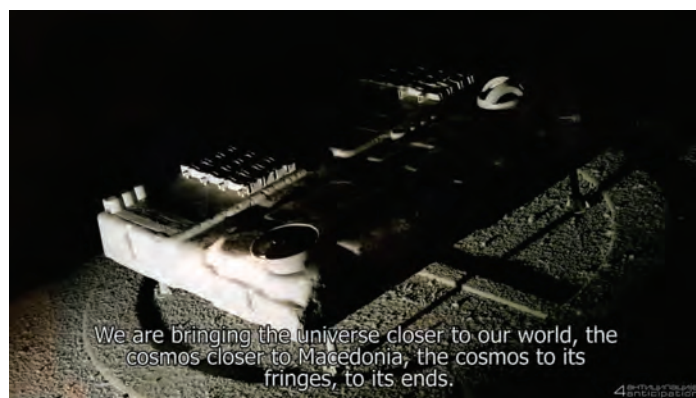
Д-р Галевски: Атланта за сите нас претставува огромно искуство. Заборавив претходно да спомнам, јас сум како што рековте, припадник на втората генерација генерички инженери. Колегите од Атланта срдечно не поканија да земеме учество во програмата Атланта АПБТ. Тоа е еден нивен назив што се однесува на ваквите и слични истражувања. Станува збор за една платформа што обединува над сто генерички астрофизичари кои што се фаќаат во костец со самиот универзум. Од тој контекст од Атланта очекуваме многу, очекуваме пробив на некои други полиња за чии детали можеме во некоја друга прилика да проговориме, немојте да ми замерите, денес е кусо времето. Но, таму се работи за нешто посериозно, што ќе не допре нас како Македонци, односно како нација и како вселенски истражувачи во наредните години.

Новинар: Од ова сè што слушнавме, очебијно е дека Македонија нема да заостане во вселенските истражувања. Но бидејќи ова е еден од најголемите проекти на Република Македонија воопшто во последнава деценија и се надевам во иднина, кажете ми ве молам некој збор за бенефитот од овие истражувања?

Д-р Галевски: Бенефитот ќе биде повеќекратен. Прво мораме да разбереме дека станува збор за повеќе децениски проект. Ова не е проект од денес до утре. Како што знаеме да се пошегуваме со помладите колеги, ние ја доближуваме вселената до светот, вселената до Македонија, вселената до обичниот граѓанин. Секогаш кога можеби имаме тешки моменти, кога се соочуваме со удирање во сид, секогаш со колегите се потсетуваме: вселената доаѓа во Македонија. Ова за што зборував е при крај, во завршна фаза, а следните два проекти се ПИТ 1, исклучително важен за планетарните истражувања и ПИТ 2 што ќе ги опфати истражувањата на сателитите. Македонија е наша, но ќе кажам, ќе подвлечам и вселената исто така.

Новинар: Доктор Галевски, многу ви благодарам.

Д-р Галевски: Ви благодарам и вам и поздрав до вашите гледачи.



Fourth Anticipation: Macedonian Space Program

Video, 5':13"; Director and dialogues: Jovan Shumkovski;
Featuring Jovan Shumkovski and Nikola Galevski

Journalist: Dear viewers! Today we have an exclusive opportunity to learn more about the Macedonian Space Programme from our guest, Dr Nikola Galevski, astrophysicist and one of the second generation of generic engineers working on this project. Dr Galevski, what can you tell us about the programme?

Dr Galevski: Good evening. Allow me to thank you for your interest and for your willingness to publicise this project, which is still partially known to the Macedonian public. It's a project of extraordinary significance for our country, and I believe one in which we are all directly or indirectly involved as an investment in the future of our country.

The structure of this project is probably less clear, the media publish all sorts of information, so that I appreciate this opportunity of presenting the project to your viewers. It will be implemented in several stages, the first being the launching of the "Buchefalus" base station. It has extremely progressive features and functions, just as well on a planet or on a satellite as in outer space. Unlike models made so far, this station covers the three possible environments it will function in. We plan to launch at least two satellites from this base station: the first one called "Varvara Kenels" with a multiple planetary focus, and then Mitra, a small contribution of ours to space exploration.

Journalist: You recently visited Atlanta in the United States. Can you tell us more about your stay there?

Dr Galevski: Atlanta was a tremendous experience for all of us. Our colleagues from Atlanta had kindly invited us to take part in the Atlanta APBT Programme, the name referring to this and similar kinds of exploration. It is a platform bringing together 100 engineers, generic astrophysicists whose work focuses on the universe itself. Consequently, we expect a lot from this visit to Atlanta, we expect to make breakthrough in certain very serious fields. We don't have time to go into this now. Suffice it to say, that it is related to certain more profound, crucial issues that touch on us Macedonians as a nation and as space explorers in the years to come.

Journalist: From what you're saying it is obvious that Macedonia does not lag behind in space exploration. Insofar as this is one of the biggest projects of the Republic of Macedonia in this decade, could you tell us more about the benefits from this research?

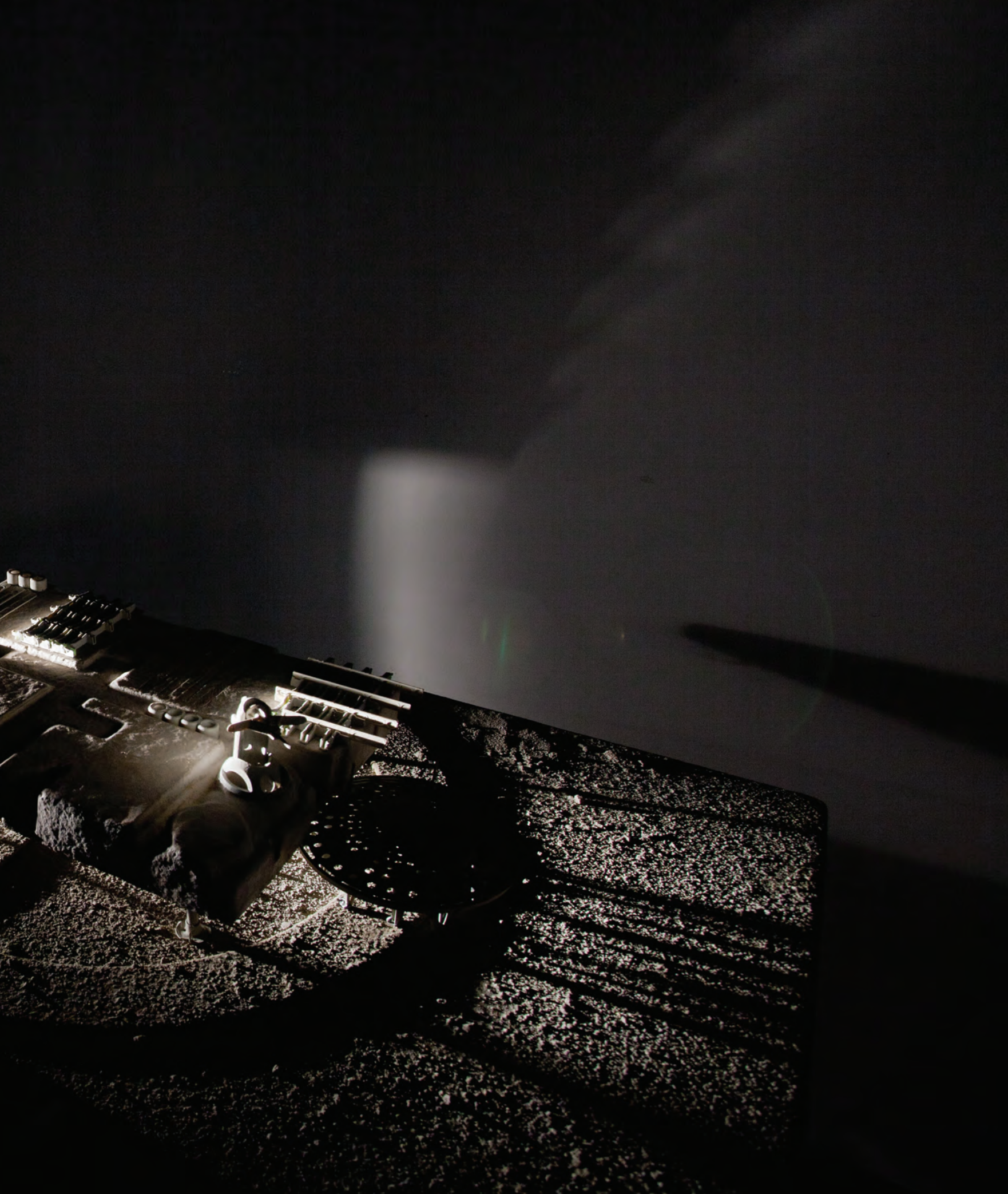
Dr Galevski: This research will bring multiple benefits, because this is a project to be carried out over the many decades, not a short-term one. We are bringing the Universe closer to our world, the Cosmos closer to Macedonia, the cosmos to its fringes, to its ends. Every time we encounter difficult times, when it seems we hit a wall, my colleagues and I remind ourselves that the cosmos is coming to Macedonia. What I mentioned before is already in the final stages. The next two projects are PIT 1, which is extremely important for planetary exploration, and PIT 2 which will encompass satellite exploration. Macedonia belongs to us, but I say with emphasis, so does the cosmos.

Journalist: Dr Galevski, thank you very much.

Dr Galevski: Thank you for your interest and all the best to the viewers of your programme.

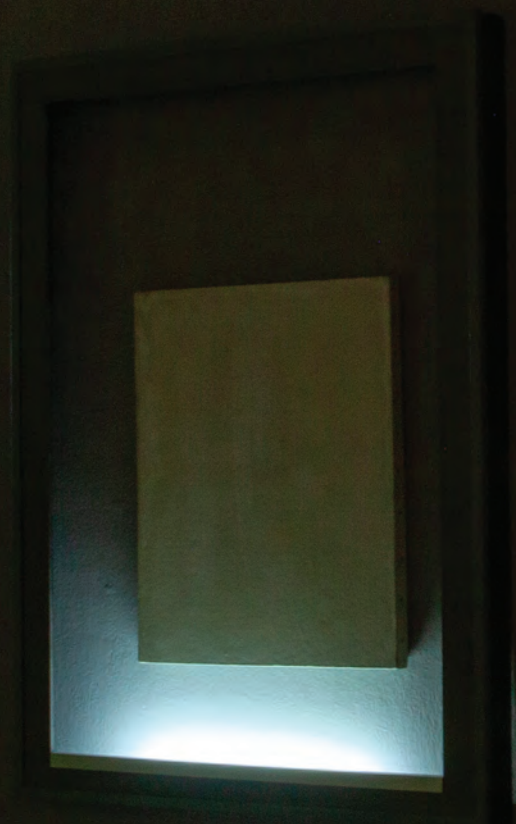


Четврта антиципација: Македонска вселенска програма, 2008, макета од бетон, пластика, дрвени трици, пигмент, светилка, метален носач, видео, 05'13". Изглед од поставката на ретроспективната изложба „Вода|Сид“
Fourth Anticipation: Macedonian Space program, 2008, model from concrete, plastic, wooden dust, pigment, lamp, metal stand, video, 05'13". Installation view at the retrospective "Water|Wall"





Water|Wall



Изглед од поставката на ретроспективната изложба Вода|Сид со Платно што никој не го слика, 2010 (десно); Дрес што никој не го носи, 2010 (средина) и Регистрација со изминат рок, 2011 (лево)

Installation view from the retrospective Water|Wall with Canvas that Nobody Paints, 2010 (right); Jersey That Nobody Wears, 2010 (middle); Expired Registration Plates, 2011 (left)

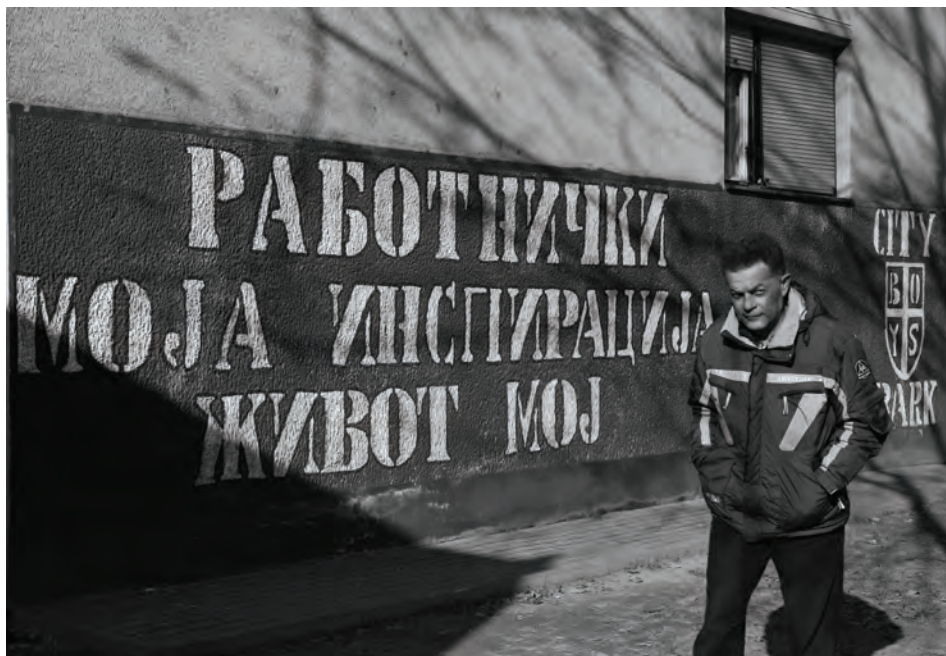


Работнички живот
Моја инспирација
Мој живот

Платно што никој не го слика, 2010
бетонирано платно, метална рамка, неонска
светилка, 130x100x10 фотографија, 29x21
Canvas that Nobody Paints, 2010
canvas in concrete, photography, metal frame,
neon light, 130x100x10, photography 29x21







Дрес што никој не го носи, 2010; бетониран дрес,
метална рамка, неонска светилка, 130x100x10,
фотографија, 29x21

Jersey That Nobody Wears, 2010; jersey in concrete,
metal frame, neon light, 130x100x10, photography,
29x21





Регистрација со изминат рок, 2011, регистерска табличка, рачка од автомобилска врата, бетонска плоча, метална рамка, неонска светилка, 120x165x10, фотографија, 21x29
Expired Registration Plates, 2011, registration plates, car door handle, concrete plate, metal frame, neon light, 120x165x10, photography, 21x29







Icons No One Prays To, 2015, concrete plates (icons), 20,5x30 (x4), wood shelf 20x100x25, video, 5'30", installation view at the retrospective Water|Wall

Икони на кои никој не се моли, 2015, бетонски плочи (икони), 20,5x30 (x4), дрвена полица 20x100x25, видео, 5'30", изглед од поставката на ретроспективната изложба Вода|Сид
Icons No One Prays To, 2015, concrete plates (icons), 20,5x30 (x4), wood shelf 20x100x25, video, 5'30", installation view at the retrospective Water|Wall



Икони на кои никој не се моли

Видео, 5:30', камера: Андреј Неделковски; учествуваат гласовите на Тоше (Тодор Пендаровски), Шумка (Јован Шумковски), песот Арес и појавата на Пастор Никола Галевски со краток есеј

Сцена 1: Улична средба на Тоше (во вечерна прошетка со песот Арес) и Шумка

Тоше: Добро бе брат, какви ти се оние икони на кои никој не се моли?

Шумка: А бе Тоше, да се молиш некому треба да го славиш, да го почитуеш, да го идеализираш. А више икони нема. Нема поп-икони, нема уметнички, нема општествено-политички ич...

Тоше: Арееес, Арееес, на, дојди! А добро бе, од бетон си ги правел. Што ти текна такви...?

Шумка: Па секакви има бе Тоше... дрвени, пластични, камени, пештерски икони... а, Винички икони тие што ги викаат, теракотни...

Тоше: И ти сега, да бидеш у тренд, од бетон...?

Шумка: Да бе

Тоше: Брааво! Арееес, на, на ...

Шумка: Ееех, ѓаволиште, види го каков е...

Тоше: А бе не е ѓавол, пес е!

Сцена 2. Протестантски пастор:

Дали е ова икона и зошто пред неа никој не се моли? Јас тврдам дека е икона, иако моите протестанти веднаш би кажале дека не е и би се надевале дека не е. Зашто, ако е икона и ако се наоѓа во канцеларијата на еден протестантски пастор, тогаш тоа би значело флагрантно кршење на втората заповед: да не се има идол или слика на кои што се поклонуваме. Ако ние денес бевме во 1548 година и ако тука со нас беше Едвард VI, тој ќе ја погледнеше, ќе беше малку збунет и ако проценеше дека е икона ќе им наредеше на своите поданици да земат вар и да ја премачкаат. Поради тоа што тоа беше протестантскиот одговор на сета фигурална уметност во времето на Едвард VI. Да се земе вар и со тој бел протестантски минимализам да се покрие сето она што и најмалку мириса на идолопоклонство.



Дали е ова икона? Јас тврдам дека е, ама со мене нема да се согласат моите православни пријатели. Ќе ме потсетат дека ваква икона, опис на ваква икона не постои во ерминиите, во каноните, дека ваква икона не може да биде икона.

Јас се уште тврдам дека е икона. Сметам дека е икона, којашто е верна на една од двете клучни теолошки традиции што постоеле откако постои сведоштвото за Бога и за Исус Христос. Оваа икона е всушност израз на апофатичката теологија. Ова е апофатичка икона. Апофатичката теологија, за разлика од катафатичката, зборува за Бога преку одречност, преку негација. Зборувајќи за она што Бог не е, сака да не доведе до една уште подлабока суштина Божја. И затоа ова е апофатичка икона, која што без фигуралност зборува за неискажлиивите сегменти на Божјиот карактер. И како подобро ние би ги изразиле овие сегменти на Божјиот карактер, ако не со сивата боја, со недефинираната сива боја и со овој нерафиниран материјал, којшто секогаш ќе не потсетува дека ние Бога не можеме да го ставиме на нашиот привезок и да си го вртиме околу нашите прсти како што нас ќе ни текне.

Зошто пред оваа икона никој не се моли? Не се моли можеби заради тоа што можеби ова се последни времиња. Во последните денови ќе настанат тешки времиња, зашто луѓето ќе станат себелубиви, среброљубиви, самофалци, горделивци, хулители, безпочит за родителите, неблагодарници, неправедни, безбожници, непомирливи, клеветници, невоздржливи, нескротливи, недоброљупци, предавници, пребрзи, надуени, повеќе страстољубиви отколку доброљубиви.

Можеби никој не се моли на оваа икона затоа што нема човек којшто ќе застане пред овој земјонебесен портал и ќе може да се вивне од Земјата до Небесата и повторно назад и повторно до Небесата и назад. Човек којшто од таму, од Небесата ќе стане чардак и на небо и на земја. Човек којшто ќе пробие над површината и така, од таа перспектива ќе ги согледа нештата во овој свет на некој сосема поинаков начин.

Icons No One Prays To

Video, 5:30'; Camera: Andrej Nedelkovski; featuring the voices of Toshe (Todor Pendarovski), Shumka (Jovan Shumkovski), the dog Ares, and the appearance of pastor Nikola Galevski with a short essay

Scene 1: Toshe (while taking his dog Ares for an evening walk) meets Shumka in the street

Toshe: C'mon, bro, what kind of icons are those that no one prays to?

Shumka: Listen, Toshe, to pray to someone, you need to celebrate them, respect them, and idealize them. And, see, icons no more exist. There are no pop-icons, no art icons, or social-political ones, none...

Toshe: Areees! Areees! Come here, boy! Oh, now I see – you've made them out of concrete. Whatever possessed you to make them such...?

