

ВИЗУЕЛНИТЕ УМЕТНОСТИ ВО МАКЕДОНИЈА ВО XX ВЕК

Книга 2

инсталација, амбиент, перформанс,
концептуална уметност, хепенинг, боди арт,
ленд арт, сиромашна уметност

VISUAL ARTS IN MACEDONIA IN THE TWENTIETH CENTURY

Book 2

installations, ambient art, performances,
conceptual art, happenings, body art,
land art, arte povera



МУЛТИМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ

MULTIMEDIA ART

Соња Абаџиева • Sonja Abadziewa

ВИЗУЕЛНИТЕ УМЕТНОСТИ
ВО МАКЕДОНИЈА - XX ВЕК

Книга 2

МУЛТИМЕДИЈАЛНА
УМЕТНОСТ

Соња Абациева

osten

2017 - Скопје, Република Македонија

VISUAL ARTS IN MACEDONIA
TWENTIETH CENTURY

Book 2

MULTIMEDIA
ART

Sonja Abadziewa

osten

2017 - Skopje, Republic of Macedonia

МУЛТИМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА ВО ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК

инсталација, амбиент, перформанс, концептуална уметност, хепенинг, боди арт, ленд арт, сиромашна уметност

Мултимедијалната уметност во Македонија досега не е сеопфатно и соодветно третирана и публикувана.

Музејот на современата уметност ја издаде публикацијата *Антологија на македонската ликовна уметност 1894–1994 година*, во која претстави селекција на дела од ликовните уметности систематизирани во согласност со класичните области: сликарство, скулптура, објекти и графика, создавани во текот на едно столетие.

Дел од претставените автори ѝ припаѓаа на мултимедијалната практика, но таа не беше посебно елаборирана, ниту авторите беа толкувани од тој аспект, иако некои од нив беа инволвирали токму во сферите на неklasичните искуства (Глигор Стефанов, Петре Николоски, Томе Адиевски, Искра Димитрова, Жанета Вангели, Јован Шумковски, Исмет Рамичевиќ, Станко Павлески и др.).

Оваа публикација се фокусира на строгата селекција на авторите од визуелните уметности во XX век, кои ги обележуваат зародокот, развитокот и подемот на визуелната емпирија што ги изместува кодовите на вообичаените дисциплини во оваа сфера на творештво. Акцентот е ставен на оние учесници во ликовното презентирање кои биле нагласено иновативни и поекспонирани на изложбите во државава и во странство, како аргументи подеднакво за нивната активност и вредносна стојност. Кај нив на флексибилен начин се третираат границите меѓу сликарството, скулптурата и/или графиката со нагласување и на влегувањето во интердисциплинарни релации, мислејќи ги тука презентациите на самите концепти или идеи како уметнички ентитети, вклучувањето во делото на опкружувањето (екстериерот или ентериерот), дел од новите технологии, играта / танцот, нагласеното користење на не-уметничките материјали и сл. Книга 2 се фокусира на 42 творци (родени во периодот од 1936 до 1974).

Надвор од овој избор остануваат инцидентни пројави на автори чие творештво речиси згаснува во наредниот период, автори кои се ориентирале кон други сфери, уметници чии квалитети, активности и физиономии навестуваат нови размисли кои ќе бидат појасно дефинирани во XXI век (Борис Шемов, Јане Чаловски, Денис Сарагиновски и Слободанка Стевчевска, Нора Стојановиќ, Маргарита Киселичка, Билјана Исијанин, Ибрахим Беди, Дијана Томиќ, Ѓоко Радовановиќ, Станислава Шаровиќ, Гордана Вренцоска, Нина Гештаковска, Весна Дунимаглоска, Мирослав Стојановиќ – Шуки, Никола Велков и др.).

Авторите од областа на фотографијата и видео-уметноста остануваат да бидат елаборирани во друга прилика.

MULTIMEDIA ART IN THE REPUBLIC OF MACEDONIA IN THE TWENTIETH CENTURY

installations, ambient art, performances, conceptual art, happenings, body art, land art, arte povera

Multimedia art in Macedonia has not been comprehensively and adequately treated and published until now.

In 1994, the Museum of Contemporary Art (MoCA) in Skopje published a book called *Anthology of Macedonian Fine Arts 1894-1994* that presented a selection of fine art works systematized according to the classical fields: painting, sculpture, objects, and graphics, created during a period encompassing an entire century.

Some presented artists belonged to multimedia art practice; however, this was not particularly elaborated upon; similarly, authors were not considered in that specific context, although some of them were involved in areas of non-classical art experience (Gligor Stefanov, Petre Nikoloski, Tome Adziewski, Iskra Dimitrova, Zaneta Vangeli, Jovan Sumkovski, Ismet Ramicevic, Stanko Pavleski, etc.).

This book intends to focus on a strict selection of artists that were active in visual arts during the 20th century, i.e., artists that marked the genesis, evolution, and rise of visual art practice that changed the codes of conventional disciplines in this field of creation. Emphasis is placed in presenting those artists who were assertively innovative and more exposed at exhibitions organized in the country and abroad, as arguments equally for their activity and importance. In considering them, a flexible manner is employed in treating the borders among such areas as painting, sculpture, and/or graphic art; articulation is also given to involvement in interdisciplinary context; when I say this, I mean presentations of the very concepts or ideas as art entities, incorporation of environment (exterior or interior) in artwork, some new technologies, dance/dancing, underlined use of non-art materials, etc. The second book in this series focuses on 42 artists (born between 1936 and 1974).

This selection omits incidental appearances of: authors whose production would almost fade in the period to come; authors who decided to switch to other areas; artists whose qualities, activities, and individual style would suggest new considerations that would be more clearly defined in the 21st century (Boris Semov; Jane Calovski; Denis Saraginovski and Slobodanka Stevcevska; Nora Stojanovic; Margarita Kiselicka; Biljana Isijanin; Ibrahim Bedi; Dijana Tomic; Gjoko Radovanovic; Stanislava Sarovic; Gordana Vrencoska; Nina Gestakovska; Vesna Dunimagloska; Miroslav Stojanovic-Suki; Nikola Velkov; etc.).

Artists active in photography and video art would be selected and presented in another book.

Треба да се признае дека исечорот од Платоновата трилогија на идентификување на убавината, вистината и Богот доцни со векови додека да ја достигне „уметноста како социјална авангарда“ на Сен Симоновата школа. Во 1865. Прудон зборува „за принципот на уметноста и за нејзината социјална намена“ и го поставува прашањето за анахронизмите на музеите и воопшто за социјализацијата на уметноста. Марксистичко-ленинистичките теории се насочуваат по тој пат со исходиште во малформации од тоталитаристички вид. Футуристите во XX век отворено го лансираат протестот против застарените форми и содржини со нови визии за идното општество. Мондријановата сплотеност со филозофијата, потоа дадаистите, а по нив и конструктивистите (руската авангарда) ги деконструираат старите модели до апсурд, го внесуваат она од животот на голема врата. А зошто да не го сметаме за прото-концептуала и супрематистичкото 'бело на бело' или 'црно на бело' на Казимир Малевич? Најголемиот предизвик, изречен категорично и директно на општествената елита и нејзината естетска преференција ('тотално отсуство на добар вкус') е директното „уринирање“ на Марсел Дишан врз декадентната буржоазија: „Им го фрлив писоарот (се работи за делото *Фоншана* на Дишан, м.з.) во нивните лица и сега тие доаѓаат и му се восхитуваат поради неговата убавина“.