Shumka: They come in all shapes and sizes, my dear Toshe... wooden, plastic, rock, cave icons... and, yes, the ones they call Vinica Icons, then the ones they call terracotta icons...

Toshe: And you are, like, trying to be in by making them out of concrete, eh...?

Shumka: Yup...

Toshe: Good for you! Areees! Here, boy...!

Shumka: Wow, look at him, what a devil...!

Toshe: He is no devil, bro! He is a dog!

Scene 2: A Protestant pastor:

Now, is this an icon and how come no one is praying with it? I say it is an icon, although my opponents would immediately say that it is not and would hope it is not. Because, if it is an icon and is in the office of a Protestant pastor, then that would constitute a flagrant violation of the Second Commandment: to not have an idol or an image to bow down to. Were we back in 1548 today and were Edward VI here with us, he would have looked at it, would have been somewhat confused and, were he to decide that it were an icon, he would have ordered his subjects to fetch lime and paint it over. Since this was the Protestant response to all of the figural arts at the times of Edward VI. To take lime and cover with that white Protestant minimalism everything even smelling of idolatry.

Is this an icon? I say it is, but my Orthodox friends will not agree with me. They will remind me that such an icon, a description of such an icon is not to be found in the painting books, in the canons, and that such an icon may not be an icon.

I still say it is an icon. I believe it is an icon faithful to one of the two key theological traditions that have existed since there has been evidence of God and Jesus Christ. This icon is, in essence, an expression of an apophatic theology. This is an apophatic icon. Apophatic theology, unlike the cataphatic one, talks of God through denial, through negation. Talking about what God is not, it wants to lead to another, even profounder essence of God. And this is why it is an apophatic icon, which speaks of the inexpressible segments of God's character. And how could we express these segments of God's character better if not with the grey color, with the undefined grey color and with this unrefined material, which will always remind us that we cannot hook God to our keychain and flip it around as we think fit.

Why is no one praying with this icon? Maybe no one is praying to it because we are perhaps approaching the end of times. Hard times are ahead of us during the last days, as people will turn into self-loving, covetous, self-bragging, vain blasphemers, with no respect for their parents, ungrateful, Godless, irreconcilable, slanderers, unrestrained, untamable, evil lovers, traitors, hasty, stuck-up, and loving passions more than good.

Maybe no one is praying to this icon because there is no man who will stand in front of this earthly portal and be able to soar from Earth up to Heaven and back again and again to Heaven and back. A man, who - from there, from Heaven - will become a castle both in the sky and on Earth. A man, who will penetrate through the surface and will thus, from that perspective, come to know the things of this world in a completely different way.



Forward

Zoran Petrovski

On one occasion, during the preparations for this retrospective exhibition, Jovan Shumkovski pulled out a gray and rough-coated object from a corner of his always somehow harmoniously cluttered studio, resembling a concrete slab on which a transparent prism is placed in the middle that breaks the view below it and which, with our every movement, optically transforms the raw concrete facture into some kind of living, fluid matter. The work, which he dated in 1998 and which he had never exhibited before, Shumkovski said he titled "Water, Wall", as a purely visual association with the title of the famous theater play by Zhivko Chingo.

After several unsuccessful attempts to find a title for the exhibition, at that moment we immediately and without hesitation agreed that the relationship to the materials, forms, and themes that are important for the development of his work are essentially contained in the lapidary and allegorical structure of this work and its title.

We also took the work as paradigmatic because it was chronologically created at the intersection of two periods, and two phases in Shumkovski's work. The first, from the mid-1980s to the second half of the 1990s, was a phase in which, after the initial questioning and setting of the basic directions along which his work will take place, follows a period of opening and expansion of the visual language beyond the traditional two-dimensional boundaries of the painting, creating hybrid three-dimensional objects for the wall, as well as multimedia installations, up to spectacular stage settings, a kind of comprehensive spatial images.

The second phase marks the shift of Shumkovski's interests from previously more formal or introspective approaches to socially critical gestures and confrontations with global or local social and political processes, which become an increasingly pronounced tendency from the end of the nineties to the last works covered by this exhibition. In the narrative subtext of these works and even more directly in the production after the 2000s until today, Shumkovski touches sometimes with deep irony, sometimes with devastating sarcasm, the contradictions and cynicism of the world in the global, post-ideological and post-historical era that is created after the fall of the Iron Curtain, and particularly the dystopian traumas of the eternally transitional state of Macedonian society.

The guiding principle, the conceptual nucleus from which Shumkovski's projects start and are consecutively built, is the constantly inventive inclusion of various materials and objects, which he skillfully and originally produces or finds in the environment: carpentry waste and fragments of furniture, dangerous industrial resins and polymers with which he makes molds for casting his characteristic transparent plate or spherical pictorial objects, under whose shiny glaze emerge enigmatic substances and symbolic objects taken from a wide variety of paraphernalia in his personal or everyday environment, photographs and magazine clippings, relief prints on typographic plates, architectural models, concrete objects and paintings, or finally such as using the elements of water, sound and light in the idea of a full perceptual and bodily experience in his impressive ambient installations. "The materials", says Shumkovski in our conversation on the occasion of the exhibition, "were not just substances for modeling, they contextualized and shaped the work and in terms of content were artistic vocabulary, essence, metaphor, statement, message or emotions".

With that transformation, that constant process of anamorphosis of the material magma, which becomes a generator of forms, images and contents, Shumkovski's work is part of the long modern history of the rhizomatic spread of the use of materials ranging from constructivism to informel and to pop art, which reflections persist in his works in continuity from the early objects to the last concrete icons, following a line of de-construction (the 1980s), expansion (the 1990s) and the open question with negative aesthetics (from the beginning of the 2000s and on) of contemporary representational models.

This retrospective follows the evolving trajectory of the work of Jovan Shumkovski, an artist whose almost four decades of practice represents one of the most significant artistic continuities in Macedonian art. Considering the ephemeral character of part of his work, the exhibition presentation was designed by Shumkovski himself, as a kind of montage, an original installation of several, apparently heterogeneous and complex thematic units, but connected at the same time by the inherent logic of the mutual relations of the forms or contents in works from different periods. The installation, which is a hybrid and expanded art form is one of the most significant contributions of Shumkovski's work to recent Macedonian art. This especially applies to the monumental ambient projects *Above the Surface* (1997), *Night Visions* (2000), and *R = 1:2/ R= 1:200* (2004), which, considering that they are unique events, are presented at the exhibition partly with video and photographic documentation, but also as their re-invention in this different context using the subject elements from the original installations. The catalog, on the other hand, through five divided thematic and periodic units, chronologically follows the evolution of Shumkovski's work, including five appendices with published texts for the respective periods and works.

This retrospective would not have been possible without the full involvement of Jovan Shumkovski, and therefore I would like to sincerely thank him for his commitment, patience and understanding in the realization of the project, as well as for his willingness through our conversations - printed in this publication - to bring closer to us the background and development of ideas in the creation of his works. I also express my gratitude to Vladimir Janchevski for his essay on the interpretation of Shumkovski's work, as well as to Nebojsa Vilić, Valentino Dimitrovski, Lazo Plavevski, Barbara Barsh, Liljana Nedelkovska and Viktorija Vasev Dimeska for the re-publishment of their texts. Special thanks to the collegiate team of the Museum of Contemporary Art for their support and assistance in the realization of the exhibition.

The Notion of the Image as an End and a Beginning: (Anti) Retrospective View at the Works of Jovan Shumkovski

Vladimir Janchevski

The end is in the beginning, but you still go on"

- Samuel Beckett, "Endgame"¹

"I' have probably already done my last paintings, but not yet the first ones"

Julije Knifer, "Notes" ²

The contemporary culture in the 21st century, of which we are entering the third decade, has been marked from the very beginning with meditations on the End of the World, and it is also a sign of new technologies and the network experience of the visual. But despite the specific digital systems and carriers of information, the phenomenon of the image, the different ways of painting and the motives behind it remain a great enigma. In the era of the "pictorial" and "biocybernetic turn",³ when humans no longer have the exclusive right to create images, we are still fascinated by them, regardless of their genesis.

Before the end of his life in 1991, on several occasions, at lectures and conferences, Vilém Flusser presented his hypothesis that a new era is coming in the culture of the image that radically affects our understanding of the world. Although 25 years have passed, and despite certain attempts, as he concluded even then, we (still) need a new philosophy of post-history, compatible with the "philosophy of the image in full power"⁴

We live in a very strange time. Many feel that the modern world is approaching a "tipping point", of final exhaustion or facing finitude. But this means that it is inevitable to think of a systemically different future, despite the tendency that imposes the conviction that there is nowhere to go outside or go through capitalism's extractive logic. Even policies in education are reduced to targeting the market logic, and knowledge is only valid if it serves the needs of the "free market". Where is the place of art and the artist in such an altered reality?

Despite the enormous intellectual energy invested in numerous attempts to analyze and destabilize the neoliberal matrix, it sometimes seems to remain almost unchanged. Probably because constant change, paradoxically, is her status quo.

**

In contemporary Macedonian visual art in the first two decades of the 21st century, a number of the above topics have been treated and analyzed in different ways and with different approaches. Among the artists who in this period creatively engaged themselves with their specific and recognizable approach is, of course, Jovan Shumkovski. A dominant theme in Shumkovski's work is entropy, and its effects, as well as its relation with time passing – our transformation through that process, as subjects and objects, as a complex unity of a consciousness and a physical body.

Shumkovski's works from different phases can be seen in various group exhibitions, but his solo presentations are rarer. His last solo presentation was in 2017 in Rovinj and before that in 2015.⁵

And finally, in 2020, his solo exhibition Water|Wall opened at the Museum of Contemporary Art. It certainly was not just another ordinary retrospective of an artist marking a three-and-a-half-decade of his work. It turns out that for serious artists, regardless of age, for any more extensive presentation, a simple return through a linear chronological narration with precise reconstructions of the past, is not a desirable option. On the contrary, what we were presented with, in this case, was a creative critical re-examination, with many recontextualizations and transformations of some of the key works.

Almost all relevant artists from the country have written about his work and various projects over the years. By now, two reviews have been written for his exhibition at MoCA-Skopje⁶, also interviews were made on the occasion of the opening,⁷ and a long and very significant conversation of Shumkovski with the curator Zoran Petrovski.⁸ It is something that rarely happens in recent years, and it shows encouraging progress from the usual silence of criticism and media. Thus, this very text is just a small contribution to the existing bibliography of Shumkovski.

Contextual analysis: in and out of the flow

At the very beginning, many different questions arise. Could we discover something more about the development of the Macedonian art scene including all the dramatic changes that occur? Whether the assumed division of phases, directions, and tendencies that are formally different help us in the dialectical understanding and mutual uncovering of the social reality and the works of Shumkovski that are realized in this reality, here and now? Can we do that through the attempt to trace some kind of genealogy of the developmental path of Shumkovski's diverse work?

Whose time? Contemporaneity and the personal sense of time

Also, one very important aspect that can be analyzed through continuity and possible discontinuities in a particular artistic practice, changes and reversals, is the aspect of time. Here we could talk about the particular time of creation, completion and

exhibition of the works, as opposed to the social time the historical course and the specific sociopolitical moment, But also the time as a long duration, as a marker as well as a catalyst of the idea of posthumanism, of human brevity, limitation and (in)significance in the wider universe.

In a sense, we are confronted with the artistic disobedience and inherent disrespect of the flow, marked by the jumps, the leaps in time, especially in the works entitled "Anticipations", and the effects of time on them, the time elapsed from those anticipations, to each of their reappearances until today, and even some of them to come, as anticipation of anticipations.

About the unrealized events in the projected, planned time, but also about the life that has one limit in the inevitable death. (Novica-None died in 2007, and Todor Pendarov died in November 2021, the year the Interpol Summit 2021 was "anticipated"!)? And for all those things, which perhaps could have been projected, foreseen, assumed, but at the time of the creation and exhibition of these works, simply could not be activated, but today could come into focus, and even central interest.

Artistic strategy and methodology

With a more detailed analysis and a concentrated focus on Shumkovski's three-and-a-half-decade oeuvre, one can see that his methodology is based on a specific principle related to projectivity: he starts working on a piece, only on the condition that he can see and project its continuation. It means that it should contain sufficient potential to expand, develop, or upgrade the base or the chosen topic.

As the curator Zoran Petrovski notes in his latest interview with the artist, Shumkovski's oeuvre looked retrospectively in stages, he concludes that this principle can be "clearly followed through the evolution of the materials, forms, media, ideas and contents"⁹ that Shumkovski exploits spanning a period of almost 40 years of continuous artistic activity.

On titles of works, as initial entry and direction - The title "Water | Wall"

The titles of works of art are a delicate issue that very often gives many doubts to artists, and one of the reasons for this is that the image and the text are in a strange relationship, being complementary and conflicting at the same time.¹⁰

It is interesting and very symptomatic that the title of the exhibition is taken from an unexhibited work "Water, Wall" (1998/1999), which represents a simple combination of the two key elements that determine perhaps the turning point: It is a transparent polyacrylic panel over an opaque concrete slab. As we learn from Petrovski's interview with the artist about an object he saw in his studio: he titled it after Zhivko Chingo's play "The Wall, the Water" from 1976, and it was decided that this should be the title of the retrospective as well.

This direct opposition, freed from direct associations, opens a space for meditation in the expanded field of image and representation in terms of transparency and obscurity¹¹, as a metaphor for Visual Art as a borderline position and for questioning the function and meaning of the image.

In essence, art can be understood as a field that does not only refer to optical phenomena or the retinal¹², which has been displaced since Duchamp's derogatory qualification for the then contemporary mannerization of representation but for communicating a mental image, for the processes of transmission, creation or the activation of some mental image through the material base or medium, as the bearer of the incarnation. The notion of the word 'image' can be a little more difficult to clarify in the Macedonian language because the word 'image' refers to both the graphic, material image and the mental image, as representation, or an idea.

From the beginning to the turning point: 1987

Shumkovski graduated in 1986 in the class of Petar Mazev, for very soon, the very next year, a fascinating and rapid initial success¹³ with works in the neo-expressionist style and the spirit of postmodernist euphoria for pluralistic citation, unexpectedly turned into a stylistic opposite of the then dominant wave.

That turn, in a way, is an expression of resistance, it can be interpreted as a reaction to an almost decade-long stylistic stagnation, a mannerism that has been present on the Macedonian art scene since the mid-1970s. Something had to happen.

At the Biennale of Young Yugoslav Artists in Rijeka, instead of neo-expressionist oils on canvas as before, Šumkovski exhibited three-dimensional assemblage objects, which represent a kind of fusion between sculptural and painting elements, a form of "picto-sculptural objects" as Petrovski calls them.¹⁴

These works have their visible and undisguised antecedent in a less exploited part of the historical avant-garde, visually located somewhere between Schwitters' assemblages¹⁵, Lissitzky's "Prouns"¹⁶ and Tatlin's counter-reliefs¹⁷. Nebojša Vilić elaborates on this, in his detailed analysis of the works.¹⁸

That year 1987 is interesting as a turning point in many ways, and Youth Day marked the scandalous poster of the IRWIN group, which, through a well-thought-out critical intervention as a harbinger of "tactical media", in a way exposed the internal conflicts and announced the slow demise on the old system. And it is not insignificant that artists of Shumkovski's generation began their careers in a domination of the Western world, and the more certain victory in the ideological conflict, in the supremacy of capitalism and the market economy. This radical transformation, which the countries of the then socialist block seemed to wish for, they were not prepared for, much less their respective, splintered particular art scenes.

Although that period, which is marked as an attempt to restore and revive painting, is significant as a stimulus for its affirmation

and further development, Shumkovski has since completely abandoned the traditional painting conceived as a two-dimensional image.

Although it can be assumed that that path could have brought him a respectable and comfortable situation, Shumkovski instead of staying in the predictability of mediocrity, decided on a risky move and decided to leave the safe zone.

It is interesting and very indicative that his retrospective exhibition does not include works from that earlier period. It seems that Shumkovski builds his attitude towards his own creation on a principle, something similar to the metaphorical representation of Wittgenstein's ladder¹⁹, you climb, and you push up. Literally and figuratively, "Stands above what he has done," not behind.

The turnaround is caused by the perception and attitude, which from this perspective turned out to be correct, that this attempt to return to painting is only an attractive current trend and that it essentially leads to some kind of creative dead end.²⁰

That's why he decided to continue the search for different strategies and more thoroughly different concepts that are more in line with the new age on several levels.

The tendency to overcome the understanding of the image and to penetrate an "expanded field" by using non-painterly materials through which two-dimensionality and representation are simultaneously overcome, as well as the simple extreme ready-made strategy.

At that time, at the beginning of the eighties, artists such as Gligor Stefanov and Petre Nikoloski appeared on the Macedonian art scene, in whom the ethnographic attachment to the climate, transformation of the traditional ethno-iconography and the natural environment is more pronounced.

In contrast, Shumkovski's assemblage structures, as a combination of ready-made elements from old furniture and finished and metal elements, with colored interventions, with which he establishes relations with urban everyday life, are seen through the prism of minimalist concepts. Such a position for Shumkovski opened a wider space for transformation, through a game with the format, with the spatial disposition, and in the objects, there is at the same time a double intention or duality of moving away from the traditional understanding of the image and its representative function, but also opening a space for rethinking it. , but now by highlighting its materiality, its texture, its construction - The questioning of the image, in terms of its realization, its effects and deeper meaning.

Transition: forward into the unknown

During the 1990s, the Macedonian art scene entered a more dynamic period with many changes, when a greater number of artists were involved. Despite the complex social situation and political uncertainty, the newly created environment proves to be inspiring and open to more serious changes and a greater degree

of courage in the use of new forms, materials and media, such as video and installation, in non-standard spaces, thus creating new content. It becomes clear that the physical properties of materials, the very process of work and their transformation into artistic entities are important for the artist.

From the very beginning of the decade in which the country entered a new reality with the process of independence, Shumkovski made another turn when he started creating works from industrial materials, such as epoxy and polyester resins. Although he had previous experience with these materials, their use in an artistic context was something new, and represented a serious challenge that would become his preoccupation throughout the decade. In the interview with Petrovski Shumkovski, he indicates that he was aware of the effects and prejudices surrounding synthetic materials and since the cold industrial shine was not the effect he wanted to achieve, he therefore reduced it to a minimum with various procedures to limit/block such an impression. Shumkovski tries to "exhaust the possibilities of merging the individual language structures of artistic disciplines into a common rhetorical dynamic."²¹

The Black Plate, as a zero point

In 1991, his fascination with Kubrick's "2001: A Space Odyssey" prompted an idea to create a work based on the iconic black monolith, from the film's iconic scene.

The work "Black Plate" marks a symbolic turn, a transformation of the initial "failure", which opens a new perspective in his work, towards the three-dimensional "in the glow of the dark".²² And precisely that play with time, the mixing of the past and the future, the distant projection, is a component that will be crucial in the further creation, in its returns, but also more specifically in the anticipations.

But instead of the initial idea to create a black shiny plate, an unexpected opportunity arose to use transparency to insert different elements, which expanded the space for artistic interventions and thus created new more complex relations between the artifacts, opening the surrounding space and the game with strict light control, thus complementing the precisely defined mystical ambience.

With the darkening of the space and the directed light, a scene is created in which the space is annulled, as an undefined cosmic setting in which the elements mystically float, which again brings us back to the initial inspiration from Kubrick, but now from the object itself to its relation

Emergence above the surface

In the installation Above the surface installed in the Museum of the City of Skopje in 1997,²³ a complex ambient installation installed in a completely darkened space, in which the floor surface is flooded with water in which 18 spherical epoxy plates are placed - the

effect is complemented by specifically conceived lighting, creating a suggestive post-apocalyptic scene.