Дадаизмот и Дишановите ликовни каламбури подоцна стануваат молитвеник на движењето *Флуksус* (1951–1958) и синтагмата на Бојс: „Животот може да биде уметничка форма – уметноста може да биде самиот Живот“. Јозеф Бојс, сепак, станува култна фигура во актот на ослободување од хиерархискиот ред на ликовните столчиња. Тој ја збогатува марксистичката доктрина за бескласно општество, верувајќи дека секој може и треба да биде креативен, зашто само тогаш е онтолошки оправдан. Но, од особено значење за распространување на вирусот на неговата харизма е неговата лична убеденост во приматот на идејата, во колективното дејствување и во максималното проширување на поимот скулптура (звукот, музиката, гласот, зборот, писмото, движењето – сè може да се сведе на поимот скулптура, под услов да станува збор за „свесен уметнички акт“). Во педесеттите години јапонската група *Гутаи* спроведува засилени уметнички активности кои ќе ја заразат и американската уметничка сцена и во 1958 ќе ги поттикнат хепенингите на Алан Кепроу. На северноамериканскиот континент веќе е подготвена клима за слободни уметнички активности (во 1951 година Џон Кејџ за време на концертот организира во *Black Mountain College* прв хепенинг со Дејвид Тјудор, Мерс Канингам, Роберт Раушенберг и др. Неговата авангардност како негација на хегемонијата на апстрактниот експресионизам и поп-артот се исчитува во исказот на Раушенберг: „Јас сум за уметност, но за уметност која нема врска со уметноста. Уметноста има врска со животот.“

Ив Клен во Франција (1960) го изведува својот скок во празно, а подоцна и антропометриите и прогласувањето на празната галерија како уметничко дело, со кои влегува во орбитата на уметноста на телото, на идејата како уметнички продукт. Овие и други слични дејствувања на

It is to be admitted that the leap forward, from Plato's trilogy in identifying beauty, truth, and God, was belated for centuries until reaching the state of "understanding art as social avant-garde" as offered by the Saint Simon School of Art. In 1865, Proudhon spoke about "the principle of art and its social purpose"; in this context, he also raised the question about museums and their outdatedness, and generally about socialization of art. Later, Marxist-Leninist theories took this road, the outcome of which was a totalitarian-system distortion. In the 20th century, futurists openly initiated protest against outdated forms and content, offering new visions of future society. Mondrian's alignment with philosophy, later Dadaists, followed by constructivists (the then Russian avant-garde) deconstructed traditional models to the very absurd; they inserted real-life elements and situations into art in grand fashion. In addition, why should not one consider the suprematist "white on white" or "black on white" of Kazimir Malevich a proto-conceptuality? The greatest challenge, stated emphatically and directly to the then social elite and their esthetic preference ("total lack of good taste"), was direct "urinating" by Marcel Duchamp on the decadent bourgeoisie: "I threw the pissoir (i.e., Duchamp's artwork called *Fountain*, author's note) into their faces and now they come and admire it because of its beauty".

Dadaism and Duchamp's art puns and disturbances later became the bible of the *Fluxus* movement (1951-1958) and Beuys' syntagm: "Life can be an art form; art can be Life itself." Joseph Beuys, nevertheless, became a cult personality in the process of rejecting art formalities. He then went on to contribute to the Marxist doctrine on classless society, believing that every individual can and should be creative because such an individual is only ontologically justified in this context. Still, of great significance for spreading "the virus" of his personal charisma was his own conviction in the supremacy of idea as such, in collective action, and in maximum extension of the notion of sculpture (sound, music, voice, word, letter, movement – all of these items can be reduced to the notion of sculpture, under the condition that it is a matter of "a deliberate act of art").

In the 1950s, the Japanese group *Gutai* pursued striking art-related activities that would later "infect" the American art scene; in turn, it would stimulate the happenings made by Allan Kaprow in 1958. In North America, a climate for free art activities was already promoted (in 1951, during a concert at the *Black Mountain College*, John Cage organized the first happening together with David Tudor, Mars Cunningham, Robert Rauschenberg, etc.). His avant-garde straightforwardness as denial of hegemony of abstract expressionism and pop art is seen in a statement by Rauschenberg: "I am for art, but for art that has nothing to do with art as such. Art has to do with life."

In France, in 1960, Yves Klein performed his *Leap into the Void*; later he also executed his Anthropometries and had an empty gallery pronounced as a work of art. This made him prominent in the field of body art, of idea as a product of art. These and other similar activities on the sidelines of elitist exhibitions organized at museums and galleries were to be

маргините на елитистичките изложби во музеите и галериите, теоретичарите на уметноста: Хенри Флинт, Урсула Мејер, Грегори Беткок, заедно со самите уметници: Јозеф Кошут, Раушенберг, Сол Луит, Бен Вотие, Даглас Хеблер, Вејнер и др., ќе ги дефинираат како концептуала или како концептуална уметност. Но, кога се анализира генезата на уметничките појави, неизбежно се заклучува дека ликовниот диктус апсолутно е во корелација со случувањата во комплексниот општествен живот на уметникот. Бездруго, околностите ги менуваат уметниковите стојалишта. Уметноста на проширените медиуми, или мултимедијалата која е предмет на оваа книга, не е исклучок.

Во 1962 година, една истражувачка група на визуелните уметности од Париз, споредувајќи го творештвото со општеството, констатира дека уметникот е изолиран, дека митот за креацијата и култот кон одредени личности и појави беспрекорно функционира, дека постои црно-бело вреднување на естетските и анти-естетските уметнички искази, дека определена ликовна елита продуцира уникатни дела и дека уметникот е заробен на пазарот со уметнички дела. Кога на овие заклучоци ќе се додадат антропоцентризмот, фетишизмот, поимот за напредокот по секоја цена, економската експлоатација и ескалацијата на конsumerската психологија, неизбежно е да се разбуди свеста на творците за политичката, социјалната и економската реалност и за неопходноста од менување на релациите уметник-општество.