The artist testifies that the choice of objects and especially the photos is not random. Petrovski suggests through a question that the title *Above the Surface* has an ironic meaning considering the darkness in which the visitor is drawn. Somewhere on the margins of the fascinating setting, which as a whole is overwhelming, are the barely perceptible captured abstract or narrative representations in the plates.²⁴

Apart from the fact that it is a question of truly personal segments of the artist's "gray zones", it remains a mystery to this day, and in some way, the feeling of discomfort reflects the social context and political events.

In 2002, Shumkovski also created the eponymous series of six records where he wrote the date in the title, apparently referring to the difficult six months of the military conflict in Macedonia in 2001. But it is also in the line or established artistic strategy or methodology of Shumkovski, that the projects follow the logic of the potential for continuation. However, in addition to the similarities, these two installations in some sense are connected, but at the same time they define the point where they differ conceptually, that is, they lead to the formulation of a different direction/path.

Like other artists in that period, Shumkovski indirectly expresses resistance to exploitation, and thus the danger of the trivialization of topics directly related to concrete transition sufferings of the destabilized Balkans, military conflicts and economic instability and ideological disorientation.

The "Night Vision" installations, although they touch on some aspects of ideologically and politically determined topics, are transferred to the field of the metaphorical and poetic, treating the immediate social reality, in the sense of conveying a general feeling of existential fear and uncertainty about the future present in the media sphere and public discourse. This ambient installation, which places the visitor-spectator in a dark dual role situation of "hunter" and prey, also suggests the assumed existence of the other, a hidden subject who observes and follows us. The installation consists of two connected segments: the first consists of Epoxy transparent hemispheres placed on the wall or the floor, as elements that symbolically accentuate a state of expressed fear and terror.

Ironic with the symbol of the Olympic Games, he questions not only the cohesion of the five continents but especially the main slogan attributed to Pierre de Coubertin, that "it is important to participate, not to win"²⁵. In this way, he carries out a process of symbolic "demythologizing of the Olympic myth".²⁶ Since the 1970s, through the experiences of numerous athletes, it has been shown that the "Olympic spirit" is a big manipulation and that the countries and peoples of the world, instead of getting closer, are further away from each other, and the unpleasant sound associated with difficulty breathing and associate with resuscitation devices, which even more directly indicates the extreme exploitation of the human body in professional sports. Not by chance, in the sport understood as gladiatorial competitiveness, some artists recognize

the essence of the fascist idea, as a crystallized representation or the "clenched fist" of capitalism in crisis.

Since then, in conditions of media cacophony, with the expansion of conflicts and the abolition of the possibility to stand on stable ground, the feeling of disorientation only intensified, and even more dramatically. It is not by chance that we live in a time of "post-truth" and "alternative facts".

The City: Revisited

In 2004, Shumkovski realized one of the most recognizable spatial installations, titled *R=1:2/R=1:200*, a huge model of a detailed metropolis on the floor of the glazed gallery space in MoCA-Skopje.²⁷ As the title suggests, the installation is a cross-section of two dimensions: that of the main protagonist and that of the model and the city.

Although the artists and the main protagonist are natives of Skopje, and the video attachment *None* keeps walking in the installation *R=1:2/R=1:200* visibly refers to Skopje, the concept of the entire installation and the urban solution, it is not a direct copy, but an opening to an imaginary metropolis, with an old urban core, modern.

This project, because the project itself, although as the main inspiration and incentive, but also as the main protagonist, has *None*, the project is much more than just an ordinary and superficial media-staged human gesture, as a sign of attention to a person with a handicap.

But this project does not have a single dedication: It is not only about *None*, but their company, the friends from elementary school, who are inscribed in the common narrative, the long-term friendship and the neighborhood, as a metaphor for the city.

This exhibition *Shifted Scales*, 2007 is a departure from the exhibition at MoCA-Skopje both in terms of media and content, conceived as a photo-collage installation and refers to the questioning of production problems, to the changes that have occurred in the meantime. Hence the title "displaced scales" refers to the fact that in the prints the reality is increased or decreased, and the main benchmark is also absent - in these photographs, there is not even *None*, the man according to whose measure the fictional city was created.

This installation constructs a space in which the "politics of art discipline" is questioned, where "the familiar dissolves and the new is unrecognizable".²⁸

The city, as a theme in Shumkovski's work, has been present for more than two decades, as a kind of criticism aimed at the development of the city, long before the provincial mentality invasion with the "Skopje 2014" project. As a motif, it is exploited as a megalopolis or a lost habitat in an urban, social, and cultural sense.

In 2016, at the exhibition *Sculptural* in the park of MoCA-Skopje, Shumkovski continued the project with the city, a version he titled

R=1:2/R=1:200, LAST, in which he uses the unused concrete models, as an attempt to finally it closed.

Unlike before, this time it is a dark vision, and considering that since the realization of his project at MoCA, major changes have taken place, especially with the scandalous project "Skopje2014", as a combination of a schizophrenic vision of identity, and criminal usurpation in the public space.

After more than a decade, the concrete elements that Shumkovski started to make for the installation in MoCA, and remained unused, he incorporated them into R=1:2/R=1:200 LAST the installation that associates a ruined and devastated city, and in given the context, the relationship with the then current project "Skopje 2014" is inevitable, as a clear expression of his dissatisfaction.²⁹

Anticipations, or a metaphor for artistic projectivity

The principle of continuation is also evident in the Anticipations series, which conceptually and formally derive from the installation for None.

The first unit entitled Three Anticipations³⁰ is a chamber installation consisting of three segments presented in the Press to Exit project space in August 2006.³¹ Openly critical of false optimism, capitalist destructive competitiveness, political manipulation and media sensationalism, and worn-out phrases and platitudes about integration into the global contemporary world, about imagined greatness and unrealistic expectations, about what "just hasn't arrived", what is waiting for us "around the corner." Sublimated into the symbolic image, of objects through which a media campaign was made at three international manifestations in Skopje, projected in time distance (2016, 2021, 2052), the audience is faced with the challenge of accepting them as real possibilities or as a false perspective.

In his work, one can recognize a distance, disappointment in the transformative potential of art, as a kind of naivety, but the artist, without excluding himself, of course, this attitude is also accompanied by self-criticism.

Experiences with the modern epoch condition us to be cautious and suspicious, perhaps as one of the most significant contributions of modern critical thought.

But it is precisely this tiredness of irrelevance that leaves space, a gap for finding new strategies for rethinking the entire field in which the role of art could (again) become socially relevant. Art, in the modern era, very rarely has had the power to truly assert itself and bring about social change or influence the raising of collective consciousness.³²

We are still in the same paradigm, and it is as if we expect something to change by itself. But in which direction? There are many indicators that we are politically and economically moving towards or returning to the era of pre-modernity when (pre-artistic) artistic creation was truly relevant as an essential part of the metanarrative of power. But do we want it in that form? Of course, the examples of the 20th century with retrograde and anachronistic totalitarian forms like Socialist realism or Nazi art,

as ideologically coded forms, or schizophrenic outbursts of identity frustrations like SK 2014, are not an option.

It is not at all surprising to find that today art is marginalized, with minimal influence in social reality, and artists, with their undefined and uncertain status as paradigmatic, are almost always at the work of existence.

Towards a Double Negation: Iconic Images, Out of Use

After the "Anticipations" series, Shumkovski works on a group of works, "concrete pictures", or "Negations", a project that is the result of critical observations of social conditions, which are reflected through sports, art and religion. Shumkovski concretes the jersey of his favorite club, "Rabotnicki" in "Jersey that Nobody Wears" (2010), or the empty, stretched painting canvas concreted in "Canvas That No One Paints", Starting from the fact that culture and sports are the "most important side things" in social life or the "best ambassadors" of a country, these and their explicit titles, are at the same time an ironic comment on those empty phrases.

The video installation "Icon No One Prays To" is a work from 2015 composed of two elements, an object and a video. The Protestant pastor Nikola Galevski participates in the creation of the work, as a protagonist in the video giving his critical review of Shumkovski's specific work, but also elaborates on the argumentation about the Second Commandment, opening the key question of whether the empty concrete picture is an icon or not, as essential to representation, to presence and absence, to being and non-being, a dilemma that is current even today in terms of the politics of the visible, of the virtual and the real, as a conflict between nature and technology.

On the auratic, the punctum and the iconicity

Back again to the work that is the inspiration for the title of the exhibition. Although it is a finished work, Shumkovski did not exhibit it because it somehow did not fit into his project principle of what-was-before-and-what-would-come-next. But, as the artist himself concludes: "The work is a kind of intermediary, a connector, it sublimates a good part of my art practices for what it means to articulate with transparent, liquid substances and surfaces with water, and on the other hand it announces what will come after with the monolithic elements in the concrete production".³³

Shumkovski paid a lot of attention to the different materials he used, because they were not only a basic building element in the transforming process, but were always contextualized making them the basis of his work being both carries of shape and source of the content.

Several important series of artworks can be discerned in Shumkovski's oeuvre, but for their understanding, some other specific works that are on the margins of his exhibiting practice are equally important and represent some kind of milestones or turning points that have a key transformative meaning. Shumkovski's

artistic work can be divided into several phases, although due to the principle of consistency, he makes the transitions in a quite specific manner and is not always separated by a clear cut: neo-expressionism (1986-1987), "picto-sculptural" objects (1987-1990), black plate (1991) and habitat (1993), ambient installations with synthetic materials and image recovery.

Right here, through their auratic (self)separation, they are excluded and do not belong, while at the same time, they are an essential part of the definition of the totality. Thus, the exhibition Water|Wall, unites the main directions of what Shumkovski is trying to communicate, and sublimates and marks his creative path.

Shumkovski's works, viewed as a whole, open a space for meditation in the expanded field of image and representation in terms of deeper issues of the phenomenon of the visual, transparency and concealment, continuities and discontinuities – they are profiled in a specific field, as a metaphor for Visual Art as a borderline position aimed at for questioning the function and meaning of the image in an era saturated with technical visualization and its dominance.

- 1 Samuel Beckett, *Endgame* (London: Faber and Faber, 1964).
- 2 Julije Knifer's note written in his Notes from 1976, and published in *Život umjetnosti* No.35 1983. ('Vjerojatno sam svoje posljednje **slike** već načinio, a prve možda **nisam**', ('I've probably already painted my last pictures, and I may not painted the first ones'))
- 3 W.J.T. Mitchell, "TheWork of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction", in *What Do Pictures Want?* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 309-336.
- 4 Vilém Flusser, "Television Image and Political Space in the Light of Romanian Revolution", Lecture, 7 April 1990, Kunsthalle Budapest.
- 5 Ana Frangovska *Jovan Shumkovski: Recent past and an Anticipation*, solo exhibition (Skopje: NI National gallery of Macedonia, 2015).
- 6 Натали Рајчиновска Павлеска, „Трансгресија на онтолошката поетика“, Нова Македонија бр. 25125, 13.01. 2021. Стр?; Valentino Dimitrovski, Retrospective exhibition of Jovan Shumkovski: Water | Wall, December 2020 – February 2021, MoCA-Skopje, in: *The Large Glass* No.31/32, 2021, p.98-109.
- 7 Interview given by Jovan Shumkovski to the internet portal "Tocka" (toca.com.mk), published on December 17, 2020.
- 8 Zoran Petrovski, Conversation with Shumkovski Strictly About Shumkovski, published in this publication pp.220-225.
- 9 Zoran Petrovski, Conversation with Jovan Shumkovski, published in this publication pp.220.
- 10 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text Ideology* (Chicago University Press, 1986); W.J.T.Mitchell, *Picture Theory* (Chicago University Press, 1994).
- 11 Villem Flusser, *Into the Universe of Technical Images* (Minneapolis and London: Minnesota University Press, 2011 - Electronic meditations 32 34-35.
- 12 Duchamp on the retinal and other problems of Modern Art in: Michel Sanouillet and Elmar Peteson (eds), *Essential Writings of Marcel Duchamp* (London: Thames & Hudson, 1975).

- 13 In 1987, Shumkovski had his first solo exhibition in the Gallery of the Youth Cultural Center, and then participated in the great Yugoslav exhibition YU Documenta in Sarajevo. At the first Youth Biennale of the same year at the Museum of Contemporary Art, he received one of the awards, as well as the Grand Prize of the YU Youth Palette in Vrbas. His presentation at the prestigious Biennial of Young Yugoslav Artists in Rijeka is particularly significant.
- 14 Zoran Petrovski, *ibid*, p.221
- 15 Kurt Schwitters
- 16 El Lisitsky's "Proun", an acronym of the Russian phrase meaning "project for the affirmation of the new."
- 17 *Vladimir Tatlin: New Art for a New World* (Hatje Cantz, 2012).
- 18 Nebojša Vilić, Jovan Sumkovski, 22nd International (Skopje: Soros Centar for Contemporary Arts, Skopje, 1995).
- 19 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* proposition 6.54 (New York: Harcourt, Brace & Company, 1922), 90.
- 20 Facing the works of numerous world artists at that time, including Gerhard Richter and Anselm Kiefer, show that Shumkovski positions himself in the wider context of the world art scene, and not only locally.
- 21 Небојша Вилиќ, Исчекори: Македонската фотографија 1990-2005 (Скопје: ЗП с.из, едиција Текстови за уметноста 10, 2015), 56.
- 22 Viktorija Vaseva Dimeska, текст, in: *Jovan Shumkovski: Night Vision* .catalogue for the Pavilion of the Republic of Macedonia at the 49th Bienale di Venezia, June 8 – November 4, 2001 (Skopje: Art Gallery Skopje, 2001), 23.
- 23 This project is the first of the two most complex and technically ambitious presentations by Shumkovski,
- 24 Various motifs are presented in the pictures: swimmers moving in the opposite direction, combs with torn strands of hair, strips of metal saws, a photo collage with vertigo of a lonely man, a portrait of a man in a broken mirror, extinct animals and plants, abstract structures, flat and subject accumulations as a paradigm for getting lost in space, sinking or disorientation.
- 25 For a critical review of the ideology and history of modern Olympism, see: Ljubodrag Simonovic *Olimpizam i fasizam*, 1994.
- 26 Mariano Apa, 'Living in Vision', in: *Jovan Shumkovski: Night Vision* .catalogue for the Pavilion of the Republic of Macedonia at the 49th Bienale di Venezia, June 8 – November 4, 2001 (Skopje: Art Gallery Skopje, 2001), 8-14.
- 27 Ljiljana Nedelkovska, *R = 1:2 / R = 1:200: installation and home video by Jovan Shumkovski*, 2003/04 catalogue, (Skopje: Museum of Contemporary Art, Skopje, 2004).
- 28 Бојан Иванов, „За темата на Градот“, во Јован Шумковски: Изместени размери, самостојна изложба во Мала галерија 13.12.2007-13.01.2008 (Скопје: мала галерија, 2007).
- 29 Zoran Petrovski, *ibid*, 224.
- 30 Although, as a whole, these are the most famous, however, for their better understanding, we must not forget "Zero Anticipation" from 2002, conceived as the First Art Biennale Skopje 2019. And what begins as artistic imagination, can easily end in tragicomic meditations on the cosmos and the race to conquer it. In that direction, the much more openly critical Fourth Anticipation follows on, which instead of anticipating, is a parody of the present.
- 31 *Jovan Šumkovski: Three Anticipatios* (Skopje: PRESS TO EXIT project space, 2006).
- 32 On the most radical examples of engaged artistic practice, as criticism operating in the symbolic sphere, as well as the role of John Heartfield, one of the most paradigmatic artists making art as anti-hegemonic (counter)propaganda in Europe in the interwar period, see: Vladimir Janchevski, *Resistant Images: John Hartfield and the satirical photomontage, 1921-1945*, publication accompanying the exhibition at MoCA-Skopje, September 16-26, 2021 (Skopje: Vladimir Janchevski, 2021).
- 33 Zoran Petrovski, "Conversation", 225.

Conversation with Shumkovski, Strictly About Shumkovski

Zoran Petrovski



Zoran Petrovski: When it comes to your work methodology, you often point out that you stick to the principle under which in order to start creating a work, you have to have a previous idea or foresee if it contains a concept that will open your way to another work or something that can continue developing into an extended concept or theme. Looking at your work from today's perspective and the stages it went through down this path, this principle can be very clearly followed through the evolution of materials, forms and ideas that you've been developing in these almost forty years of your career. But I would like us now to go down the memory lane all the way to your very beginnings, namely to 1987, an extremely dynamic year for you, when shortly after graduation you had your first solo exhibition, took part in the important Yugoslav exhibition YU Documenta in Sarajevo, then, at the first Youth Biennial, you won one of the awards of the Museum of Contemporary Art Skopje and the Grand Prize of YU Palette of Youth in Vrbas, and finally at the prestigious Biennale of Young Yugoslav Artists in Rijeka. What is interesting about that year is that in almost all of these exhibitions you were showing paintings, close to the "Neo-Expressionism" and the so-called "The New Image" movement of the early eighties. However, in Rijeka, you exhibited completely different works, three-dimensional assemblages that include sculptural and painting elements by which you will continue to develop your artistic practice further. Since then, you have never revisited the painting in that traditional form and you even thought that those works should not be part of this retrospective exhibition. I wonder, what has contributed to this twist? What made you stop seeing your perspective in a two-dimensional canvas painting?

Jovan Shumkovski: It is with pleasure that I remember that time full of enthusiasm and youthful energy. Carried by the postmodernism wave and the euphoria surrounding the renewal of painting, the paintings I exhibited that year I started while still studying and I cannot say that I am not happy with what I painted and that I want to forget it. Those paintings encouraged me to create a truly relevant production and immediately affirmed me as a young artist. It was such a period of time when everywhere, many different neo-styles were emerging on a daily basis in this postmodernist "zeitgeist", and it seemed that galleries were craving large canvases with attractive painterly manners.

But realistically speaking, I could not find sincere answers and outcomes in that direction for the purpose of longer research and practice, either in my paintings or in any other similar productions. Maybe unjustifiably, but I thought that in all that spectacular revision of painting through the so-called "The New Image", i.e., "Transavantgarde" or "Neo-Expressionism", there was more of an instantaneous attraction rather than something that could last longer.

On the other hand, there were some great artists on the scene at that time, and they seemed to have brought the painting tradition to some final consequences. I remember the first time I came across Gerhard Richter's paintings at the National Gallery in Berlin in 1986. I was so impressed by those paintings that I thought the two-dimensional painting we know of has come to an end, and it was impossible to go beyond these powerful paintings and concepts. There were some other similar powerful examples - the impressive Anselm Kiefer, for example - that helped me confront my previous practice and try out to find and form a different path, a strategy for some other artistic solutions, more inventive, different by structure and direction. I concluded that in order to conceptualize a different "new image" I had to move away from the previous perception of the painting. In the solutions that followed, I tried to create a wall-attached object with non-painting materials, which would not be limited to the two-dimensional representation. These were simple assemblages of ready-mades and abandoned wooden or metal elements, pieces of old furniture with painted interventions. I consciously excluded the ethnic identification with the so-called rural materials, by which Macedonian presence on the Yugoslav scene in the early eighties was successfully recognized. With some of the materials I started using, I wanted to establish relations with everyday objects and recognizable urban living referring to minimalist or informal structures.

Then came the moment you are asking about, the decision that artistic solutions which lack an extended thought, or have a limited possibility for transformation, or logical transition into new forms and contents, will not be treated by me or will remain only on paper. I think that right after the first few assemblages, a whole lot of ideas of where and how to proceed opened up to me. Then, it was a pleasure to develop them in larger formats, by more or less coming out in three dimensions, engaging the space in different directions, active withdrawals, and exits from the wall, while some were supposed to have an independent floor or floor-wall functionality and articulation. Still, in all objects, one had to feel the intention to move away and at the same time to search again for the image, for its presence and materiality.

ZP: The search for and challenging the image in a broader sense, will in fact be intertwined in your work as one of its main features up until today. The presence of the image in the objects you developed in various formal and spatial, picto-sculptural relations was completely freed from any representation and it was reduced exclusively to its materiality, to texture, tectonics and construction, the basic principles of Russian constructivism with which your early, smaller objects associated. But in the early nineties, you started using industrial materials, epoxy and polyester resins, which actually became the main carrier, replaced the function of the canvas base and by which you opened a whole new approach to the painting and which marked your work that decade. Considering the inclusion of other elementary materials in the following stages of your work, how important are for you the physical properties of materials and their transformation into artistic means? For example, the glassy transparency and reflectivity of synthetic epoxies and resins introduced the baroque chiaroscuro, the tension between light

and darkness as a leading concept in the objects you incorporated into ambient installations.

JS: It seems to me that everything that was happening in the art and exhibition production of the nineties was much more dynamic. We were looking for less-used art forms, materials, media, and even content. We thought that if you introduced in your works an artistically unusual, new material or medium, its specifics and requirements would produce a different form or space, and they would even open the way for the implementation of other content.

I encountered synthetic materials such as polyester resin even as a boy while making kayak and canoe vessels in the then Moša Pijade club or today's Ilinden, and in the late eighties, I made stone slab imitations with epoxy, polyester or polymers, i.e., acrylic. When I tried to use all these experiences in a work of art, I knew that I was on slippery artistic or aesthetic terrain, because the other productions I had seen around, suffered more or less from the impression that synthetics cause an unpleasant feeling, meaning that articulation by non-artistic matter emits a strange, industrial physiognomy, cold and cheap glow, which at that moment I did not want to achieve on purpose. Therefore, in the beginning, I was very careful to limit myself to partial interventions or surface coatings, a kind of glazed epidermis over the already prepared objects, regularly treated with quartz sand or earth to neutralize the raw plastic shine of the synthetic material. But the result was too discreet or did not influence the work enough, too little to open space for some kind of transformation of the already existing shape. Then, I began to think about whether I could use that "kitschy industrial look" as the essence for creating a completely different artistic product through the process of oversaturation with organic fillers and casting molds in several layers.

Fascinated by Kubrick's 2001: A Space Odyssey, I imagined casting a black monolith, similar to the one in the movie. My idea failed after the first results were a black shiny minimalist slab with dimensions of 60x60x2 cm of epoxy resin and black quartz sand, very similar to fine-grained granite. However, by deepening the transparent front part in the thickness of the slab, an application front was opened to insert into the slab various elements, which could be abstract, informal structures, or which could receive a narrative flow by immersing therein photographs, printed illustrations or ordinary pop-culture objects. The transparent area seemed suitable for artistic manipulation by these materials and elements, but the slab was supposed to create the illusion of greater plane depth than it is actually physically defined. A process that will layer materials or objects, while giving the impression that they are frozen, screened, captured, and even preserved as artifacts. The slab volume opened my way to develop relations with the implemented material and image fragments, which then, logically required more light for the viewer to make contact with their content, and also for me to deepen and expand the slab's limited dimension into the surrounding space. By focusing the light, I managed to solve this requirement of the slab; its glassy surface refracted, reflected, or bounced back the pictorial sensations, which were somehow projected into the space. Certainly, in dark space, this light interaction was higher, more visible, and more mystical. The dimming of the space was

necessary for me to counteract its physical margins or project a visually dark and undefined polygon in which I installed the elements and their light emissions. More like a kind of gravity-free scene where slabs will not be attached to either the wall or the floor, but they will sink or float. In addition, the reflections were supposed to disturb, color, mystify, or, as you say, baroque the space.

ZP: This baroque “gravity-free scene” could be best experienced in the installation *Above the Surface*, which you set up in 1997 at the Museum of the City of Skopje – one of your two most complex and technically most ambitious undertakings. The visitor would be introduced to a completely darkened space, a real dystopian setting; flooded with a layer of dark water surface, scattered circular glassy epoxy plates from which light reflections and the sound of dripping water spread everywhere; some of the slabs filled with earth, some with an unusual selection of objects and photographs with mysterious and, one might say, anxious representations. One of the photos in the slabs is from prison with ramps leading to cells, which may be associated with the ramp where the visitors of the installation walked, who in some way became part of the entire picture. Is this disturbing choice of objects and especially photographs random and does the title “Above the Surface” have an ironic meaning given the darkness in which it introduces the visitor?

JS: Zoran, you are one of the few ones who asked me about the abstract or narrative representations captured in the slabs. Perhaps this is due to the fact that for the people who saw the installation, the experience was visually more dominated by the big picture in the dark, scenographic setting, with the water, elliptical silhouettes’ reflections, and the very descent to the center of the installation through an improvised platform. The slabs were not ideally accessible for a better, detailed perception due to the distances between the visitors and the objects or images embedded in them, images that corresponded to that dark ambience. Those are images of swimmers moving in the opposite direction, combs with torn locks of hair, hacksaws’ blade strips, a photo collage including a lonely man’s vertigo, a portrait of a man in a broken mirror, extinct animals and plants, abstract structures, flat and object accumulations as a paradigm for being lost in space, sinking or disorientation.

But even back then, and also now, I am not in a great mood to talk about their choice, they were very personal and are probably pieces of my then gray zones. Hidden into dark sands and earth fillers, all those photographs and small objects mounted in the slabs are in psychological terms, subconscious images of some of my weaknesses, frustrations, dissatisfaction with my own articulation in my environment, lack of self-confidence in what I was doing, feelings of helplessness. The prison ramp slab is indeed a kind of design sketch of the idea for this installation architecture, although it was made before I selected and arranged for the space in the museum. I must have, deeply in my memory, included it in the final solution for the installation communication, that is, the descending down the improvised platform, the feeling of dampness and the slabs with unpleasant, wearisome representations above the dark water, above the surface.

ZP: But, apart from the deep introspection, is not the anxiety you are talking about a reflection of the political spectrum in the 1990s, as was the brutal disintegration of Yugoslavia with ethnic conflicts and the downward spiral of endless transition? Is not the spatial construction itself, which can be considered a metaphorical descent into a dark “cave”, an announcement of your increased interest in the social context. I ask this because later on, the connection with the political events will become quite evident, such as in the eponymous series of six slabs from 2002, where the title and the dates engraved in each slab obviously refer to the painful six months of the military conflict in Macedonia in 2001. Such is the case with the *Night Vision* installation, which was formally similar to *Above the Surface*, and in which, while playing with the ironic symbolism of exhausted Olympic ideals, you “paint” the disappointment with the idealism of globalization and cynicism of the world we entered in that decade.

JS: The production of projects resulting from each other in certain time periods is the method I have been practicing and I am still counting on when I start working on a project. Viewed from today’s perspective, this method is certainly limiting and seems anachronistic, even creatively unjustified, given the dynamic and complex time in which we live. However, in the context of the views and statements in your question, I would try the other way around, to note points where these two installations are conceptually different or where they are being reformulated and transiting into another, different idea. As I said before, *Above the Surface* is my intimate, dark tale. I visually imagined the scenography of a chiaroscuro-painted ambience, like you just described it, as a space of muted serenity and a kind of anticipation, as a sonic silence, if one may say so.

In addition, I must admit that during that period, I had some spontaneous resistance and deliberately avoided direct reactions and I would say, simplistic illustrations of Balkan suffering, spiritual and material poverty, rural pathos and misery, and local military conflicts. There seemed to be too many such stories and dramas painted to the level of banality in all arts and media.

On the other hand, it is true that *Night Vision* installations cover some issues that connote ideologically and politically determined topics, but are still addressed in a much broader context than the immediate events. The basic idea was to convey or portray the psychosis of paranoia that was increasingly gripping us towards the end of the 1990s. There was this feeling of permanent fear, deception, delusion, disillusionment, and uncertainty about what was happening and what kind of future awaited us, even to the point of obsession with an apocalyptic future. The thought was increasingly present that “Someone” was observing us, “Someone” was managing our lives and destinies, while creating fake conflicts, historical untruths, and conspiracies for divisions and new walls... and for all sorts of stuff. That is why the multiple versions of the *Night Vision* installations were based on a hybrid image that can be seen if viewed through a night viewfinder or the tool called Night Vision, which is commonly used in military and police armaments and uses infrared light to see in the dark. It gives a pronounced synthetic, neon “radioactive green” disturbing atmosphere; thus, I wanted to suggest an unknown entity with the power to observe

and follow us without us being able to register or recognize those who observe us. The epoxy transparent hemispheres mounted either on the wall or the floor were symbolic elements that accentuated the picture of that paranoid state I was talking about. They included items such as a telephone microphone, used lighters and batteries, chess pieces, an inscription with the word “echo” as a blast from the past also extended into the future, and other simple but for me, multi-meaning objects, metaphors of exhausted and expendable individuals and groups of people in social transition and military conflicts.

The second segment of the installation, which consisted of five bicycle tires that briefly inflate and deflate immediately, emitting an unpleasant irritating sound, was an ironic parallel to the symbolism of the five continents’ cohesion during the Olympic Games under the Coubertin’s motto that it was important to take part rather than win. And as we can see, the countries, continents, and the world are getting further away from that Olympic spirit and they are increasingly looking as if they are on resuscitation devices. Unfortunately, such states of mistrust and confrontation have not only continued to this day, but have also become increasingly difficult, frightening and even more dramatic.

ZP: In 2004, you made the second, one may say, spectacular spatial installation, where you reused wood waste; it was a massive model of a real metropolis spreading over 400m² on the floor of one of the big halls at the Museum of Contemporary Art in Skopje. If I’m not mistaken, the project was commissioned by the museum on the occasion of the four-decade anniversary of its establishment. The project topicalized, as its title $R=1:2/R=1:200$ also shows, the scale of a large city as opposed to the small and physically handicapped None, a friend from your neighborhood, by setting in parallel, on the one hand, the human values of the individual against the indifference of the urban and social space, and on the other hand, the relations between the local and the global. But, before I ask you about the story of None, I am interested to know how you made the urban planning for that imagined metropolis and how much Skopje was present in it.

JS: My entire work is in a way in touch with Skopje. I have a strongly developed sense of empathy for my city. The *None, Keep Walking* video in the $R=1:2/R=1:200$ installation is mostly related to Skopje since it was his wish, and we worked out the script together. However, in the conceptual definition of the whole installation, I thought that it was not necessary for Skopje to be literally presented in any way.

The urban plan and the model for the imaginary global city consist of three parts: an old European city with a classic semicircular or radial urban spatial organization; then, a typically modern city designed with a lattice urban organization, including high corporate and banking skyscrapers; and on the outskirts, an industrial zone with organized communications. The projection or the solution for organizing the installation came from the shape of the space in the last hall on the ground floor in MoCA, popularly called “By the pool”. The space has a high gallery on the sides; it is basically square, and the middle is dominated by an arch-cube made of

concrete and glass. These elements were a sufficient basis for me to see the final projection clearly and then to easily organize in the space the hundreds of prepared wooden elements or models of the architectural edifices for that imaginary city. Certainly, I set the layout of the buildings according to a provisional “General Urban Plan”, or GUP, as this very popular abbreviation (laughs) has been used lately.

ZP: In the accompanying video, None is the central figure around whom the characters gravitate and in fact, your local social milieu. The city is dedicated to him, or as you say somewhere in the video, the city is your gift to None. Can you tell us more about None’s role in the project and the significance of your neighborhood, which also has a specific place in the works that follow later?

JS: Novica Kostovski – None is a living “project” per se... A man from whom all of us around him have learned something, mostly how to embrace life as it is. None was a true character, hypersocial, self-critical, witty, righteous but also sarcastic, self-indulgent, and easily provoked. He had been really accepted by his environment, but his nature also enriched the environment in which he was growing up and existed.

His long-standing desire was for me to include him in one of my art projects. While insisting, he offered ideas, but he was also specific in what he did not want, that is, what we would do should not resemble those TV humanitarian, engaged, social and often pathetic reports on the disabled or people with special needs. I also knew that he would not be satisfied with just an informal, satirical, everyday video, such as the video in which he himself appears as part of the installation, but that he was imagining a more complex and larger art project. That is why in all that big urban scheme, I wanted to emphasize the role of None, that big-small man, and raise him above that urban giant that is constantly growing and sprawling. In front of me, I had his unwavering human nature, which does not recognize any barriers and would conquer any city or area, so my goal was to place him in the center or against those powerful institutional and private forces that led to the creation of those dense and immense urban metropolises.

While we were preparing the project, our buddies were constantly present and wholeheartedly supported us, and it is true that we have been friends since our primary school years. From this time distance, I think the whole concept was not just about None. All of us around him wanted to reflect or embed ourselves in that narrative and celebrate that community of ours, the long-standing respect, the neighborhood relations, the city itself.

None died few years after the production and presentation of the video and installation. However but at many of our gatherings to remember and honor him, we still play this short film and fondly remember this art event and the time shared with him.

Z.P: You performed the project with the city in several smaller building variants, replacing the wooden models with concrete elements, to finally close it in 2016 at the exhibition *Sculptural* in the park of the Museum of Contemporary Art, in an extremely pessimistic version you entitled $R=1:2/R=1:200$, *FINAL*. It is a

“model” made of concrete representing the city together with the Skopje valley, covered with black asphalt and placed on the very edge of the hill as a mirror of Skopje, but at the same time reaching the edge of the abyss before collapsing therein. In the meantime, in those ten years from the beginning of your project, the controversial Skopje 2014 project happened in reality, an architectural tsunami that aimed and really managed to dress modernist Skopje into a kitschy grandiose imperial antique outfit with false styrofoam facades. How much was Skopje 2014 present in the setting of your work?

JS: Initially, I intended to perform the first city project for the anniversary of the museum with model elements made of concrete instead of wood. But when I started working on the casting of concrete models, some of which were quite complex, and there were supposed to be about a thousand, I realized that I would not be able to achieve that goal either in terms of time or in terms of finances. It was too ambitious compared to the actual possibilities of the project. I believe that the practice has shown to any artist that there must be several solutions to a problem, so then, I had to replace the concrete elements with wooden elements and models. Nevertheless, the dilemma of whether the installation with concrete objects would have been more consistent with what I had imagined and whether it would have opened a different context, remained. Luckily, I got the opportunity to incorporate the concrete elements I had started making and which had already been forgotten and lost somewhere in my backyard, into *R=1:2/ R=1:200 FINAL* and that dilemma ended after more than ten years.

You are asking if “Skopje 2014” is present in the park version of this work? Well, the installation is a picture of a burned, destroyed, dried up, crippled, devastated city and in relation to that new image of Skopje that appeared in that period, my opposing view is inevitable to be perceived and interpreted contextually. The working title of the installation was “Black City” and it is an expression of that dissatisfaction.

For many years, Skopje has been truly regressing and drowning, not only in PM particles; it has sunk in the transitional sludge, cultural politicking, into urban, social, migration, ethnic and provincial traps, and all this did not have to and should not have happened so drastically. I think that since the eighties, the city has failed to grow in any direction and has become a real victim of non-visionary politics, being torn apart by political, social and material appetites and interests. For me, the development of Skopje ended in the seventies with the National Theater and Opera, the Post Office, the Kenzo Tange Railway Station, the Student Dormitory, and the City Archive or the Pestalozzi School, and it began to wither with the buildings such as Vardar Mebel, Tiffany and many more that could be listed. After all that, I really have no idea how and from where to proceed. However, I must mention here that the topic “my city” provoked me and I was dealing with it much earlier than the current “2014”. In my other works, I also treated Skopje as a megalopolis or lost habitat in a civic, urban-architectural, social, artistic and other sense. I have manifested my criticism of how “my city” was developing in many different forms and works for more than twenty years.

ZP: In a way, you have predicted that provincial megalomania that produced “Skopje 2014”, in your installation *Anticipations*, consisting of architectural models and videos of three fictitious major world events that would take place in Skopje in the future, i.e., in 2016, 2021 and 2052. You made the first *Three Anticipations* in 2005, and of course, nothing turned out of the “future”; it has remained the same like both the back then and the current immutable reality. The parodic *Fourth Anticipation*, which is from 2008, is happening in the current time and speaks about the beginning of the Macedonian space program by the construction of a space station on the moon. In response to that political and ideological theater of the absurd, in one interview, you defined your works of that period as a “paraphrase of reality”, which could be interpreted as fatalistic anticipation of anchored immutability and powerlessness for any social change. Could the negative anticipations be understood as a rejection of any faith, even if utopian, in the power of art to awaken in people the need to change that static awareness?

JS: The *Anticipations* have conceptually and formally resulted from the city, from the installation at the MoCA Skopje in 2004. The main motive was to touch upon the political manipulation, and distraction from real problems, such as the occasional organization of some international event, while creating the illusion of belonging to the developed, modern world and ostensibly placing Macedonia among the important points on the global map, all the way to those comic phrases like “crossroads between the East and the West” or “Macedonia, the navel of the world”. The project is also playing with the constantly false state of anticipation of a better future.

Regarding the last part of your question, I would say that perhaps the only remaining modern “utopia” is the thought that artists or their works, ideas, and references could be relevant factors for more dignified conditions in our society. Unfortunately, art has seldom had such power to truly impose itself and bring about social change or to influence the building of higher collective awareness. Certainly, there are those historical examples of socialist realism or Nazi art, but we know that these are ideologically enforced functions of art. As to today’s conditions, we will surely easily agree that art, except in a superficial and formal sense, finds it difficult to identify its place in social life. It is almost completely pushed to the margins of society and it has barely managed to survive, especially in this last decade.

ZP: Is this deep skepticism what you wanted to convey in your paintings made of concrete, the last works after the *Anticipations*?

JS: I did not want the group of “concrete paintings” or “Negations” to refer specifically only to art and the state of art. My motives were different, but overall, they were the result of my critical observations of social processes. Thus, I took the jersey of my favorite club Rabotnički that I concreted in *Jersey That No One Wears*, or the empty, stretched painting canvas concreted in the *Canvas That No One Paints*, as synonyms for sports and fine arts which are said to be “The most important of the unimportant things” in social life. Basically, this phrase, this cliché is completely emptied both of its meaning and the real role of these important human activities, as if they have no actual touch with social foundations anymore. What is happening to solidarity, belonging and togetherness, identification, idealization,

valorization of values, the joy of creation, or empathy with other people's successes? All of this, except for the political hypocrisy or profit, seems to be frozen, concreted in some uncertainty. As for the motives in the video installation "Icon That No One Prays To", I hope that it can be clearly read that this work delves a little deeper into the problems of modern society. There, I was helped a lot by my friend, the Protestant pastor Nikola Galevski, and here, I want to thank him for accepting to take part and actually cooperate in the making of this short video and who, without any pre-prepared script, reacted and upgraded the concept of the work with his opinion on the concrete icons. The important point in the work or the key dilemma that Pastor Galevski indirectly raises is whether that empty concrete image is an icon or not, thus giving rise to the millennial clash between iconophilia and iconoclasm, i.e., the question of representation. This civilizational gap over the image, the differences over the understanding of "truth" or the right path forward, I think is still extremely relevant even today.

ZP: In the end, I would like to remind you of that day in your studio when you showed me the object which you said you had entitled *Water|Wall* and when the agreement was immediately made that it should be the title of your retrospective exhibition. Can you tell me why you chose this title for your work? Apart from the literal association of what is happening on the object, I am interested to know what is there in those two words for you?

JS: I have always had difficulty coming up with titles for my projects. Very often, the first or working title that would come to my mind, would also remain the last one. It seems the same happened with the "baptism" of this work, as an instantaneous association with the title of the theater play "The Wall, the Water" by Zhivko Chingo, although I did not have in mind anything specifically related to the content of the play. I was starting it over and over, and I would come back to it, but I could not see how to place it in that project principle of mine in terms of what-was-before-and-what-comes-after, even though I considered it a finished work. At one point, I put it aside, so there was no opportunity to exhibit it and check it in relation to other works. However, as it turned out, the work is a kind of milestone, conjunction; it sublimates many of my art practices in terms of articulation by transparent, liquid substances and water surfaces, while on the other hand announcing what will come later with the monolithic elements in "concrete production". I think that the various materials I have used all these years were not just modeling substances; they also contextualized and shaped the work in terms of content; they were artistic vocabulary, quintessence, metaphor, statement, message, or emotions.