Познатите случувања на барикадите во Франција (1968) и настаните што следуваат во други земји, отвораат нова насока на интелектуалниот ангажман: желба за промена манифестирана како револт. Овие настани, стимулирани од интелектуалци од типот на Херберт Маркузе и Клод Леви-Строс, ги насочуваат уметниците кон истражување на нови кодекси, ги ослободуваат умовите од големи теми, од поимот на вечноста и трајноста и ги свртуваат кон голото секојдневие. Групата што Леви-Строс ја ориентира кон лингвистички заснованите системи, ја преместува ликовната прагматика од модернистичкото гето во отворените простори на слободата на изборот, ја ориентира кон „семиотичкиот капацитет на необјектната уметност“.

Инверзијата на вредностите, неауратичноста и освојената слобода на желбата, создаваат трансмедијална и интердисциплинарна смеса на јазици и кодови. Она што е од особена важност, е приклучувањето на маргиналните појави во mainstream-овите.

Нив, на пр., Доналд Куспит ги смета за подмладувачки и ревитализирачки енергии („Една социо-уметничка група се обновува самата себеси преку консумирање на друга, на заговорнички економичен како и на естетски начин“).

Друштвото на заговорниците на новото го сочинуваат алтернативци или креативци од периферијата на ликовната сцена. Без предрасуди тие конвергираат кон заедничките кодови на интермедијалата, кои ги подразбираат графитите, стриповите, хепенингите, уметноста на земјата и уметноста на телото, перформансите, видеото и филмот. Уривајќи ја идејата за вечноста и траењето, тие ги селектираат оние моменти од театарот, архитектурата, спектаклот,

defined as conceptual art by various art theoreticians like Henry Flint, Ursula Meier, Gregory Bettcock, together with artists themselves such as: Joseph Kosuth, Rauschenberg, Sol LeWitt, Ben Vautier, Douglas Huebler, Weiner, etc. Nevertheless, when one analyses the genesis of such art phenomena, it is then to be concluded that a personal artistic dictum is absolutely in correlation with events occurring in a complex social life of a given artist. Certainly, circumstances do change personal positions and attitudes of an artist. Art by means of expanded media, or multimedia art that is the subject matter of this book, is no exception.

In 1962, comparing art creation with contemporary society, a Paris-based group for visual arts research concluded that an artist was isolated as such, that the myth about creation and the cult of certain personalities and phenomena functioned perfectly, that there was a black-and-white assessment of esthetic and anti-esthetic artistic statements, that a given artistic elite produced unique works of art, and that an artist was a prisoner of the art market. When one adds anthropocentrism, fetishism, notions of progress by any means, outright economic exploitation, and the escalation of consumerism to the previously mentioned conclusions, it is then necessary to raise awareness of artists about political, social, and economic reality, and about the prerequisite to change existing relations between artists and their society.

The well-known events concerning the 1968 Paris barricades and happenings that followed in other countries paved the way for new course of intellectual commitment: the very desire for change now shown as revolt. These events, inspired by intellectuals like Herbert Marcuse and Claude Lévi-Strauss, drove artists to explore new codes, released artists' minds from “great topics,” from the notion of eternity and continuity, and made them turn to the bare everyday life. The group, which Claude Lévi-Strauss focused on linguistically based systems, transferred art practice from modernist ghetto to open plains of choice of freedom, toward “the semiotic capacity of non-object art.”

Inversion of values, non-auraticity, and obtained desire for freedom created transmedia and interdisciplinary mixture of languages and codes. Inclusion of marginal phenomena into the mainstream became of great importance. For example, Donald Kuspit considered them to represent rejuvenating and revitalizing energy (“A socioeconomic group renews itself by consuming another group, in a conspiringly economic and esthetic manner”).

Groups advocating the introduction of new things consisted of alternative artists or creative people from the periphery of art scene. Having no prejudice or bias, they converged toward shared intermedia codes, which imply graffiti, comics, happenings, land art and body art, performances, videos, and movies. By abolishing the notion of eternity and continuity, they selected those moments from theater, architecture, spectacle, circus, ballet, pantomime, music, or fine arts that bear clear language correlative and character of repetition.

Defending from the auraticity of museums and their art collections with physically viable artworks, they inverted working materials from being consistent to extremely

циркусот, балетот, пантомимата, музиката или ликовната уметност коишто имаат јасен јазичен корелатив и карактер на репетитивност.

Бранејќи се од ауратичноста на музеите и нивните колекции со физички издржливи дела, тие ги инвертираат материјалите за работа од конзистентни во крајно трошливи и временни: ксерокси, отпечатоци, фотографии, видеоленти, цртежи, колажи, мапи или дијаграми на хартија, природни материјали. Телото, говорот, јазикот, зборовите, летристичките и нумеричките форми – сето тоа станува материјал за уметност.

„Во 1970 година беше јасно дека се појавува нов тип уметност во Њујорк и во Европскиот свет. Мошне брзо дефинирана како *концептуална уметност* / *идеја уметност* или *проширени медиуми* (*група уметничка практика*), таа подразбира извонредни вариетети на уметнички дела.

Она што на сите им беше заедничко беше отфрлањето на „буржоаските“ аспекти на традиционалната уметност.

Делата на оваа друга уметност често не постоеја како објекти, туку останаа како идеи. Она што физички опстојуваше беше само еден вид документација релевантна на концептот“ (Грегори Беткок).

Транс-субјективноста беше и остана вистинската доблест на оваа уметност, којашто ја избриша границата меѓу уметникот-критичарот и публиката. Неколку обиди да се реконструираат овие појави на музејско рамниште (изложбите *l'Art conceptuel, une perspective*, во Музејот на модерна уметност на градот Париз во 1989/90 година; *Reconsidering the Object of Art* во Лос Анџелес во Музејот на современата уметност во 1995 година; *Global Conceptualism: Points of Origin – 1950–1980* во *Queens Museum of Art* во Њујорк, 1999) ги потврдуваат сите горенаведени констатации, но она што нè мобилизира во овие мега музејски проекти е толкувањето на овој ликовен феномен како уметничка категорија со проширено значење, во крајна екстензија.

Вградени се и некои аспекти на инсталациите и перформансите со кои се обновува концептуалниот говор и се редефинира во нео или во пост-концептуализам. Практично, обединувањето на сите ликовни јазици по поп-артот или по крајот на историјата на уметноста или по крајот на филозофијата, не ја зацелува раната околу термилошкото определување на формите на нетрадиционалната уметност. Напливот на реинтерпретациите на опусот на Марсел Дишан, од неговото појавување до денес, како состојба на перманентен прилив на љубопитство на теоретичарите на уметноста, е во директна корелација и со уметноста на проширените медиуми, ако се земе предвид дека творештвото на овој голем уметник е лабораторија од која потекнува алхемијата на уметноста, чиј прв означител е идејата.

Повеќе од јасно е дека Дишан и неговите следбеници се еден голем прашалник – незавршен или недообјаснет проект. Ваквата загатка во процес, со постојана флексибилност во дефинирањето и валоризирањето, го соочува просудувачот / толкувачот со контроверзијата што ја дава слободата во термилошките различувања на сите појавности во концептуалата. Во отсуство на општ консензус, и овој пристап кон ваквиот ликовен феномен е растоварен од тврди форму-

consumable and ephemeral: Xerox copies, prints, photos, video tapes, drawings, collages, maps or paper charts, nature-made materials. The human body, speech, language, words, lettrist and numerical forms – all this became art material.

According to Gregory Bettcock, in 1970 it was clear that a new type of art was emerging in New York and the world of Europe. Very quickly defined as *conceptual art/idea-based art or expanded media* (*alternative art practice*), this implied an excellent variety of artworks.

What everything had in common was the rejection of “bourgeoisie” aspects of traditional art.

Works of this other art often did not exist as objects; rather they remained as ideas. What physically remained was only some kind of documentation relevant to the concept.

Trans-subjectivity has been the true merit of this art, which erased borders between artists and critics on one hand, and the public on the other. Several attempts to reconstruct these tendencies within a museum context (exhibitions like *l'Art conceptuel, une perspective* at the City of Paris' Museum of Modern Art in 1989/1990; *Reconsidering the Object of Art* at the Los Angeles Museum of Modern Art in 1995; *Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980* at the *Queens Museum of Art in New York*, 1999) confirmed the aforementioned conclusions; however, what mobilized people in context of such mega-museum projects was interpretation of such art phenomenon as art category with expanded meaning, to the extreme extension.

There was also incorporation of some aspects of the shown installations and performances, which renewed the conceptual discourse and redefined it into a neo- or post-conceptualism. Practically, fusion of all art languages after op art or after the end of history of art or the end of philosophy did not heal the wound concerning the terminological definition of non-traditional art forms.

The outburst of re-interpretations of Marcel Duchamp's oeuvre, since its appearance, as situation of permanent show of curiosity made by art theoreticians, is also in direct correlation with art of expanded media, if one takes into consideration that the art legacy of this great artist represents a specific laboratory that originated alchemy of art, whose first indication is the very idea.

It is very clear that Duchamp and his followers even today represent a great question mark; i.e., a project that is unfinished or not fully explained. Such conundrums in progress, having permanent flexibility in definition and valorization, makes a deliberator / interpreter face controversy that is offered by freedom of terminological differentiations among all phenomena of conceptual art. In the absence of general consensus, this approach to such art phenomenon is also void of rigid formulations: I use conceptual art as signifier in extension. Indeed, some types of *land art*, performances, happenings, or *body art* are not pure visual arts, pure theater, and architecture of earth; this is especially true when installations become multimedial (something from everything); in the words of Gillo Dorfles, still they can be classified as Truth: autonomous forms in themselves, whose language is derived from the simultaneous presence of

лации: концептуалната уметност ја користам како означител во екстензија. Некои видови на *ленд арт*, перформанси, хепенинзи или *боди арт* не се ниту чиста ликовност, ниту чист театар или архитектура на земјата, а особено кога инсталациите се мултимедијални (од сè по нешто), „но можат да бидат класифицирани како Вистина: автономни форми во себе, чијшто јазик е изведен од симултаното присуство на елементи кои доаѓаат од различни уметнички јазици. Мешањето на уметностите и нивната симбиоза се објаснува како збогатување и ренесанса на главната човекова креативност“ (Жило Дорфлес). Космополитскиот карактер на новите ликовни појави понагласено ги маркира диверзитетите и ја прави играта уште попровокативна, доведувајќи ја до апсурд логиката на ригидните затворања на слободните ликовни активности во цврсти формули.

*

Мојот пристап ги почитува постулатите на новите уметнички практики и нивните толкување во експанзија и широчина: присуството на кохерентен концепт како основен означувач, повторувањето (процесуалноста), дематеријализирачкиот аспект, релацијата со животот и секојдневието, отсуството на хипокризија, досетливоста и духовитоста со магијата на инверзиите на значењата, слободата на исказот до опсценост. Но, методолошкиот постулат (Ханс Зеделмајер) од кој не отстапувам, е барањето онтолошка димензија на делото во самото дело, преку анализа на структурата на конкретната творба „како резултат на воочување на најзначајните особености што правилно се повторуваат во анализираните појави“ (Јан Бијалостоцки).

Побудата за обработка на оваа проблематика во Македонија во дваесеттиот век е поттикната од неколку причини:

- од константното маргинализирање и замижување пред овие појави;
- од сомнежот дека во македонската ликовна уметност нема доволно уметнички материјал со мултимедијална содржина;
- од сознанието дека алтернативните дејствувања од минатото, денес се реактуализираат со забрзан ритам и кај нас и во светот;
- од отсуството на посериозен пристап кон посочените визуелни уметности, до неодамна егзистирачки во апокрифни форми;
- од убеденоста во онтолошката конгруентност и компатибилност на мултимедијалата со сета друга ликовна емпирија;
- од предизвикувачката суштина на ваквиот вид изразности;
- од желбата љубопитството за оваа друга ликовна практика да добие пообјективен статус;
- од потребата да се собере релевантна документација и да се евидентираат што е можно повеќе уметнички факти за разнородната работа на авторите во мултимедијалните сфери;
- од неизбежност да се нагласат базичните промотори и автономни авторства во овие креативни дејствувања.

Генезата на идејата за претставување на мултимедијалната практика во Македонија има и друга конотација. За време на мојот студиски престој во Националниот музеј за

elements coming from different languages. Mixing arts and their symbiosis is explained as diversification and renaissance of the major human activity. The cosmopolitan nature of new art phenomena places a greater accent on marking diversities and so makes the game even more provocative; this in turn takes the logic of rigid confinement of free artistic activities inside strict formulas to the very absurd.

*

My approach respects the postulates of new art practices and their interpretation in extension and width: presence of a coherent concept as basic signifier, repetition (processuality), dematerializing aspect, relation to life and everydayness, absence of hypocrisy, wittiness and cleverness by magic of inversions of meanings, and artistic freedom to the level of very obscenity. However, the methodological postulate (Hans Sedlmeier) - which I fervently adhere to - is searching for ontological dimensions of a given work inside that work, by means of analysis of that specific work of art, as a result of noticing the most important features that have regular repetition patterns in analyzed phenomena, according to Jan Białostocki.

The motivation to treat this topic in Macedonia in the context of the 20th century is driven by several reasons:

- by the constant marginalization and ignoring of these phenomena;
- by the doubt that in Macedonian art there is not enough artistic material with multimedial content;
- by the knowledge that alternative tendencies from the past today become again relevant with greater pace in our country and the world;
- by lack of a rather serious approach to the said visual arts, which until recently have existed in apocryphal forms;
- by being convinced in the ontological congruency and compatibility of multimedia art with all other art experience;
- by the challenging essence of such types of expression;
- by the wish that curiosity about the other art practice acquire a more unbiased status;
- by the need to collect relevant documentation and to record as many as possible art-related facts about the heterogeneous work made by artists in multimedia areas;
- by the inevitability to underline basic promoters and autonomous authorships in these creative activities.