I have to admit that I am glad we chose the title *Water Wall* for the exhibition because, despite the fact that it unites the main directions of what I was trying to communicate with my work, I think it contains enough elements that speak of, or so to say, symbolize my artistic and life path.

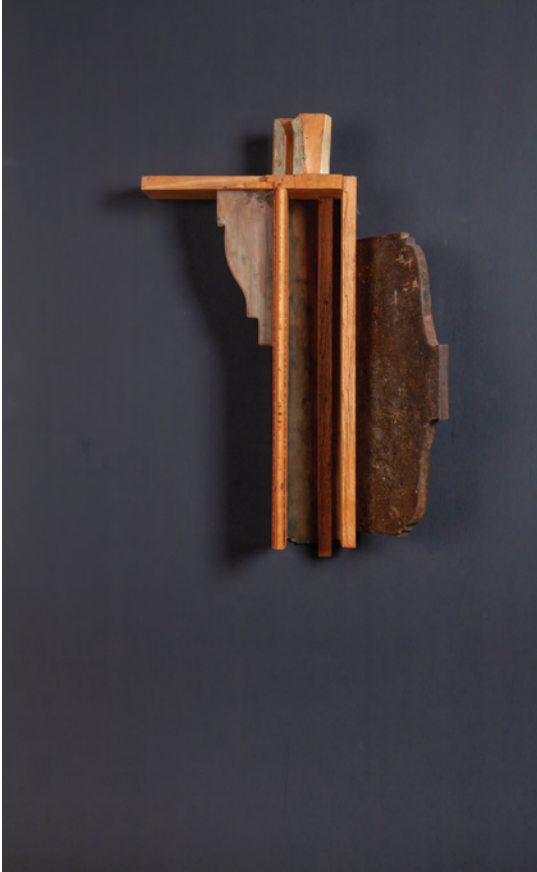
I will try to answer the second part of your question only through the lens of my personal experience gained through the creative process, without further delving into the interpretation of other

open connotations about the meaning of those two words in the works I created. For me, Water is an endless line on the open horizon and I compare it with the breadth of fine arts, while we, with all our limitations, are able to touch only a few points of that absolute sequence.

The Wall is a synonym for those who are fully committed to artistic creation, a mono-drama through which any serious artist or other author goes through. No matter how many times we hit the wall, it remains unclear: did we get hurt, or did it make us stronger?

Profane Iconostasis, Holy Painting

Zoran Petrovski (1990)



The origin of brands, seen and visible, imprinted with a hot iron, is to be wholly found in the diversity of the soul, the tangled labyrinth of the senses, not knowing whether to direct their change towards the inner or outer world and teetering on the border between them. But I have drawn or painted them only to show what is tangible – to make an abstract picture of the tangible. The abstract, in order to leave the visible and attain the tangible.

Shumkovski's paintings contain nothing more than the visible, nothing more than the bare eye reveals. In fact, one cannot fully maintain that these works have been intended as paintings. They are, first of all, objects made mainly of wood, parts of old furniture, and sometimes of small metal elements and paintings. But paintings that are also consistently materialized objects – created in a technique similar to what surrounds them – a kind of manufactured products. Yet, in spite of the almost banal construction of these objects made of objects, of these structures striking out from the wall and resisting its abstract plane, and which at the same time show no desire to define themselves in space, we may still say we are confronted with a strong field of radiation from the painting. Strong, but concealed, acting from within, not manifesting itself, not showing itself to the rational and distanced viewer, but building or incorporating itself into the configuration of a dense, almost spaceless topology of objects. We must look for the action – the radiation of what we are here calling a painting – in the structure of the relations between all those dissimilar and yet harmonious elements that make up these inventive works. The view of the painting which will reveal the touches of the objects inert in themselves is a view of forced to establish a sensual, tactile relationship with their heterogenous features. It is a view revealing in close contact with the matter's skin that does not exist in the visible but is captured somewhere in one's personal experience.

The painting as an object and the painting as a subjective image are two points gravitating towards each other, two convergent movements that define in their touching point the meaning of Shumkovski's work. Inside the objects, however, there is a relation between the painting and its frame. Surrounded by the beauty of the material, subjecting itself or retreating before it, the painting shows that it is turned towards itself, towards the discovery of the meaning of its being.

In several of his early, smaller objects, Shumkovski makes variations on one title with double allusions; White Square and a Shelf and Green Square and a Shelf, undoubtedly referring to Malevich and his White Square on White and Black Square on Black on the one hand, and to an anonymous everyday object on another.

The irony with Šumkovski's squares is that the allusion to Malevich is confined to the titles only and that the shelf is a structure of various boards, laths, and wires, which according to their formal organization include a third, unpronounced allusion to cubist and constructivist objects-reliefs. What is even more striking, the white and green squares are only splinters covered with paint as a basis, while the objects framing them radiate with their lively interplay of details emerging from the paintings' background. In fact, in the contact between the painting and the objects, it is the painting that seems to turn into anonymity, accepting the objects' features, and now it is the objects that designate it as a serially and manually worked object, and not the painting itself with its two-dimensional, dematerialized surface, as a cubist or Malevich's work would normally suggest. But, at the same time, we cannot overlook the fact that it is the painting that determines the context, relations, and contents of the work's elements. Its vertical, horizontal, and geometrical sections make them act as elements of a figure, landscape, or an abstract subject. Yet, as a shelf or board, they suggest building material, furniture, and carpentry, but also sculpture, ready-made and assemblage. This again means that, just like the painting, they refer to certain commonplace features and previously named topoi, and in the interweaving of the multitude of meanings and images that inspire them, they acquire a monstrous painting potential. Briefly, they turn into those "... earthly things that create phantoms and spirits in an artistic form." (Tomaž Brejc)

"It seems to me that in the magnificent wealth of feelings created by touch, I reach the abstract which is new from at least two sides; one is the side of dissolution and merging, and the other is where the surveyor gives up his measurements in order to study the unique forms, vaults, and halls."

If the painting is not a special and unique image, but a painting in general, a substitute for various other paintings, and if the ready-made objects are only materialized concepts, it means that we are in "the realm of signs", where the borders between the present, apparent and absent (the invisible) disappear and turn into a phantasmagorical experience of the already experienced. Thus the structure of the objects is a structure of many differently designated places, an artificial "landscape" spreading towards the undreamed-of-borders of the imaginary and at the same time concentrating itself into the energy of the material, the sublime. Its false geometrical outline is shattered by the invincible and the free formation of planes, peaks, cross sections and curves, which squeeze out the space, thus growing into one body. The eye exploring the structure has no need to summarize, synthesize and read the message or the idea contained in it, since in this permanent interweaving and merging of forms, each of them underlines the meaning of the neighboring form, making a chain of associations which mould the image in the observer's consciousness and imagination. All we accomplish in perceiving the work through the sensual view is reflected in the self-experience. Giving meaning to matter and its form, the sensual view brings the object closer as an entity responding to the eye, as a mirror in which the subject's interior is reflected.

By shifting the visual quality towards the material and surrounding itself with the object, the painting shows an absence of a will of its own. Yet its introverted withdrawal from the borders of the external form to the substance of the color does not exclude the essence of what makes it a painting. In one of Šumkovski's latest works, simply called *Landscape* (1990), the horizontal format of the canvas and the layers of paint forming the lighter red hues of the background and turning into heavy and dark shades in the upper layers, strongly suggest an abstract landscape filled with a dense atmosphere. But two short and massive planks, set diagonally in the upper and lower corners of the painting at the same time frame it as if emerging from the painting's colored substance, which suddenly looks like a background of earth. Besides, a thin lath is placed in the middle which divides the painting into two abstract squares, into two framed canvases which makes the whole look higher vertically, and reduces the depth of the colors to a surface, a decorative texture. This permanent changing quality of the painting, its multifariousness, achieved by two elements only – by even and mechanical application of color, and the contours, i.e. the format – is one of the constants in Šumkovski's works. In an unusual way the traditional *trompe l'oeil*, or to be more accurate, the representativeness of the icon is restored in this work. Seemingly conceding the structure to the 'talkative' frame, the painting retains the power again to reveal the invisible, what exists in the soul and is unnameable. The frame, that profane iconostasis, links us to the painting's body which reflects reality in its own unique way.

"The soul and the body are not separate, but merge into one another inextricably, even at the skin's surface. Two bodies united like this cannot make a subject separate from the object."

The quotations are from: Michel Serres, *Pet cula*, Delo, Beograd april-maj, 1989. Translated from: Michel Serres, *Le cinq sens (Le philosophie des corps meles)*, Bernard Grasset, Paris 1983

Originally published: Zoran Petrovski, *Jovan Šumkovski, Profane Iconostasis, Holy Painting*, catalogue, Museum of Contemporary Art Skopje, 1990

Disputes Over the Object

Nebojša Vilić (1994)



Finding himself somewhere in between the thought of painting and the sculptural shape, Šumkovski reaches the spot of creation that totally erases the border between these two most opposed art disciplines. Conscious of the heritage of the pioneers of modernism, which radically changed the conscience about creation through the mixing of the media, he enriches it with one more conception. His work does not signify a move over or widened concept of sculpture (sculpture posted on the wall); they do not speak of a different kind of painting (paintings which have stepped into a third dimension). They do not signify destruction, but dislocation of both terms in the field of pure art, more correctly, the pure art modeling. The totalness of their entity can be regarded most closely by the object ranges as a term. If the rigid line of this term suggests a wide area that spreads from the ready-made to the use of fabricated elements, Šumkovski's object follows the narrower conviction that refers to an area that stretches from the artificially developed ready-made to complete artificiality. In essence, the basic starting point in his creative concept is the ready-made, but only as an initiation – the final consequence of this concept terminates in a third-degree simulacrum, in which the original is lost.

Towards the “Landscapes”

The use of various diversified materials in these creations clarifies the character of such a conviction. Šumkovski does not limit himself to the use of traditional materials only. Šumkovski does not hesitate to use everything necessary, when his artistic search

senses the need of concept realization. Therefore, he outreaches for natural materials such as sand, sawdust, furnishings, wooden planks and boards, but also reaches out for colored pigment, metal sheets, and screws, uniting all of these with epoxy resin, or polyester as a medium. His skill enables him the full control of the technical process through which different branded textures are achieved. He achieves at solutions through them which in the final instance speak of a completely different shaping logic. Placed on the wall canvas this shaping is undoubtedly referring to the painting's logic. Painting is even more stressed with the naming of his creations: Landscapes – associating to the scenery, to open spaces. However, Šumkovski's sceneries have nothing to do with nature, they are self-referent. They become original's clons and again the determination is tied to the third degree simulacra.

If the way of attaching of most elements present in these objects is to add them (that is constructivist in essence), then it is undoubtful that these works are multi-layered in their appearance. The way in which the assembling of the elements and different branded materials is done, and how every used element and material keeps its own entity at the appearance level is manifested as an extremely rational composition. The rational, that replaces emotion and creates the impression that the work is serious, distant from any impulsiveness, expressivity and personality.

Towards defining

The defining of multi-layers in Šumkovski's work refers to placing two possible principles of interpretation: through deconstruction and through the referentiality towards the artificial objecthood. If deconstruction, in its wider sense, present on a semantic level, refers to the level of deconstruction of media as painting and sculpture (the reference to painterly logic and the reference towards the sculptural logic), then the artificial subjectivity refers to finding a different shaping logic and act. However, they both imply that these works belong to the New Object Art. Works incorporated in the New Object Art are determined through the fine art concept. They do not refer to the subject reality, because they erase the difference between illusion and concreteness; they possess rationality in the construction process, they melt in the softness of “masterness” through artistic process subjectivity and finally, they are being projected once again, in fine arts concept and scope. Therefore, the works of the New Object Art, to which Jovan Šumkovski's work belongs, are an implicit part of art in this decade.

Originally published in the catalogue: 22. *Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Brasil, 1994

Aspects of the Current Art Scene

Valentino Dimitrovski (1996)



At the beginning of the 1990s Jovan Shumkovski completed his statement on the echo of the mediated constructivist experiences, which appeared to be a kind of visualization and objectification of the “sacred” and “profane”. With a distinctive sensibility, with the softness of the “craftsmanship”, he acquired the intimization of the three-dimensional compositions introduced in the works of the so-called New Object Art.

However, at the mid of the decade there was a certain declination from the sophisticated “Object” towards the opening of the space in the vein of the current ambientalization of the arts. This was followed by the change of the materials and the performing techniques and by the necessity for emphasized illumination and a darkening of the scene. The works (shown at Image Box in 1994/95 and 9 ½: New Macedonian Art in Skopje, and Balkan Art in Novi Sad in 1996) are composed of serially connected equal elements. This “imposition” of the equal and the applied cold schematics as a technological component looks contrasted to the side lights that emphasize the intervention of the artist, the texture of the exhibits or the polyester plates. This kind of serial weaving, the frieze, and development with the multiplication of the texture of the plates, together with the “mystic” impulses coming from the lighting and the monumental scale of the whole display shine with a certain aura of mysterious intensity and the feeling of some tense expectation.

The subtle game of art and technology, i.e. the “sacred” and “profane” is back again. But, now the rhetoric is different from that of the 1980’s, it alludes to the underlying memory inscriptions.

Excerpt from a text originally published as: Valentino Dimitrovski, *Aspects of the Current Art “Scene”*, in: Large Glass Magazine, no. 4, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1996

Above the Surface

Lazo Plavevski (1997)



The subject of this catalogue is the presentation of the works of Jovan Shumkovski realized since 1992. That year, after several years of working and experimenting with the polyester and epoxy resin (for no specific artistic reason, but to meet his existential demands), he produced the “Plate 1”, an object that, on several levels (both as a technique and a concept) offers an approach different from the expressive codes and technical performances that used to identify his earlier artworks.

Continuity with the previously studied forms and tendencies is evident in the installations and objects that followed, but in the moment of producing “Plate 1” the dominant attitude is the state of inventiveness within his own artistic reflections. It is a black convex plate, the size 60x60cm. Its surface is almost ideally smooth, it has slightly round edges, and the quartz sand and metal fillings in the dark structure of the material glitter in numerous shining spots. Due to the convexity of the object the smooth surface and the dark under-layer, the surface of the plate constantly reflects the surroundings. The object looks like an industrially manufactured product without any expressive traces of the process of its realization. This notion should lead to Shumkovski’s approach towards some elements of Minimal Art. Some of the works released after 1992 in the artistic circle close to Shumkovski also bear signs of the tendencies of late Modernism. Its influence is functioning as distancing from his previous (expressive or informal) experiences i.e. their soothing and reformulating into models that speak of greater consistency of the form where a supporting presence of the narration could be felt. In a wider sense “Plate 1” could be identified as a work of art influenced by late Modernism, but in the following course of structuring of his work induced by the invention of this plate, the emphasis was placed on the tendencies that intrigued the aforementioned circle of artists in the 1990s.

Technological solutions will, basically, remain the same, and the inside of the plate will be marked with the informal experiences of Shumkovski. They will be, most of them, applied as parts of installations and the symbolic structure will be built mostly upon the phenomena produced or possessed by the plates' features: smooth surface, glittering of the crystal materials, reflections, etc. The non-expressive procedure will be applied in arranging the space where the installation will be displayed. The controlled optical, light and symbolic layers of the work are emerging from the dark setting where the presence of metal imposes to the installation a cold, impersonal dimension.

In the two installations realized after "Plate 1" (one presented at the exhibition Image Box in Skopje in 1994/95 and the other in Murska Sobota at the 12th Biennial of Small Sculpture in 1995) there is evidence of a careful approach to the open possibilities that occurred after "Plate 1". Thus Shumkovski concludes the previous period of works in the logic of the New Object Art and starts working installations. Eventually, he will not abandon previous experiences. The less sophisticated object will endure, but it will be included in different contexts and spatial constellations.

(...)

In the first half of the 1990s, when the narrative characteristics of the fine arts in Macedonia tended to oversaturation and even to the production of noise, Shumkovski oriented himself towards the dimming of any verbalism. This act was probably urged by his choice to be on the other side of the mentioned tendencies, but there still remains the question: whether the spirit of times could be ignored without any visible traces? In his case, it is a matter of reformulating certain tendencies. The dimming of the sharpness of the applied signs and the constant switching of the focus from one level to the other generates an atmosphere of "latent narration" (N. Vilić). The presence of the Sphinx, the mythological creature that sets riddles is felt in the background of this narration.

His sign models bear the mark of parabolas – parabolas in the sense Averincev (*The Poetics of the Byzantine Literature*, Belgrade, 1982, p. 165) when he asserts that the parabola is "in its literal meaning a word-thrown-aside: a word that is not pointed towards its object but it wanders, floats, makes its circles 'besides' it; the parabola does not name the particular, instead, it tends to cover it with riddles".

The necessity of a certain degree of mysticism, meant to present the installation with the desired atmosphere is probably directing the expressive model towards the parabola. It could be found not only on the level of the context but also in the expressive structures of the plates. The materials and objects applied there, created or found, have a tendency to preserve the evidence of some event or person (to bear a memory note of their own) or to create an illusion of a such state. That is why they should be fixed and conserved in the plates. The moment of slippery, unstable state of these relations is probably dominant in constructing of

required images. The mystery of these images is not meant to incite ambivalence or to create a space where some secret needs could be touched or felt. It is rather meant to offer an expressive space for storing dreams, events from the youth, or the fascination with moments that could not be otherwise explained, located, defined, or answered. They are free of their existential tensions and annoyances and they are transferred into the domain of the riddles. The substitution has the shape of fascination.

The echo in three levels that Shumkovski presents as his own artistic position at the beginning of this catalogue has similar intentions and requirements. It quietly offers the invitation to participate in the created world of reflections; this introversion longs for company. It has to be approached as a riddle whose solving is filled with many intuitive attempts, never offering a final answer, but with a constant need for the anxiety of the sweet pleasure of its presence.

Above the Surface, the latest installation of Shumkovski, shown in the Museum of the City of Skopje is mainly concluding the concept that started with the Echo in 1995, but in certain dimensions, it reaches new plastic constellations that present the work with different and, maybe from the perspective of the earlier accomplishments, unpredictable results.

The room of the Museum where the installation is displayed has some characteristics that make it different from the usual order of a gallery. In relation to the other galleries on the first floor, it is on a lower level, while a small plateau in front of the rooms provides a complete view of its space. For certain reasons, this gallery has visual communication with some other parts of the Museum (a history exhibition and an unoccupied gallery that is being used partly as storage and partly as a depot). The mentioned plateau offers a view over the whole installation while, at the same time, the spectator could stand outside, while the visual setting of the room remains as a memory note of it in the new, unusual field created by the darkness. The floor of this dark room is underwater in depth (2cm.) which is difficult to determine because of the black base underneath. Above it (attached to the stairs at the entrance) a scaffold is constructed that leads to the room of the installation. A group of 18 round plates (with a diameter of 38cm.) are randomly ordered in the water around the scaffold. Beams of pale light fall on each of the plates providing controlled reflection on the black marble walls of the room. Water is dripping at four spots (from the platforms above the room).

The conclusion of the mentioned Echo model refers basically to the control over the light and the reflections in the whole installation (in the earlier installations there was a certain noise due to the fitting into some of the neighboring works from other exhibitions) and to the artist's explanation of the expression model suitable for understanding and perceiving the installation published in this catalogue.

The plates are, again, given a special place. Unlike the earlier installations where they could be perceived either as a part of the whole or as independent elements, this time there is a real distance between them and the spectator, i.e. they are completely

incorporated into the body of the installation. It looked so, at first sight. Actually, unlike the previous installations here we have a large number of photographs, objects, materials, objects of fascination, etc. that could not be utterly seen, but whose latent presence could be felt. The potential of the riddle here reaches its full accomplishment.

I already mentioned that Šumkovski's earlier installations were completed within group exhibitions. This way of presenting usually presupposes a certain lack of space or adjustment with the concept of the exhibition. It was most probably due to these aspects, but also because of his careful proceeding from the object towards the installation, that in these works Šumkovski, similarly to some other Macedonian artists, showed a certain tension when deciding whether to define them as objects or as installations. This tension seems to me to be a paradigm for Macedonian art in the middle of the 1990s.

In *Above the Surface*, this tension does not seem to show, or its influence is considerably lessened. It is a realized-in-space artistic idea that creates an ambiance filled with a multi-meaning of the applied expressive structure. The round plates with enigmatic meaning, water the presence and depth of which could be hardly discerned, reflections on the walls, dripping water and darkness out of which the colored round forms radiate – it is an ambiance filled with a quiet mystery, a certain oracle, a space filled with riddles.

In a way *Above the Surface* is bridging the abyss of indifference by predicting the hope for some possible supposed conditions where personal fascinations could create a space for quiet contemplation dissolved in the enigmatic power of the parabola.

Originally published: Lazo Plavevski, *Above the Surface*, (excerpts), introduction to the catalogue, Museum of the City of Skopje, 1997

Imagination-Romanticism: Jovan Šumkovski

Barbara Barsch (2001)



As in all the former Eastern Bloc countries, the art scene in Macedonia too has changed considerably over the past ten years, having sought and found links with international art. In the case of Macedonia, the works of Jovan Šumkovski have exerted a significant influence on this process. Even though the artist does not expressly say so, his whole oeuvre to date plays with the theme of Romanticism; the manner in which he realises his artistic ideas alludes directly to it. If Romanticism in the early 19th century is seen as the departure of the young generation into a new industrial era which in large parts of Europe went hand in hand with a new definition of the role of the individual in society after the abolition of serfdom, then the political and social changes and the new intellectual departures in progress worldwide today are comparable in their impact on the history of ideas.

(...)

Jovan Šumkovski uses and blends the most varied of artistic means, creating an enigmatic atmosphere that leaves plenty of scope for imagination. His works are as contemplative and narrative as they are concrete and fantastic. Real objects and Xeroxed copies of his photographs are sealed in transparent film so that they are still recognizable as real objects although preserved and inaccessible. Light effects thrown back by these films create a space of their own. These are no simple reflections, but links that draw lines and, as it were, plumb that space. The colours are earthy and natural. The artist likes to work with sense deceptions. The quiet, mysterious sound adds a further dimension, so that both sense and reason are addressed. Reality is never one-dimensional for Jovan Šumkovski; he indicates that there is always something invisible behind the visible. It is this that he is in search of, while at the same time raising the question what is

real and what is imagined. To give oneself up to a fantasy world is a romantic notion which also serves to cross borders, to conceive of new worlds. Fantasy worlds play an important part in times of social turmoil and the chaos, unrest and wars associated with it, as the people tend to find their footing again, to re-order the chaos and cross intellectual borders. However, the freedom gained erects new hurdles, which in turn have to be eliminated. Fantasy must be given scope again. For Jovan Šumkovski, Romanticism is something timely and contemporary, not something nostalgic. As he puts it: "Today I understand Romanticism and its revolutionary potential as creative fantasy. The expectation that society might be changed by a revolutionary movement has not been fulfilled over the past 170 years. On the other hand, creative fantasy today is not the same utopian fantasy as that of the 19th century artists. Today, the artist turns it into something factual. That is why I use found objects and concrete materials like Xeroxed copies of my photographs and everything that surrounds me, so as to emphasise that fantasy does not spring from an illusion, but is very real. So for me today, Romanticism means being in the present, being aware of one's truth. I would say that 'illusionist fantasy' has been replaced by 'concrete fantasy' (fantasy based on reality, actuality). Correspondingly, Romanticism is a kind of 'concrete romanticism' i.e., the explosive energy of revolution has been replaced today by a concealed, condensed, latent energy that is waiting to be discovered" (from Jovan Šumkovski's e-mail to the author dated 28 February 2001)

Originally published in the catalogue for the international exhibition: Imagination-Romantik, Botho-Graef-Kunstpreis der Stadt Jena, 2001

R=1:2 / R=1:200

Ljiljana Nedelkovska (2004)



Jovan Šumkovski's project R = 1:2 / R = 1:200 which he has been working on for almost a year is a kind of sublimation of his former experiences with the heterogeneous media. This project is a logical continuation of the concept of the installation *Above the Surface*, shown at the Museum of the City of Skopje in 1997. At the same time, it shows however a necessity for a constantly sustainable continuance, a continuance that is evident here as a reminiscence of his early objects from the end of the 1980s. Same as in the objects, he is using for this installation materials and objects he had found around his studio or picked somewhere else, like old things or waste, thus making their recognizable features find their place in the context of the new relations and meanings. Here, as well as in *Above the Surface*, his ability to work with the materials and combine and arrange them and his ability to manage the space is articulated through "a light energetic charge" that is shaping the scene settled with hidden, mysterious worlds which can be reached only through the different viewpoints that include the dynamics of perception and motion. This is why the continuance of Šumkovski's work is manifested as a kind of artistic concept, as a constituent of the inner structure of the work: the shift that is going on in the passage or relation between the artistic domain and the domain of the motion pictures only shows the consecution of the stream of his artistic thought. Now, instead of captured reflections of the past, instead of the "trace of an event or a person", the scene is "written" through body language. It is achieved by means of the video record where the main character, None, speaks of his attitude towards the city: the city he lives in, Skopje, but also the city – model Šumkovski created especially for him.

What is fascinating in this project is the fact that Jovan Šumkovski "built" an entire city, a "big" city, and that city, together with the video is a gift for his friend from his young days – None, a "small

man", limited in his moving capacities, but not in his life necessities and abilities to communicate. Before he started the process of creating the city, Shumkovski had drawn a map that served as a basis for arranging and combining a large number of wooden models of urban objects in the spacious exhibition room of the Museum. The scale he used for drawing the map and making the model was 1:200, while the scale 1:2 refers to None, to his height in relation to the average human height. And as we know, the human height and viewpoint are the referent units of every cartographic measuring and drawing, where the map is meant not only to measure the world but also the relation of man towards the world. So, by means of the cartographic language instead of a factographic image, Shumkovski actually created a mental image, a mental "picture" where the imaginary and the reminiscent permeate in a way that offers a different viewpoint and experience of the city: it is a spatially objectified picture where the light directed towards certain objects makes the other objects reflect, sparkle and multiply, and actually create new cities, images and meanings.

Considering the scenic aspect of the space and the thinking models presented through the architecture and the concept of the urban, this project opens at least two perspectives of perception: a view from above and the perspective of a dream. Each of them causes profundity and intensifies the point of perception. The space, the urban models, and the light refraction are presented in a way that presupposes a circular motion and perception. A counterpart to this way of perception is the allusion to the temporal circle, the cyclical quality of the duration of the video: the end as the beginning, or a beginning without an end ... In this context, the city acquires the propositions of the "time" where nothing can be fixed and comprehended in its stability and fullness, in the constancy of the supposed values and truths. This is complemented by the feeling that the point supposed to be the center is actually an empty space: therefore, this city and its rectangularity touch our sense of midpoint, the point of fullness and meaning, "the center as a place of truth" (R. Barthes). The relation between the full and the empty is revealed through the structure of the video. The communication between None and the artist functions on the level of the Witz and humor. And the Witz always implies certain emptying which leads to "twisting or distortion of the signifier or energy has managed to create a void."

(...) The Witz is always reading between the lines" (...), where "a single signifier may signify at multiple levels, we draw a maximum of (sometimes contradictory) significations from a minimum of signifiers." But what is particularly important, and what Jean Baudrillard points out, is that the meaning of the Witz is always connected with the symbolic, not with the economic way of exchange, that its meaning is only in its sharing: "it is meaningful only in exchange". (Jean Baudrillard, Symbolic Exchange and Death)

Here again, we come across Shumkovski's latent need to "blur the sharpness of the used signs, that is, the permanent shift of the center of gravity from one level to another": instead of a process of locating the conflict, painful spots in the city functioning, instead of moralizing or engaging socially, Shumkovski applies a process that

functions by its own laws, laws that don't allow for transparency and directness.*

One thing is obvious however: the city he built is not Skopje, it is an imaginary city, a city whose foundations are set upon huge artistic effort and will, and above all, a city that incorporates an extraordinary, sincerely human gesture, a gesture rarely shown today – the gesture of giving.

*Lazo Plavevski made an interesting suggestion for this text, a suggestion that points to the psychological and social thinking models of local, "neighborhood" provenience, which I consider important to state as a whole: "Maybe it is only an impression, but the models are based upon a certain neighborhood logic, neighborhood humor, a method that applies to cruelly to gigantlike metaphors ("... proportionally shrunk city...") in order to avoid the precise labeling of the project. The Witz is meant to conceal all the unnecessary noises because the reality of the attention and the care should be a void, unlabeled and unspoken place."

Originally published: Ljiljana Nedelkovska, *R = 1:2 / R = 1:200: installation and home video by Jovan Shumkovski*, 2003/04, catalogue, Museum of Contemporary Art, Skopje

Paraphrase of Reality: Interview with Jovan Šumkovski

Viktorija Vaseva Dimeska (2017)



Viktorija Vaseva Dimeska: The artist presents his truth; he possess and creates a vision as a résumé of his experiences. This vision is a certain myth and a dream and a reality, a state of mind - "productive madness". Do you think that this productive madness of creation, the hand strokes, the touch of materials, the modeling, composing, and visualizing of ideas is in its essence a revisualization, a simplification of the memorized reality to the level of a symbol?

Jovan Shumkovski: It is no secret that I have stubbornly clung to sort of a pathetic "author's continuity" in my working process. Even up until today, I have not shifted away an inch from this anachronous position. If I understood you well, your question takes me back to the 1990's and somewhat later, when I was attempting to turn the ready-found elements - despite all of their banality or unusability - into a topical symbol. A "complex symbol", the subtext or figurative function of which spoke of the then prevailing ambience and social environment we lived in. The very act of "capturing", i.e. preservation of the elements found within a predefined transparent volume, elevated them to a sort of trash symbol. Yet, truth be told, a part of this elementality/symbolism was this idea projected with an anticipative meaning, which I tried to make more comprehensible even in the subsequent projects and even with a more immediate expression.

VVD: When we anticipate something, are we not looking for an answer to some relevant issues or problems occupying our thoughts?

JS: The works *Three Anticipations* and *The Fourth Anticipation* speak of the social order "happening" to us over the last 15 years. A fake optimism, which the local and global politics and their protagonists have imprisoned us and have been keeping us confined in. Let me try to be more clear: it is more than evident that these objects and videos are essentially a kind of art-utopian projects. Of course, these (manifestations, architectural objects and programs) will never happen... It is just a paraphrase of reality or a lie of the society we live in. I wanted to create a kind of narrative with the models that were deliberately shaped realistically, such that would hide their non-reality, their "utopianism". In project terms, such content is recognizable (or heralded) even back in the video installation "R = 1: 2/1: 200" from 2003.

VVD: How important for you is the relation between the working process and the finished piece of work?

JS: This “relationship” used to be really important to me. In the 1980s and 1990s, and even later on, at the core of my production was the need for a more complex realization process in the sense of an artistry. Over the years, that imperative slowly faded away... This last exhibition *The First Base* is a set of realized, but unexhibited works, conceived probably as part of something bigger and more voluminous... while the other part consists of initial and unfinished productions, and the third group of works simply happened in the last fifteen years. It took me a lot of self-examination, thinking and self-persuasion to exhibit them together. In the past, the installations had to be a whole – defined both in their formal and content sense. Yet, the works were simply collected and presented at the last exhibition. For some of them, I could not say with certainty that they have been completed.

VVD: Do you think that, in this sense, the very procedure in your work can be interpreted as such and be understood as content in itself?

JS: I have been asked a similar question by some other people with whom I have talked about my works, as well. I am assuming that they were provoked by the other part of the projects, in which I worked with materials while applying a *modus operandi* or a procedure that often required precisely crafted piece of work, something which was not often practiced on the art scene. I have always strived to make perfectly crafted work of art. And, that in itself either overshadowed the content or I have not expressed it sufficiently “clearly and loudly”. To be honest, I am not one of those artists who are “easily” direct in their “content” engagements. I think that such an offer bears a real copyright risk; the work easily turns into a pamphlet and is rendered more difficult to articulate in an artistic language. I suppose we must have some real agenda or an immediate interest in order to present the works so easily or directly engaged.

VVD: How do you know that a piece of work is finished?

JS: I think an artist either has or does not have an answer to this question... Honestly, I do not have an answer or the verbal power to dramatize my work, to completely define my art production. However, the principle that I practice is such that - in the process of conceptualizing a project - I approach the realization or embodiment of those works that lead me to their “continuation” with their wholeness (of the content and form). If I cannot see the work in continuation, as part of two or three connected units in perspective, I never begin with the realization. Therefore, I can only be sure in which case I will start shaping the works. The work or project is formally finished when I start on their “continuation”.

VVD: We are constantly bombarded by all kinds of information. When we make a decision on something that might take place in the future, one needs to consider what to take into account, and what to ignore. What is the important aspect in making a decision; what is the indication that you exploit to make a decision?

JS: Unfortunately, I do not travel much and have not visited many exhibitions over the past ten years. I do not follow social networks and am no fan of round tables at which the artistic contemporary

reality is debated. I am obviously dimensioning myself locally and communicate with an increasingly smaller circle of friends (artists); this, however, is no impediment at all in creative sense. I believe that we reflect at one another less and less, which may yield positive results in terms of various artistic worldviews of the colleagues and their production.

In the present-day Macedonian social environment, the problems and challenges are permanently repeated year in and year out. Hence, it does not really take a lot of wisdom to anticipate an unreal event in an imaginary future. It was not difficult for me to create them, to project them in an artistic sense as an echo of the demagogic social reality we live in...

Originally published: Viktorija Vaseva Dimeska, *Jovan Šumkovski: Prva Ploča / Primo Pannello*, in the catalogue MMC, Rovinj, Croatia, 2017



Биографија

1962

Јован Шумковски е роден во Скопје, како второ дете на сликарот и сценограф Димо Шумковски и Ружа Шумковска;

1980

На крајот од школувањето, прогласен е за најдобар ученик во генерацијата во Средното уметничко училиште „Лазар Личеноски“ во Скопје;

1982

По завршувањето на воениот рок (дел од тие искуства во тенковската единица, ќе ја инспирираат серијата проекти *Night Vision*, реализирани помеѓу 1999 и 2001), Шумковски ги запишува студиите на новоформираниот Факултет за ликовни уметности во Скопје;

1985

И покрај отпорот и неодобрувањето од професорите на факултетот, Шумковски заедно со колегите студенти на ФЛУ, Благоја Маневски и Славчо Соколовски учествува на изложбата *Експресија во слика*, курирана од Небојша Вилиќ. Изложбата е организирана во Културниот центар „Григор Прличев“ во Охрид; Уметничкиот салон во Велес и Културниот центар „Ацо Шопов“ во Штип;

1986

Дипломира на отсеко за сликарство на Факултетот за ликовни уметности во Скопје во класата на Петар Мазев;

1987

Ја отвора неговата прва самостојна изложба: *Јован Шумковски, Слики*, Галерија на Дом на културата 25 Мај во Скопје, 17.01.1987 - 10.01.1988. Се претставува со 10 слики во поголем формат, инспирирани главно од раниот германски експресионизам и рускиот „рејонизам“;

Добитник е на Откупна награда на *1. Биенале на млади* на Музејот на современата уметност Скопје;

1988

Излага заедно со Драган Петковиќ и Благоја Маневски во алтернативната и престижна југословенска галерија во Студентскиот културен центар во Белград, кадешто ги претставува неговите мали објекти-асемблажи кои се повикуваат на наследството на кубистичките колажи и конструктивистичките релјефи од раниот модернизам;

Учествува и ја добива Главната награда на манифестацијата ЈУ Палета младих во Врбас, Југославија;

1989

Учествува и ја добива Наградата на *2. Биенале на млади* на Музејот на современата уметност Скопје, што се состои од можноста наредната година да се претстави во МСУ со самостојна изложба;

1990

Ја отвора својата втора самостојна изложба во Музејот на современата уметност Скопје на која се изложени малите конструктивистички објекти и серија нови поголеми објекти, синтези на слика и скулптура;

1991/1993

Добитник е на една од наградите на третото (1991) и на Главната награда на *4. Биенале на млади* (1993) на Музејот на современата уметност Скопје;

1994

Учествува во големото претставување на уметниците од Централна и Источна Европа на *22. Интернационално Биенале* во Сао Паоло, Бразил. Поради спорот за името со Грција, доаѓа до дипломатски пречки неговото претставување да биде означено под уставното име на Република Македонија, по што Шумковски и кураторот Небојша Вилиќ одбиваат да ги постават делата на сидовите, оставајќи ги изложени во сандуците во кои се транспортирани до изложбениот простор;

1995

Самостојна изложба со Станко Павлески во Брисел во Галерија ДеЗејп;

1997

Самостојна изложба во Музејот на Град Скопје со првата голема, амбиентална инсталација насловена *Над површината*; На крајот од годината Шумковски ја добива Наградата „Љубомир Белогаски“ од Музејот на Град Скопје за Изложба на годината;

Учествува во изложбата *Parallelen – Kunst aus Mazedonien*, во ново отворената галерија на Institut fur Auslandsbeziehungen во Берлин. Куратори на изложбата се Барбара Барш и Небојша Вилиќ, а покрај Шумковски, учесници се и Томе Аџиевски, Славчо Соколовски и Јован Балов;

1998/1999

Како учесник во резиденцијата на Сорос центрите за современа уметност во Њујорк, Шумковски својот престој го финализира со самостојната изложба *Над површината* во Културниот центар Снаг (Newhouse Cultural Center for Contemporary Art Snug);

Добитник е на Главната награда на AICA Македонија на Годишната изложба *Селекција 97* во Уметничката галерија Струмица;

1999

Магистрира на Факултетот за ликовни уметности во Скопје како дел од првата генерација на постдипломски студии, а со одбрана на темата *Над површината*;

2000

Самостојна изложба со инсталацијата *Night Vision* во Skulpturens Hus во Стокхолм. Изложбата ја поддржува и свечено ја отвора Пјер Шори, заменик министер за надворешни на Шведска;

2001

Претставник е на Република Македонија на *49. Меѓународна изложба Биенале во Венеција* со инсталацијата *Night Vision*, поставена во Куќата на Моцарт во Венеција;

На покана на кураторката и директорка на ИФА Берлин, учествува на меѓународната изложба *Имагинација – Романтизам* во Јена, Германија. Изложбата патува и во Брно, Чешка и во Галвеј, Ирска;

2002

Избран е за доцент и професор на Факултетот за ликовни уметности во Скопје;

2003

Учествува во меѓународната работилница *...И... / Средба на уметниците* во Мармарис, Турција, во организација на Истанбулската уметничка фондација, што ја води иницијативата за формирање на Музеј на современа уметност во Истанбул. Делата од работилницата се подоцна изложени на изложбата *...И...* во Military Museum Halls, Harbiye во Истанбул, како дел од колекцијата на идниот музеј;

2004

По една година подготовки, втората монументална инсталација $R = 1:2 / R = 1:200$ е отворена во Музејот на современата уметност во Скопје. Изложбата се реализира на покана на Музејот по повод jubилејните педесет години од неговото формирање.