The genesis of the idea to present the multimedia practice in Macedonia also has another connotation. During my study stay at the Paris National Museum of Modern Art (1967/1968), the *Latin Quarter*, and the galleries located on



Глигор Чемерски
Прилог 2, 1977, детаљ од инсталација, МСУ, Скопје

Gligor Cemerski
Supplement 2, 1977, detail from the installation, Museum of Contemporary Art, Skopje

модерна уметност во Париз (1967/1968) во *Лайинскиој квари* и во галериите на Булеварот *Сен Жермен*, летристичките максими на Бен Вотие, минимализмот и објектите на Виктор Вазарели и Торони означуваат контрапункт на новиот реализам на критичарот Пјер Рестани. Музејот на декоративните уметности (во тоа време најавангардниот музеј од другата страна на Сена, а и во цел Париз), ги изложува амбиентите со коњи и бизарните папагали на Јанис Кунелис. Подоцна, огнот, чадот и борбите гради в гради меѓу студентите и полицијата на уличните барикади во Париз се покажуваат како уште поалармантен знак на радикални промени.

Ликовната сцена во САД, на која присуствувам десетина години подоцна (1977), ја манифестира истата тенденција кон ослободување на духот од моделите на минатото. Книгите на Урсула Мејер и Грегори Беткок стануваат дел од мојата драгоценa литература. Но уште пред тоа, во почетокот на седумдесеттите, тандемот Драгољуб Бежан / Милош Коџоман (1972/1974) тајно изведува перформанси на

the Boulevard *Saint-Germain*, the lettrist maxims by Ben Vautier, the minimalist art and objects by Victor Vasarely and Toroni denoted counterpoint of the new realism of art critic Pierre Restany. The Museum of Decorative Arts (at that time the most avant-garde museum on the Left Bank of the Seine, and even in Paris) displayed the ambient works with horses and bizarre parrots by Jannis Kounellis. Afterwards, fire, smoke, and hand-to-hand combat between students and police at the street barricades in Paris were seen as even more alarming signs of radical changes.

The art scene in the USA, which I would visit ten years later (1977), demonstrated the same tendency of freeing the spirit from models of the past. Books written by Ursula Meier and Gregory Bettcock became part of my precious literature collection. But, even before this, in the early 1970s, the artistic team of Dragoljub Bezan and Milos Kodzoman secretly conducted performances (1972/1974) at hidden places, far away from the public (in the region of Mount Skopska Crna Gora, or in a studio); Simon Semov and his colleague Nikola

осамени места, далеку од публиката (на падините на Скопска Црна Гора или во ателје), а Симон Шемов и неговиот колега Никола Фиданоски ги обиколуваат планините низ Македонија и ликовно интервенираат во природата (од 1973 година), додека уметникот Душан Перчинков, е опседнат од врската меѓу уметноста и филозофијата, од системот на повторување и барање на значењето зад сликата. Ликовни експерименти во оваа смисла прави и Симон Узуновски (1975/76), подоцна во аулата на Филозофскиот факултет, Скопје. Музејот на современата уметност е првата официјална институција што во тој период (1982), а за време на мојот директорски мандат стана домаќин на нивните необични активности. Организацијата на манифестацијата *Нови појави во македонската ликовна уметност* на историчарот на уметноста Владимир Величковски во Домот на младите (1984), неколкуте изложби што МСУ ги прикажа од доменот на *Друштвено уметничка практика* на Југославија, големата ретроспективна изложба на *Флуksyс* во МСУ и француската *Урбанистички*, уште повеќе ја раздразнуваат љубопитноста за нетрадиционалните форми на визуелните уметности. Кога во 1995 година ги проучувам in situ (во Токио) чудесните акции на јапонските групи *Гушаи* и *Моно-ха*, дефинитивно сфаќам дека мултимедијалните уметности, како најголеми ликовни глобалистички движења во процес се во сè уште жива и свежа форма и со огромна енергија.

Редакцијата на списанието за визуелни уметности *Големо то сè* (броевите 7/8 од 1998 година) прави тематски блок под наслов: *Концептуалната уметност меѓу антиципацијата на иднината и реконструкцијата на минатото?* Сето тоа, накосо прикажано, постепено ја мобилизира идејата што се реализира и преку изложбата *Концептуалниот дискурс во македонската модерна уметност*, во 2003 година во Музејот на современата уметност во Скопје.

*

Спомнатите генерални промени на уметничката свест во западноевропските средини се рефлектираат и врз општествено-политичкото омекнување на климата во некогашна Југославија (за разлика од другите социјалистички земји на нашиот континент). Иако земајќи приклучок со задоцнување, во споредба со Хрватска или со Србија, Македонија во овој период почнува да се движи наспроти течението на прокламираните ликовни правила.

Меѓутоа, уште пред Втората светска војна, во познатите сидни весници во училиштата (без разлика на нивниот, главно, воспитен карактер), можно е да се бараат аналогии со некои подоцнежни продукти на бриколаж техниките (стрип, карикатура, текст, графити). Писателот Славко Јаневски во весникот *Пионер* (3 јануари 1945 година) објавува недефинирана форма на цртеж со поезија за деца, еден вид лична формула на концепт-стрип. Групата *Денес* (1953) издава Манифест со виден исечок од познатата уметничка емпирија. Нејзините членови (архитекти, скулптори, графичари, сликари: Борко Лазески, Димче Протугер, Димитар Кондовски...) се застапуваат (иако повеќе на теориски отколку на дејствен план) за слободна флукуација на дисциплините и внесуваат

Fidanoski roamed through the mountains in Macedonia and made site-specific art actions in nature (1973); similarly, at that time artist Dusan Percinkov was obsessed with relations between art and philosophy, with the system of repetition and the search for meaning behind a painting.

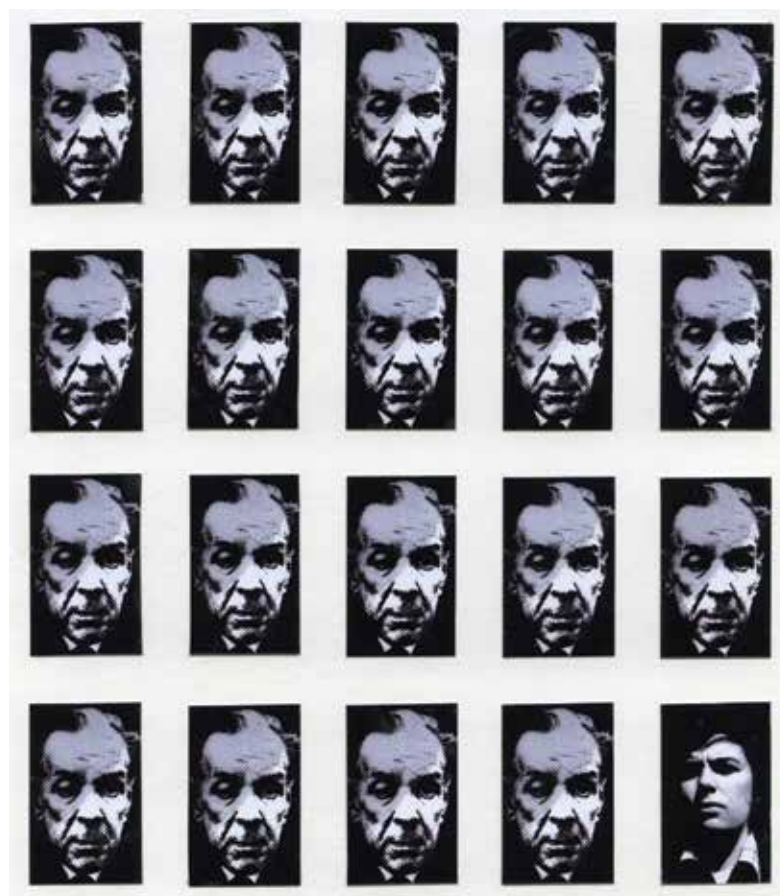
Art experiments in this context were also conducted by Simon Uzunovski (1975/1976) later in the entrance hall of the Skopje Faculty of Philosophy. The Museum of Contemporary Art (MoCA)-Skopje became the first official institution, which hosted their unusual artistic activities in this period (1982) that coincided with my term of office as director of the Museum. Organization of the exhibition *New Tendencies in Macedonian Fine Art* by art historian Vladimir Velickovski, shown at MKC (Youth Culture Center) in 1984, several exhibitions organized by MoCA-Skopje as part of the cycle *Other Artistic Practice* in Yugoslavia, the great retrospective by *Fluxus* at MoCA-Skopje and the French exhibition *Urbanities* – all this further stimulated the curiosity about non-traditional forms of visual arts. When in 1995 I was able to study in situ (in Tokyo) the marvelous actions made by Japanese art groups *Gutai* and *Mono-ha*, I definitely understood that multimedia arts, as the greatest art globalist movements in process, were still in vibrating and fresh form, full of great energy.

The editorial staff of the visual arts magazine *The Large Glass* (nos. 7/8, 1998, MoCA-Skopje) was engaged in making a thematic presentation called *Conceptual Art between Anticipation of the Future and Reconstruction of the Past?* All this, briefly presented above, gradually promoted the idea that was also the driving force behind the 2003 exhibition called *Conceptual Discourse in Macedonian Modern Art*, organized by MoCA-Skopje.

*

The aforementioned general changes in artists' awareness in the countries of Western Europe were also reflected in relaxation of the social and political climate in the then Yugoslavia (unlike the other socialist countries of that time in Europe). Although joining somewhat later by contrast with Croatia and Serbia, in this period Macedonia started to move contrary to the course of the proclaimed artistic principles.

However, even before WW II, in the well-known wall newspapers in schools throughout the country (regardless of their mostly educational character), it would be possible to search for analogies with some later products of bricolage techniques (comics, cartoon, text, graffiti). In the children's magazine *Pioneer* (3 January 1945), writer Slavko Janevski published an undefined form of drawing accompanied by children's poetry, a type of personal formula of a comic-strip concept. The art group called *Today* published its Manifesto in 1953, evidently going beyond the established artistic practice. Its members (architects, sculptors, graphic artists, painters: Borko Lazeski, Dimce Protuger, Dimitar Kondovski...) advocated (more theoretically than actively) free fluctuation among art disciplines and offered initial considerations in



Димитрие Дурацовски
Борхес и јас, 1980, колаж / хартија, А4 формат, сопственост и фотографија на авторот

Dimitrie Duracovski
Borges and I, 1980, collage/paper, A4 format, property and photo of the author

прва размисла во Македонија за интермедиијалноста. Членовите Борко Лазески и Димче Протугер демонстрираат особена ангажираност за правата на уметникот на слободен исказ во диспутите со сè уште закоравените ставови на дел од владејачката елита задолжена за културата (полемики и дијалози во јавните средства за информирање). Перципирана од денешен ракурс, таа грчевита решеност да се победи идеолошката догма на времето изгледа како величествено отворање нови ориентации на уметничките изразности, а дејствувањето во групи станува општ манир на голем број алтернативни активности (*Зеро*, *Биро за еволуција и нов концепт*, *1 AM*, како и настапите на тандем авторите М. Коџоман / Д. Бежан, С. Шемов / Н. Фиданоски).

Во средината на шеесеттите години Душан Перчинков (1965/66) создава концепт-слики: класични масла на платна во кои идејата и ликовното започнуваат нова форма на дијалог. Монтажните поп-арт објекти и првата *Мусандра* на Тома Шијаковиќ ги стопуваат медиумските граници на скулптурата, архитектурата, објектот и сликарството. Се јавуваат и првите букви и бројки во неговиот ангажиран циклус *Човекој некогаш број* (1965). Оформувањето на *Естетичката лабораторија* (1959) на Скопскиот универзитет, по иницијатива на професорот Паво Вук Павловиќ, оди уште подалеку во едукацијата на младите и резултари во редица

Macedonia on intermedia art. Group members Borko Lazeski and Dimce Protuger showed great commitment on the rights of artists to have artistic freedom, in the then ongoing disputes with the rather conservative views of the ruling elite in charge of state-sponsored culture (polemic and dialogs in the then mass media). Perceived in present context, such feverish commitment to overcome the then prevalent socialist ideological dogma seems like a magnificent opening to new directions and tracks for artistic statements, while afterwards art group engagement became the tendency in many alternative activities involving groups like: *Zero*, *Bureau for Revolution and New Concept*, *1 AM*, also including events by artistic pairs such as M. Kodzoman / D. Bezan, S. Semov / N. Fidanoski.

In the mid-1960s, Dusan Percinkov (1965/1966) made his conceptual paintings: classical oils on canvas, where underlying ideas and artistic elements commence a new form of dialog. Prefabricated and assembled pop-art objects and the first of a series called *Moussandra* by Toma Sijakovic fuse media borders among sculpture, architecture, object, and painting. It is a period when the first letters and numbers appeared in his committed cycle called *Man Sometimes a Number* (1965). The establishment of the *Esthetic Laboratory* (1959) at the University of Skopje, initiated by Professor Pavao Vuk Pavlovic, resulted in a series of

активности на професорите и студентите (подоцна, во 1978 година, под раководство на проф. Кирил Темков се случува *Првојто колективно сликање на јолемата слика*, од група сликари).