2006/2009

Учествува во тригодишниот мултинационален проект *Lost Highway Expedition* конципиран од група од осум меѓународно реномирани архитекти, урбанисти и уметници. Проектот истражува три главни теми: „Балканизација“, „Европеизација“ и „Мапа на иднината“. Првата тема се „фокусира на автопатот ‘Братство и единство’, изграден во времето на Ј. Б. Тито за да ги поврзе главните градови на Југословенските републики и претставува напор за надминување на националните разлики во потрага по утопската подобра иднина“. Шумковски учествува со проектот *Три антиципации*, претставен најнапред како самостојна изложба во Галеријата Press To Exit во Скопје.

Во Cité Internationale des Arts во Париз, Шумковски заедно со Станко Павлески и Томе Ациевски ја започнуваат серијата од четири фотографски концепт изложби под заеднички наслов *Проекција Балкон*. Првата изложба во Париз е со поднаслов *Александар* и на неа Шумковски учествува со *Три нови институции, зошто да не?*;



2007

Во Галеријата МС во Њујорк отворена е втората изложба од проектот *Проекција Балкон: Автомобилски прозорец 1*. Шумковски учествува со фотографската серија *Њујорк во МСУ, Скопјанец во Њујорк*;

2008

Отворена е третата изложба од серијата *Проекција Балкон: Автомобилски прозорец 2* повторно во Галеријата МС во Њујорк. Шумковски се претставува со втора серија на фотографските паралели меѓу двата града: *Скопје како Њујорк*;

Самостојна изложба во Уметничката галерија во Сараево со документарен фото серијал од инсталацијата $R = 1:2 / R = 1:200$;

2008/2009

Самостојна изложба *Изместени размери* во Мала галерија во Скопје;

2009

Последната изложба *Проекција Балкон: Скарабeј* е отворена во Александрија, Египет во Језуитскиот културен центар. Шумковски се претставува со серијал од дваесет фотографии насловени *Египетски памук-Наши луѓе во Египет*;

2010

Во Ликовниот салон на Македонската академија на науки и уметности (МАНУ) во Скопје, отворен е ретроспективниот преглед на проектот *Проекција Балкон*;

2016

Самостојна изложба *Петро-спекции* (паралелно со Благоја Маневски) во Македонскиот културен центар во Софија;

Ја отвора самостојната изложба *Блиско минато и една антиципација* во Националната галерија на Македонија – Мала Станица;

Учествува во изложбата *Скулптурално во паркот на Музејот на современата уметност* во Скопје, каде што ја поставува $R = 1 : 2 / R = 1 : 200$: *Последно*, финалната верзија на темата за диспропорционален град;

2017

Самостојната изложба *Прва плоча* е отворена во Мултимедијалниот центар во Ровињ, Хрватска.



Селекција на групни изложби

1987

Сараево, Југословенска документа 87, Collegium Artisticum, Олимписки центар Скендерија;

Риека, 14. Биенале на млади, Модерна галерија;

1988

Скопје, Ликовен салон на млади, Музеј на Македонија;

Врбас, Југославија, Ју палета на младите уметници, Ликовен салон Врбас;

1989

Риека, Хрватска, Пет македонски уметници, Модерна галерија;

Риека, Хрватска, 15. Биенале на млади, Модерна галерија

Сараево, Босна и Херцеговина, ЈУ Документа 89, Олимписки ценар Скендерија

1990

Панчево, Србија, Нови појави во македонската уметност, Центар за културу „Олга Петров“; Зрењанин, Србија, Галерија савремене уметности;

Скопје, Геометрии, Музеј на современата уметност; Белград, Музеј савремене уметности; Суботица, Галерија „Ликовни сусрет“; Осиек, Galerija likovnih umjetnosti; Копривница, Galerija Koprivnica; Марибор, Umetnostna galerija; Љубљана, Moderna galerija; Загреб, Muzej suvremene umjetnosti; Сараево, Umjetnička galerija;

1991

Вашингтон, САД, Изложба на 10 македонски уметници;

Софија, Бугарија, Современа македонска уметност, Художествена галерија;

Скопје, Нова постојана поставка, Музеј на современата уметност;

1992

Скопје, Апстрактното сликарство во Македонија 1960-1990, Музеј на современата уметност;



Скопје, Четиринаесет македонски уметници во осумдесеттите години, Музеј на современата уметност;

1994

Сао Паоло, Бразил, 22. Интернационално биенале, Фондација Биенале Сао Паоло- Pavilhão Ciccillo Matarazzo Parque Ibirapuera;

Скопје, Антологија на македонската уметност 1894-1994, Музеј на современата уметност;

1994/1995

Скопје, Image Vox, Прва годишна изложба на Сорос Центарот за современи уметности, Мала Станица;

1995

Париз, Франција, Дванаесет македонски сликари во Париз, Spadern Parvi;

Мурска Собота, Словенија, 12. Интернационално биенале на мала пластика, Галерија Мурска Собота;

1996

Рим, Италија, Аспекти на современата македонска уметност, Фондација Мемо, Palazzo Ruspoli;

Вилниус, Литванија, Повеќејазични пејзажи, Годишна изложба на Сорос Центарот за современи уметности, Vilnius Contemporary Art Center;

Њујорк, САД, Македонска недела на младост и култура, Зградата на Обединети нации;

Нови Сад, Србија/Војводина, Балканска уметност '96, Галерија Српске академије наука и уметности (САНУ);

1997

Љубљана, Словенија, Аспекти на современата македонска уметност, Mestna galerija;

Загреб, Хрватска, Аспекти на современата македонска уметност, Klovičevi dvori;

Лондон, Велика Британија, Аспекти на современата македонска уметност, Riverside Studios;

Скопје, Art City, Хавзи Пашини конаци;

Струмица, Избор '97 – Македонска секција на AICA, Уметничка галерија Струмица;



1998

Минхен, Германија, Зрачења: Рецентна македонска ликовна уметност, Bayerische Landesbank Galerie; Белград, Србија, Павиљон Вељковић; Скопје, Музеј на современата уметност;

1999

Нирнберг, Германија, Kunst der Gegenwart aus Mazedonien, Kunsthaus Nürnberg;

2000

Токио, Јапонија, Зрачења: Рецентна македонска ликовна уметност, Japan Foundation Forum;

2000/2001

Скопје, Преобразби: Модалитети на македонското модерно и современо сликарство, Музеј на современата уметност;

2001

Јена, Германија, Imagination-Romantik, Romantikerhaus; Брно, Чешка, Dum Umeni Mesta Brno; Галвеј, Ирска, Galway Arts Center;

2002

Скопје, Опасни врски, Музеј на современата уметност; Охрид, Археолошки музеј – Куќата на Робевци

2003

Истанбул, Турција, ...and/ve...meeting of the artists, Military Museum Halls, Harbiye

Скопје, 50. Годишна изложба на ДЛУМ, Музеј на Град Скопје

2004

Скопје, Идеја-тека, Музеј на современата уметност;

Скопје, Добитници на наградата „Љубомир Белогаски“, Музеј на Град Скопје

2005

Нови Сад, Србија, Međunarodni festival umetničkih zastava, Centar za vizuelnu kulturu “Zlatno oko”;

2006

Хамбург, Германија, Das Künstler im Gespräch. Mit wem spricht der makedonische Künstler?, Theater Kampnagel Hamburg;

2008

Скопје, Венеција виа МКЦ, Младински културен центар;

2009

Виена, Австрија, Синестезија, Palais Porcia; Скопје, Музеј на современата уметност; Рим, Италија, San Michele; Белград, Србија, Конак Кнегиње Љубице;

Софија, Бугарија, Венеција виа МКЦ, Галерија Средец;

2011

Скопје, Фрагменти: Македонска ликовна сцена 1991-2011/ Fragments: Macedonian Art Scene 1911-2011, Музеј на современата уметност;

2012

Лондон, Велика Британија, Made in Macedonia, La Galleria Pall Mall;

Скопје, Донации-Аквизиции 2000-2011, Музеј на современата уметност;

2013

Неапол, Италија, Reflection: White-Black Or Not?, Casoria Contemporary Art Museum;

2014

Осиек, Хрватска, Свежа како домат, Галерија Казамаг;

Скопје, Солидарноста - недовршен проект? Постојана поставка, Музеј на современата уметност;

2016

Скопје, Скулптурално, парк на Музејот на современа уметност

2017/2018

Скопје, Линеарен цртеж, Музеј на современата уметност;





Biography

1962

Jovan Shumkovski is born in Skopje as a second child of the painter and scenic designer Dimo Shumkovski and Ruzha Shumkovska;

1980

Wins the Best Student Award at the final year of his five years study at the Art School "Lazar Lichenoski" in Skopje;

1982

After completion of National Military Service - an experience important for his *Night Vision* series of projects realized from 1999 to 2001 - he enters the study program at the newly founded Faculty of Fine Arts in Skopje;

1985

Exhibits with his student colleagues Blagoja Manevski and Slavcho Sokolovski from the Faculty of Fine Arts in the exhibition *Expression in a Painting* curated by Nebojsa Vilić;

1986

Graduates from the Faculty of Fine Art in Skopje in the class of Petar Mazej;

1987

His first solo exhibition takes place at the Gallery of Cultural Center 25th of May in Skopje. He shows 10 large format abstract paintings influenced mainly by the early German Expressionism and Russian Rayonism.

He is awarded with the Purchase Prize of the Museum of Contemporary Art at the 1. *Youth Biennial* in Skopje;

1988

Exhibits together with Blagoja Manevski and Dragan Petković at the alternative and prestigious Yugoslav gallery SKC in Belgrade, showing a larger series of his small objects or assemblages referring to early



modernism cubi-constructivist montage;

Participates and wins the Grand Prix at the exhibition *Yugoslav Palette of Young Artists*;

1989

Participates at the 2. *Youth Biennial* and wins the Award from the Museum of Contemporary Art in Skopje consisting of a solo show at the Museum;

1990

Opens his second solo show at the Museum of Contemporary Art Skopje with a series of large objects developed from the previous smaller constructivists montages;

1991/1993

He is awarded by one of the prizes of the Museum also at the third (1991) and with the Grand Prix at the 4. *Youth Biennial* (1993);

1994

Takes part at the large-scale representation of artists from Central and Eastern Europe at the 22nd International Biennial of Sao Paulo. As there were diplomatic obstacles to show Shumkovski's works under the constitutional name of Republic of Macedonia at the time and due to the political dispute with Greece, he and Nebojša Vilić, the curator of his exhibition decide not to hang the works on the gallery walls, showing them instead only as lying in the open transportation crates.

1995

Solo show with Stanko Pavleski at the DeZeyn Gallery in Brussels

1997

Solo show at the Museum of the City of Skopje entitled *Above the Surface*. This is his first large scale ambient installation. At the end of that year Shumkovski wins the "Ljubomir Belogaski" Award from the City Museum for the Exhibition of the Year;

Takes part in the exhibition *Parallelen – Kunst aus Mazedonien* in the newly opened Berlin Gallery of the Institut für Auslandsbeziehungen. Curated by Barbara Barsch and Nebojša Vilić, it includes also Jovan Balov, Slavcho Sokolovski and Tome Adžievski;



1998/1999

He is a resident of the SCCA Artslink Partnership Program in New York, which is finalized with his installation *Above the Surface* in the Newhouse Center for Contemporary Art, Snug Harbor Cultural Center;

Receives the Grand Prix at the Annual Exhibition Selection 97 of the Macedonian Section of AICA in the Art Gallery Strumica;

1999

Receives his MA degree from the Faculty of Fine Arts in Skopje. His magisterial thesis was entitled *Above the Surface*;

2000

Solo show with the installation *Night Vision* at the Skulpturen Hus in Stockholm. Pierre Schori, Deputy Minister of Foreign Affairs and Permanent Envoy of Sweden to the United Nations opens the show;

2001

Shumkovski represents Republic of Macedonia at the 49. *International Exhibition of Art Venice Biennale* with the project *Night Vision* on display in the House of Mozart;

Takes part at the international group exhibition *Imagination – Romanticism* in Jena, Germany. The exhibition travels also to Brno, Czechia and Galway, Ireland;

2002

Starts to teach as a docent and a professor at the University Ss. Cyril and Methodius University - Faculty of Fine Art in Skopje;

2003

Participates in the International Workshop ... And ... / *Meeting of the Artists* in Marmaris, Turkey. Istanbul Art Foundation organizes the workshop as an initiative to establish a Museum of Contemporary Art Istanbul. The works are later exhibited at the Military Museum Halls in Istanbul as a part of the collection of the future museum.

2004

After one year of preparations, his second monumental installation $R = 1:2$ / $R = 1:200$ opens on the occasion of the 50th Anniversary of the Museum



of Contemporary Art in Skopje;

2006 / 2009

Takes part in *The Lost Highway Expedition* a multi-national research project designed by a group of eight international pioneering architects, artists and urbanists, and to explore three major themes over the next few years – Balkanization, Europeanization and Map the Future. The first theme, “which was focused on the ‘Highway of Brotherhood and Unity’, built under Josip Broz Tito to connect the major cities of Yugoslavia’s republics – was an effort to overcome national differences in the pursuit of utopian wellness.” Shumkovski participates with his project *Three Anticipations* presented firstly as a solo show in the Press to Exit Gallery in Skopje;

In Paris in Cité Internationale des Arts, Shumkovski with Stanko Pavleski and Tome Adzievski start their four part series of joint conceptual photo exhibitions *Projection Balcony*. The first is entitled *Alexander*. Shumkovski participates with *Three New Institutions, Why Not ...?*;

2007

Projection Balcony part 2: Car Window 1, takes place in Gallery MC in New York. Shumkovski participates with a photography project *New York in Skopje/ A Man from Skopje in New York*;

2008

Projection Balcony part 3: Car Window 2 opens at the Gallery MC in New York. Shumkovski participates with another series of photographs making comparison between the two cities: *Skopje as New York*;

Solo show with the $R = 1:2 / R = 1:200$ project opens at the Art Gallery in Sarajevo, Bosnia and Hercegovina;

2008/2009

Solo show *Displaced Proportions* opens at the Mala Galerija in Skopje;

2009

The final *Projection Balcony part 4: Scarab Beetle*, opens in the Jesuit Cultural Center in Alexandria, Egypt. Shumkovski participates with a photography project *Egyptian Cotton – Our Folks in Egypt*;

2010

Retrospective survey of the *Projection Balcony*, joint project with Stanko Pavleski and Tome Adzievski opens at The Art Gallery of Macedonian Academy of Science and Arts in Skopje;

2016

Retrospections, double solo show with Blagoja Manevski opens at the Macedonian Cultural Center in Sofia;

Solo show *Recent Past and An Anticipation* opens at the National Gallery of Macedonia – Mala Stanica in Skopje;

2016

Takes part in the Open Air project *Sculptural* at the park of the Museum of Contemporary Art. Shumkovski shows his $R = 1 : 2 / R = 1 : 200$ *Final* as a last installation of the theme of a disproportioned city project;

2017

Solo show *The First Base* opens in the Multimedia Center in Rovinj, Croatia.

Selected Group Shows

1987 – Sarajevo, Yugoslav Documenta 87, Collegium Artisticum; Rijeka, Croatia, 14th Youth Biennial, Museum of Modern and Contemporary Art Rijeka

1988 – Vrbas, Serbia, YU Palette of the Young Artists, Art Gallery Vrbas; 1989 – Rijeka, Croatia, Five Macedonian Artists, Museum of Modern and Contemporary Art Rijeka;

Rijeka, Croatia, 15th Youth Biennial, Museum of Modern and Contemporary Art Rijeka;

Sarajevo, Yugoslav Documenta 89, Olympic Center Skenderija;

1990 – Pančevo, Serbia, New Art from Macedonia, Cultural Centre “Olga Petrov”;

Skopje, Geometries (travelling exhibition), Museum of Contemporary



Art Skopje; Belgrade, Museum of Contemporary Art; Subotica, Gallery "Likovni susret"; Osijek, Art Gallery; Koprivnica, Koprivnica Gallery; Maribor, Art Gallery; Ljubljana, Museum of Modern Art; Zagreb, Museum of Contemporary Art, Sarajevo, Art Gallery;
 1991 – Washington, Ten Macedonian Artists Exhibition;
 Sofia, Contemporary Macedonian Art, Art Gallery Sofia
 Skopje, New Permanent Collection Exhibition, Museum of Contemporary Art Skopje
 1992 – Skopje, Abstract Painting in Macedonia 1960-1990, Museum of Contemporary Art Skopje
 Skopje, Fourteen Macedonian Artists in the 1980's, Museum of Contemporary Art Skopje;
 1994 – Skopje, Anthology of the Macedonian Art 1894-1994, Museum of Contemporary Art Skopje;
 1994/1995 – Skopje, Image Box: First Annual Exhibition of the Soros Center for Contemporary Art, Mala stanica;
 1995 – Paris, 12 Macedonian Painters in Paris, Spadem Parvi, Paris;
 Murska Sobota, Serbia, 12th International Biennial of Small Sculpture, Gallery Murska Sobota;
 1996 – Rome, Aspects of Contemporary Art in Macedonia, Memo, Foundation, Palazzo Ruspoli;
 Vilnius, Lithuania, Multilingual Landscapes, Annual Exhibition of SCCA, Vilnius Contemporary Art Center;
 Novi Sad, Balkan Art '96, Gallery of the Serbian Academy of Science and Arts (SANU);
 1997 – Ljubljana, Aspects of Contemporary Art in Macedonia, Mestna Galerija; Zagreb, Klovičevi Dvori; London, Riverside Studios;
 Skopje, Art City, Museum of Contemporary Art Skopje in Havzi Pashini Konaci;
 Strumica, Selection 97: Macedonian Section of AICA, Art Gallery of Strumica;
 1998 – Munich, Radiations: Recent Art from Macedonia, Bayerische Landesbank; Belgrade, Paviljon Veljkovic; Skopje, Museum of

Contemporary Art Skopje;
 1999 – Nuremberg, Kunst der Gegenwart aus Mazedonien, Kunsthaus Nürnberg;
 2000 – Tokyo, Radiations: Recent Art from Macedonia, Japan Foundation Forum;
 2000/2001 – Skopje, Transformations: Modalities of the Macedonian Modern and Contemporary Painting, Museum of Contemporary Art Skopje;
 2002 – Skopje, Dangerous Liaisons, Museum of Contemporary Art Skopje; Ohrid, Macedonia, Archeological Museum;
 2004 – Skopje, Idea-Theque: Documents on Conceptual Discourse in Macedonia, Museum of Contemporary Art Skopje;
 2005 – Novi Sad, International Festival of Art Flags, Center for Visual Culture "Zlatno Oko";
 2006 – Hamburg, Das Künstler im Gespräch: Mit wem spricht der makedonische kunstler?, Theater Kampnagel Hamburg;
 2008 – Skopje, Venice via MKC, Mladinski Kulturen Centar;
 2009 – Viena, Synesthesia, Palais Portia; Skopje, Museum of Contemporary Art Skopje, Rome, San Michele, Belgrade, Konak Knežinje Ljubice;
 2011- Skopje, Fragments: Macedonian Art Scene 1991-2011, Museum of Contemporary Art Skopje
 2012 – London, Made in Macedonia, Pall Mall Gallery
 Skopje, Donations-Acquisitions 2000-2011, Museum of Contemporary Art Skopje;
 2013 – Naples, Italy, Reflection: White/Black Or Not? Casoria Contemporary Art Museum;
 2014 – Osijek, Croatia, Fresh as a Tomato, Kazamat Gallery;
 Skopje, Solidarity – Unfinished Project? Permanent Exhibition, Museum of Contemporary Art Skopje;
 2016 - Skopje, Sculptural, Open air sculpture project in the park of Museum of Contemporary Art;
 2017/2018 – Skopje, Linear Drawing, Museum of Contemporary Art Skopje



Одбрана библиографија

Selected Bibliography

1987

Вилиќ, Небојша, Јован Шумковски, Дом на младите „25 Мај“, Скопје, 1987 (cat. exh.)

Lušić, Tahir, „XIV Bijenale mladih“, во: Moment, Beograd, 1987, бр. 9, с. 78-79

Величковски, Владимир, „Заокружување на првите обиди“, во: Нова Македонија, Скопје, 26. XII 1987, br. 14701, с. 7

1988

Petrovski, Zoran, *Dragan Petković, Jovan Šumkovski, Blagoja Manevski*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1988 (cat. exh.)

Despotović, Jovan, „Petković, Šumkovski, Manevski“, во: Moment, Beograd, jesen 1988, бр. 11/12, с. 69

Васева Димеска, Викторија, „Светови на ‘збркан ред‘“, во: Вечер, Скопје, 4. 01. 1988, с. 7

1989

Valušek, Berislav, *Terra Incognita: Blagoja Manevski, Jovan Šumkovski, Dragan Petković, Stanko Pavleski, Margarita Kiselička Kalajdžieva*, Moderna galerija Rijeka, 1989 (cat. exh.)

Petrovski, Zoran, *Blagoja Manevski, Jovan Šumkovski, Dragan Petković, Stanko Pavleski, Margarita Kiselička Kalajdžieva*, Moderna galerija, Rijeka, 1989 (cat. exh.)

1990

Петровски, Зоран, „Профан иконостас, света слика“, во: Јован Шумковски, Музеј на современата уметност, Скопје, 1990 (cat. exh.)

Petrovski, Zoran, „Геометрија, меѓу останатото“, во: *Geometrije*, Zagreb, 1990 (cat. exh.)

Despotović, Jovan, „Geometrije“, во: Moment, Beograd, oktobar-decembar 1990, br. 20, с. 95

Vilić, Nebojša, „Aspekti recentne makedonske umetnosti“, во: Moment, Beograd, januar-mart 1990, бр. 17, с. 24-27

С(офија) Ѓ(уровска), „Изложба на 16 млади македонски ликовни уметници“, во: Нова Македонија, Скопје, 20. IV 1990

Степанов, Сава, „Слика ововременског значења“, во: Комунист, Нови Сад, 18. 05. 1990, с. 45

С(офија) Ѓ(уровска), „Изложба на Јован Шумковски“, во: Нова Македонија, Скопје, 18. 10. 1990, бр. 15710, с. 11

Величковски, Владимир, „Чувство на ‘конкретност‘“, во: Нова Македонија, Скопје, 3. 11. 1990, бр. 15726, с. 18

Милевска, Сузана, „Принципот наречен монтажа“, во: Млад борец, Скопје, 07. 11. 1990, бр. 1682, с. 57

Абаџиева Димитрова, Соња, „Рамката за неоипливото“, во: 21, Скопје, 16. XI 1990, бр. 1736/20, 20

1991

Stepanov, Sava, „Skulptura na početku decenije“, во: 6. *Pančevačka izložba jugoslovenske skulpture*, Savremena galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo, 1991

Veličkovski, Vladimir, *Savremena kretanja u makedonskoj likovnoj umetnosti*, во: Savremena galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo, 1991 (cat. exh.)

Vilić, Nebojša, „Replike“, во: Moment, Beograd, 1991, бр. 23/24, с. 73-76

Nedelkovska Dimitrovska, Ljiljana, „Jovan Šumkovski“, во: Moment, Beograd, januar-mart 1991, бр. 21, 93

Милевска, Сузана, „Перфекционизмот на послушните“, во: Република, Скопје, 18.09.1991, 16

Величковски, Владимир, „Симбиоза на сликарството и скулптурата“, во: Нова Македонија/Лик, Скопје, 25. 09. 1991, с. 14

1992

Неделковска, Лилјана, „Традицијата и универзалното“, во: Разглед, Скопје, април/мај 1992, 388-391

1994

Vilić, Nebojša, *Jovan Šumkovski: 22nd International Biennial of Sao Paolo*, Soros Center for Contemporary Arts, Skopje, Macedonia, 1994 (cat. exh.)

З(пате) Л(озаноски), „Дела од Јован Шумковски“, во: Вечер, Скопје, 6. 10. 1994, бр. 9684, с. 11

1995

Petkovski, Boris, *12 Peintres contemporains macedoniens à Paris*, Spadem Parvi, Paris, 1995 (cat. exh.)

Vilić, Nebojša, „Hedendaagse kunst uit Macedonie: Land in Zicht '95“, GC. De Zeyp, Ganshoren, 1995 (cat. exh.)

Вилиќ, Небојша, „Show Versus Topic“, во: Големото стакло, Скопје, 1995, бр. 2, с. 20-26

Шумковски, Јован, Авторски страници, во: Големото стакло, Скопје, 1995, бр. 2, с. 41-42

1996

Vilić, Nebojša, „Senke-Obruč-Papir“, *Balkan Art '96*, Galerija SANU, Novi Sad, 1996 (cat. exh.)

Димитровски, Валентино, „Аспекти на актуелната уметничка ‘сцена‘“, во: Големото стакло, Скопје, 1996, бр. 4, с. 4-10

Неделковска, Лилјана, „9 1/2: Нова македонска уметност“, во: Големото стакло, Скопје, 1996, бр. 3, с. 62-63

Košević, Želimir, „Makedonska umetnost na koncu milenija“, во: Razgledi, Ljubljana, 3. 04. 1996, бр. 7 (1062), с. 32

Perović, Olga, „Tradicija u savremenosti“, во: Monitor, Podgorica, 16. 08. 1996, с. 49

Никчевић, Наташа, „Шапат сањарија југа“, во: Побједа, Подгорица, 17. 08. 1996

1997

Barsch, Barbara, *Parallelen – Kunst aus Mazedonien*, Institut für Auslandsbeziehungen, Berlin, 1997 (cat. exh.)

V(i)lić, N(ebojša), „Der Widerhall des Echos“, во: *Parallelen – Kunst aus Mazedonien*, Institut für Auslandsbeziehungen, Berlin, 1997 (cat. exh.)

Величковски, Владимир, *Геометризмот и современата македонска уметност*, изд. Епоха, Скопје, 1997

Бочварова, Марика, „Јован Шумковски“, во: Големото стакло, Скопје, 1997, бр. 5, с. 64

З(лате) Л(озаноски), „Над површината“, инсталација од Јован Шумковски“, во: Дневник, Скопје, 08. 04. 1997, бр. с. 9

Ѓуровска, Софија, „Делот и целината“, во: Нова Македонија, Скопје, 17. 04. 1997, бр. 18047, с. 15

Werneburg, Brigitte, „Blauer Ozean, rot in rot“, во: Die Tageszeitung, Berlin, 30/31. 98. 1997

Thomas, Jürgen, „Über die Oberfläche“, во: Berliner Morgenpost, Berlin, 02. 09. 1997

Rother, Hans-Jörg, „Reiche Kleidung für die Kunst“, во: Merckische Oderzeitung, Frankfurt am Oder, 13/14. 09. 1997

Eisold, Dietmar, „Die Parallelen in neuer Zentrale“, во: Neues Deutschland, Berlin, 12. 09. 1997

1998

Abadziewa, Sonja, *(aus)strahlungen: Bildende Kunst der Gegenwart aus Mazedonien*, Bayerischen Landesbank, München / Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje /, 1998 (cat. exh.)

Абаџиева, Соња, *Зрачења: Рецентна македонска ликовна уметност*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1998 (cat. exh.)

Теодосиевски, Златко, *Избор '97*, Уметничка галерија, Струмица, 1998 (cat. exh.)

Деспотовиќ, Јован, „Зрачење на македонските уметници: Разновидни креативни енергии“, во: Големото стакло, Скопје, 1998, бр. 7/8, с. 108-111

1999

Vilic, Nebojsa (editor), *Few Candice for Venice: Art in Macedonia at the End of Milenium*, Laurens Coster, Skopje, 1999

Karapasovska, Menka, „Brown sugar/ Zwischenkriegskunst, Kunsthaus“, во: *Kunst der Gegenwart aus Mazedonien*, Nürnberg, 1999 (cat. exh.)

Kei, „Eisenblech zur Friden-Ikone“, Abendzeitung, Nürnberg, 8. 04. 1999

M.B., „Rosttränen an der Stahlwand“, во: Nurnberg Nachrichten, Nürnberg, 08. 04. 1999

2000

Nedelkovska, Liljana, „Nattvisionerna - Jovan Sumkovski“, во: *Jovan Shumkovski Night Vision 98 99 00*, Skulpturens Hus/Museum of Contemporary Art Skopje, Stockholm, 2000 (cat. exh.)

Abadziewa, Sonja, *Radiations: Macedonian Contemporary Art*, The Japan Foundation Forum, Tokyo, 2000 (cat. exh.)

Абаџиева Димитрова, Соња, *Преобразби: Модалитети на македонското модерно и современо сликарство / Transformations: Modalities of Macedonian Modern and Contemporary Painting*, Музеј на современата уметност Скопје, 2000 (cat. exh.)

Алексоска Бачева, Захаринка, *Донации, аквизиции 1987 – 2000 / Donations, acquisitions 1987 – 2000*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2000 (cat. exh.)

Л.С., „Манчевски и Шумковски излагаат во Стокхолм“, во: Вечер, Скопје, 20. 01. 2000, бр. 11301, с. 14

Поп-Андонова, Огнена, „Изложби на Милчо Манчевски и Јован Шумковски“, во: Дневник, Скопје, 21. 01. 2000, бр. 1156, с. 13

(Аноним), „Улица и Ноќна визија“, во: Дело, Скопје, 21. 01. 2000, бр. 325, с. 47-48

Ѓуровска, Софија, „Отворени изложби на Милчо Манчевски и Јован Шумковски“, во: Нова Македонија, Скопје, 24. 01. 2000, бр. 18902, с. 6

С(офија) Ѓ(уровска), „Учество на Јован Шумковски“, во: Нова Македонија, Скопје, 25. 04. 2000, бр. 18981, с. 7

Чанкуловска, Маја, „Првата национална поставка“, во: Студентски збор, Скопје, 10. 05. 2000, бр. 1298, с. 20

Величковски, Владимир, „Историско и уметничко значење (2)“, во: Дневник, Скопје, 06. 2000

2001

Apa, Mariano, „Abitare il vedere“, во: *Jovan Šumkovski: Visione notturna*, Galeria d'Arte, Skopje, 2001, (cat. exh.)

Vaseva Dimeska, Viktorija, „Jovan Sumkovski: Dialogo su 'Visioni notturna'“, во: *Visione notturna*, Galeria d'Arte, Skopje, 2001 (cat. exh.)

Barsch, Barbara, „Jovan Šumkovski: Imagination-Romantik“, во: *IMAGINATION-Romantik: Botho-Graef Kunstpreis der Stadt Jena 2001*, Jena, 2001, с. 90-95 (cat. exh.)

Пијанманова, М. Ж., „'Ноќна визија' на Јован Шумковски“, во: Нова Македонија/Лик, Скопје, 31. 01. 2001, бр. 19210, с. 12

(МИА), „Нашиот проект ќе и понуди атракција на Венеција“, во: Македонија денес, Скопје, 8. 02. 2001, IV, 722, с. 21

Блажевска, Гордана, „Континуирана инвентивност и динамика“, во: Утрински весник, Скопје, 3-4. 02. 2001, бр. 486, с. 16

Ѓуровска, Софија, „'Ноќни визији' во Венеција“, во: Нова Македонија/Лик, Скопје, 21. 02. 2001, бр. 19228, с. 11

Ивановска, Весна, „На светската изложба Македонија со 'Ноќна визија' на Шумковски“, Дневник, Скопје, 7. 06. 2001, бр. 1570, с. 13

Ѓуровска, Софија, „За религиските и етничките разлики“, во: Нова Македонија, Скопје, 08. 06. 2001, бр. 19316, с. 11

Ѓуровска, Софија, „Потврда за вековната традиција“, во: Нова Македонија, Скопје, 11. 06. 2001, 19318, с. 12

Ивановска, Г., „Туристи, уметност и скандали“, во: Старт, Скопје, 29. 06. 2001, бр. 127, с. 43

Блажевска, Гордана, „Мојот најголем адут е да се најдам во просторот“, во: Утрински весник, Скопје, 10. 07. 2001, бр. 616,

(Аноним), „'Ноќна визија 2' на Јован Шумковски“, во: Нова Македонија, Скопје, 7. 09. 2001, бр. 19391

(Аноним), „Визиите‘ на Јован Шумковски меѓу делата на европските уметници“, во: Дневник, 07. 09. 2001, бр. 1646, с. 13

(Е.О.С.), „Шумковски ќе изложува во Германија“, во: Вест, Скопје, 7. 09. 2001, бр. 351, с. 15

(Л.М.), „Денес уметниците се свртени кон нешто конкретно“, во: Утрински весник, Скопје, 8-9. 09. 2001, бр. 665, с. 15

2002

Неделковска, Лилјана, *Опасни врски*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2002 (cat. exh.)

Величковски, Владимир, „Творечка немоќ и забележлива апатија“, во: Дневник, Скопје, 19. 04. 2002

Талевски, Сашо, „Опасни врски“, во: Македонско дело, Скопје, 19. 04. 2002, бр. 442, с. 32-33

Чанкуловска, Маја, „Збор-два за Опасните врски“, во: Студентски збор, Скопје, 24. 04. 2002, бр. 1325, с. 22

2003

Atagök, Tomur, *And/ve: Meeting of the Artists*, Istanbul Sanat Muzesi Vakfi, 2003 (cat. exh.)

Milevska, Suzana, „Story with Many Beginnings“, во: i_CAN (International Contemporary Art Network) web page, 09.07.2003

2004

Неделковска, Лилјана, *Jovan Sumkovski: R = 1:2, R = 1:200*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 (cat. exh.)

Абациева, Соња, Идеја-тека: избор на документи за концептуалниот дискурс во Македонија, во: Музеј на современата уметност (зборник на текстови), 2004 (cat. exh.)

Aleksiev, Emil, „Geloptes Land“, во: *Das Geloptes Land*, Kunsthaus, Nurnberg, 2004 (cat. exh.)

Величковски, Владимир, „На Музејот му треба постојана поставка“, во: Дневник, Скопје, 21. 02. 2004, бр. 2390, с. 13

А.П., „Имагинарен град“, во: Форум, Скопје, јули 2004

Пешева, Наде, „Јован Шумковски: R = 1:2 R = 1:200“, во: Големото стакло, Скопје, 2003/2004, бр. 16/18, с. 175-176

2006

Плавевски, Лазо, Јован Шумковски: Три антиципации, Press To Exit, Скопје, 2006 (cat. exh.)

Eisenstein, Adele, „From Kosovo to Kaliningrad“, во: Flash Art, October 2006, pp. 58-60

2007

Иванов, Бојан, „За темата на градот“, во: Јован Шумковски, Изместени рамери, Мала галерија, Скопје, 2007 (cat. exh.)

2008

Абациева Димитрова, Соња, Венеција виа МКЦ, Младински културен центар, Скопје, 2008 (cat. exh.)

Абациева Димитрова, Соња, „По трагите на Малиот Принц: Утопија/Микротопија“, во: Големото стакло, Скопје, 2008/2009, бр. 23-24, с. 16-20

2009

Џепаровски, Иван, „Архитектурата на Балканските уметнички балкони“, во: Проекција Балкон, *Projection Balcon, Balcony Projection 2006-2009*, Ликовен салон на МАНУ, Скопје, 2009 (cat. exh.)

2011

Бочварова Плавевска, Марика, „Кон концептот на оваа презентација на прегледот на случувањата на македонската ликовна сцена“, во: Фрагменти: Македонска ликовна сцена 1911-2011, Музеј на современата уметност, Скопје, 2011

2013

В.Д., „Македонската изложба најавена како настан што не смее да се пропушти“, во: Нова Македонија, Скопје, 1. 03. 2013, бр. 22818, с. 19

2017

Бочварова Плавевска, Марика, Македонска разгледница, Музеј на современата уметност, Скопје, 2017 (cat. exh.)

Vaseva Dimeska, Viktorija, „Prva ploča – Prostori koje volimo“; „Parafraza stvarnosti (intervju)“ во: *Jovan Šumkovski*, MMC, Rovinj, 2017 (cat. exh.)

Текстовите користени во каталогот се објавени во следните изданија / Texts used within the catalogue are from the following publications:

Петровски, Зоран, *Јован Шумковски: Профан иконостас, света слика*, Музеј на современата уметност Скопје, 1990 (cat. exh.)

Vilić, Nebojša, *Jovan Šumkovski: 22nd International Biennial of Sao Paolo*, Soros Center for Contemporary Arts, Skopje, Macedonia, 1994 (cat. exh.)

Димитровски, Валентино, *Аспекти на актуелната уметничка сцена*, во: Големото стакло, Скопје, 1996, бр. 4, с. 4-10

Плавевски, Лазо, *Јован Шумковски*, Музеј на Град Скопје, 1997, (cat. exh.)

Barsch, Barbara, *Jovan Šumkovski*, во: *IMAGINATION-Romantik: Botho-Graef Kunstpreis der Stadt Jena 2001*, Jena, 2001, с. 90-95 (cat. exh.)

Неделковска, Лилјана, *Jovan Sumkovski: R = 1:2, R = 1:200*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 (cat. exh.)

Vaseva Dimeska, Viktorija, *Parafraza stvarnosti (intervju)*; во: *Jovan Šumkovski: Prva Ploča / Primo Pannello*, MMC, Rovinj, 2017 (cat. exh.)

Публикацијата е реализирана по повод ретроспективната изложба
This publication is realized alongside the retrospective exhibition

Јован Шумковски: Вода|Сид, 17 декември, 2020 - 9 мај, 2021
Jovan Shumkovski: Water|Wall, December 17, 2020 - May 09, 2021

Издавач: НУ Музеј на современата уметност Скопје
Publisher: NI Museum of Contemporary Art Skopje

Одговорен уредник: Мира Гакина
Editor-In-Chief: Mira Gakjina

Кустос: Зоран Петровски
Curated by: Zoran Petrovski

Текст: Зоран Петровски, Владимир Јанчевски
Text: Zoran Petrovski, Vladimir Janchevski

Биографија и библиографија: Зоран Петровски
Biography and bibliography: Zoran Petrovski

Фотографија: Станимир Неделковски
Photography: Stanimir Nedelkovski

Превод на англиски: ЕСП Развој и управување со човечки ресурси
Translation into English: ESP Development and Managment
Лектура на македонски: ЕСП Развој и управување со човечки ресурси
Proofreading of Macedonian Texts: ЕСП Развој и управување со човечки ресурси

Дизајн на каталогот: Јован Шумковски, Зоран Петровски
Design of the catalogue: Jovan Shumkovski, Zoran Petrovski

Графичко уредување и подготовка за печат: Михајло Мотески
Lay-out: Mihajlo Moteski

Печати: Чоколографија принт, Скопје
Print: Chokolografija print Skopje

Тираж: 400
400 Copies

Скопје 2024 Skopje 2024

Изложбата и монографијата се реализирани со финансиска поддршка на
Министерството за култура на Република Северна Македонија.

The exhibition and the print of the catalogue were supported by the
Ministry of Culture of Republic of North Macedonia

Забелешка: Изложбата на Јован Шумковски, Вода/Сид во НУ МСУ Скопје е
реализирана во текот на 2020/2021 година. Поради правно-технички и организациски
причини, печатењето на финалната верзија на каталогот е завршено во 2024 година.

ISBN-13/978-608-264-016-7

COBISS.MK-ID 63658245