Најмалото театарче на светот *Зелената гуска* (во осумдесеттите), изведувајќи ги театар-перформансите во разни градски простори и на улиците, се раѓа во комуникацискиот амбиент на Филозофската лабораторија.

Хипи движењето и рок-музиката – во светот веќе афирмирани демонстрации на освоена слобода – го поткрепуваат мисловниот механизам на двата веќе спомнати клучни уметнички тандеми во македонскиот ликовен ареал: Симон Шемов / Никола Фиданоски и Драгољуб Бежан / Милош Коџоман.

Првиот таков гест го прави Шемов самостојно, со ликовна интервенција врз автомобил на *Златниот јесени* во Бугарија (ready-made објект во движење, излепен со сликарски интервенции), што се случува во истата 1968 година кога групата *Црвени перистил* од Загреб го бои со црвена боја подот на доцноантичкиот перистил во Сплит.

Симон Шемов / Никола Фиданоски (со други учесници)
Во чест на Рембрант, 1984, ликовна акција, месарницата „Баце“, Скопје

activities made by university professors and students (similarly, in 1978, under the leadership of Professor Kiril Temkov, *First Collective Painting of the Great Picture* was executed by a group of painters).

The smallest theater in the world (as advertised) called the *Green Goose* (in the 1980s) was launched in the communication ambience of the Philosophical Laboratory by offering theater-based art performances at different locations and premises in the city of Skopje.

The hippie movement and rock music, already recognized in the world as signs of freedoms earned, offered support to the intellectual mechanism of the already mentioned key artistic pairs on the Macedonian art scene: Simon Semov/Nikola Fidanoski and Dragoljub Bezan/Milos Kodzoman.

The first gesture of that kind was made individually by Semov, by means of artistic intervention on car at the *Golden Sand* beaches in Bulgaria (ready-made object in motion, covered with artist's interventions); this took place in 1968, the year when the Zagreb-based art group *Red Peristyle* applied red color on the floor of the late Antiquity peristyle in the coastal city of Split.

Simon Semov and Nikola Fidanoski (with other participants)
In Honor of Rembrandt, 1984, site-specific art action, "Bace" butcher shop, Skopje





Група „Зеро“
Протозеро перформанс, 1984, Дом на младите, Штип, фото: Конча Пиркоска

„Zero“ Art Group
Proto-zero Performance, 1984, Youth Center, Stip, photo: Konca Pirkoska

Неговите заеднички ликовни акции со Никола Фиданоски на македонските планини (*Плашила, Тоџеми* и сл., 1973 г.), а подеднакво и во урбаната средина, имаат маркузеовска денотација – слобода разбрана како сојузништво со естетското (колористички корекции на определени предмети и локации).

Акциите и интервенциите на Шемов / Фиданоски, мотивирани од оптимистички и жизнерадосни побуди во духот на хипи психологијата, најчесто во најразновидни форми, интегрираат и мноштво млади уметници, пријатели од Скопје и Кавадарци, држејќи до естетиката создавана на самото место низ заеднички разговори и размислување. Заживувањето на ликовното поднебје во Кавадарци со младите ликовни творци (1975) со употреба на неконтролирано количество боја како основен материјал за урбани ликовни акции, е под непосредно влијание на Шемов и Фиданоски. Означеноста на нивното творештво како мултимедијално, и воспитно-забавно и креативно, е од особено значење за натамошното растење на интересот на младите автори за нетрадиционални ликовни говори.

Joint art actions, by Semov and Fidanoski, which were made in the Macedonian mountains (*Scarecrows, Totems*, etc., 1973) and equally in urban environments, had Marcuse-like denotations: freedom understood as alliance with the esthetic (coloristic corrections of specific objects and locations).

Art actions and interventions, pursued by Semov/Fidanoski, motivated by optimistic and lively inspirations in the spirit of hippie psychology, most often in very different forms, also involved many young artists, friends from Skopje and Kavadarci, respecting the esthetics created on the spot through joint discussions and reflections. Revival of the artistic ambience in Kavadarci - made by young artists (1975) by using an unrestricted amount of color as basic material for urban artistic actions - was under the direct influence of Semov and Fidanoski. Denoting their production as multimedial, and of being of educational, entertaining and creative nature was of great importance for further rise in interest by young artists to explore non-traditional art renditions.

Особено Шемов и денес е во константна релација со младите. Аргументацијата на ваквиот став го добива најубедливиот епилог на ретроспективата на алтернативните активности на двајцата автори во Музејот на современата уметност во Скопје (1986).

На овој мисловен блок му се блиски интервенциите на Виолета Блажевска и Богдан Грабулоски од Прилеп – уште еден тандем заинтересиран за интригите воспоставени во контактите на „скулптуралното“ (блокови или иситнет мермер) со природните и градски амбиенти. Подоцнежните градски приказни, акциите на садење дрвја на архитектите Гоко Радовановиќ и Мирко Станковиќ се иницирани од истите изворишта, но ја генерираат и еколошката проблематика на едно пошироко социјално и етичко рамниште.

Наспоредно на практиката на Шемов / Фиданоски се одвиваат првите перформанси во Македонија на двојката Драгољуб Бежан / Милош Коџоман, изведувани во конспирација и на локации недостапни за јавна консумација (во ателјето на Коџоман, на планината Скопска Црна Гора). За разлика од првospомнатите автори, тие работат во илегалата и сами за себе. Перформансите на Скопска Црна Гора и во ателјето на уметникот во 1972/73 година се синхрони на настаните поврзани со боди арт и хепенинг, изведувани од нивните колеги во Загреб и Белград.

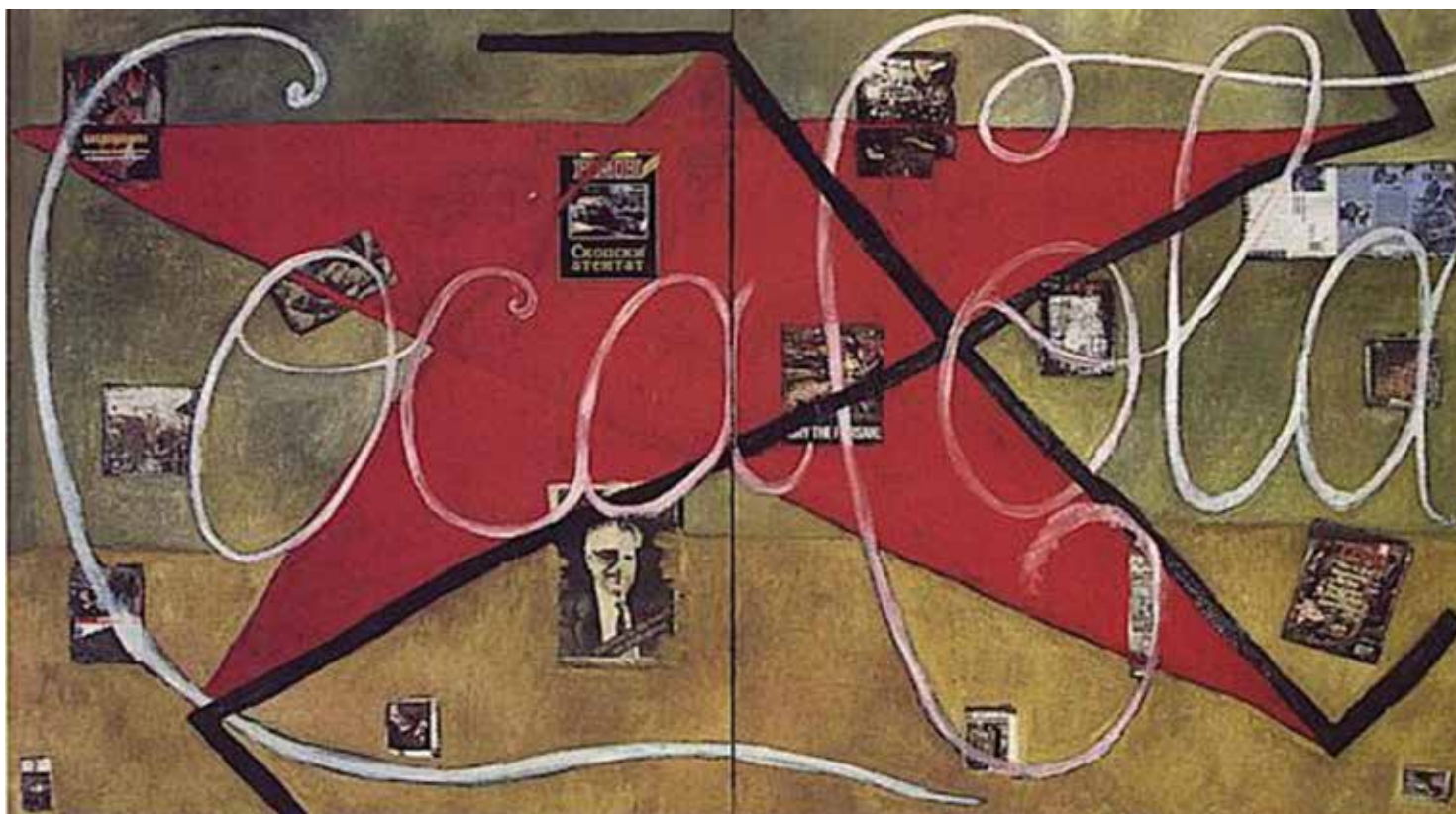
Even today, Semov remains in permanent contact with young people. Argumentation for such a viewpoint got its grand finale at the retrospective presenting the alternative activities by both artists at MoCA-Skopje in 1986.

This artistic reasoning was also noted in interventions made by Violeta Blazevska and Bogdan Grabuloski, both of Prilep; this artistic pair was interested in intrigues made in contacts between “the sculptural” (marble blocks or grains) and the natural and urban environments. Later urban art stories, such as campaigns to plant trees made by architects Gjoko Radovanovic and Mirko Stankovic, were initiated by the same sources, being able to generate environmental awareness at a wider social and ethical level.

In the same period when Semov/Fidanoski conducted their art practice, the artistic pair made of Dragoljub Bezan/Milos Kodzoman executed their initial performances throughout Macedonia; such performances were made in a conspiring manner and at locations out of reach for the public (in the private studio of Kodzoman and the Skopska Crna Gora mountain region). Unlike the former artistic pair, the latter pair worked in an underground manner and only for themselves. Their 1972/1973 performances made in the Skopska Crna Gora mountain region and the private studio of the said artist were synchronous with the events relative to body art and happening and performed by their colleagues in Zagreb and Belgrade.

Миодраг Десовски
Coca Cola, 1985, комбинирана техника, сопственост и фотографија на авторот

Миодраг Десовски
Coca Cola, 1985, mixed media, property and photo of the author





Јордан Грабулоски - Грабул
Комуникации, 1985, подна инсталација (разновидни геометриски форми од теракота, лисја, земја)
Југословенски културен центар, Париз

Jordan Grabuloski - Grabul
Communications, 1985, floor installation (various geometric shapes made up of terracotta, leaves, earth)
Yugoslav Cultural Center, Paris

Дури во осумдесеттите години, познатиот алтернативец Томислав Готовац се осмелува телесната уметност да ја сведе на положување на сопствената гола фигура на загрепскиот асфалт, а Марина Абрамовиќ во 1975 година го прави перформансот *Уметноста мора да биде убава – уметниците мора да биде убав*. УФО перформансите на Бежан и Коџоман се во сложена релација со театарот, пантомимата, телесната уметност, перформансот и хепенингот.

Обмислената сценографија и футуристичките костими (аналогна на научно-фантастичните филмови), користењето интересни додатоци (кукли-манекени, светилки, наргилиња, афионове чушки, светлечки тела на облека и сл.) се антиципација на претставите што денес ги гледаме во спотовите на познатите пејачи и нивните фанови: изобилство на еротика и садо-мазо реквизити. Нормално е што на изложбата на М. Коџоман *Дроја* во некогашниот Центарот за култура и информации – Скопје, сега КИЦ (1973), каде што е изложена и неговата необична кукла-објект, публиката е неподготвена, а полицијата, по долгите информативни разговори со авторот, ги премачкува со црна боја ликот на авторот и насловот на изложбата *Дроја* на плакатот за изложбата, додека по неколку денови ја затвора и изложбата. Ваквата цензура е без преседан во ликовното милје на македонската ликовна уметност. Но, без разлика на овие инциденти, авторите продолжуваат да дејствуваат на отворено и во 1974 година се отвора втората изложба на Милош Коџоман во Младинскиот културен центар со заедничките УФО перформанси. На овие бескомпромисни дискурси во тоа време, не им е обрнато доволно внимание. Но временската дистанција денес ни дозволува овие двајца автори да ги вклучиме во пионерските редови на перформансите и на уметноста на телото. Надвор од ликовните институции се одржува (1973) и мултимедијалниот настан *или хепенинг* во ателјето на маестро Петар Мазев сликар со постојано свеж пристап кон уметноста, автор кој чинот на сликање го сведува на својвидно телесно сликарство. Неговото ателје станува уметничка сцена со балетски, музички вокално-инструментални, светлосни и ликовни елементи на повеќе слободоумни македонски творци (Шемов, Фиданоски, Никола Иванов, Златко Поп Стефанов, меѓу кои и нашиот англиски пријател, сликарот Денис Боуен). Во овој прото-мултимедијален настан користени се неконвенционални материјали: керамички плочки, јажиња, камења, вреќи, шишиња, флуоросцентни бои, разновидни светлечки тела и др.

Уште еден архитект по професија – Симон Узуновски, во овој период ги почнува циклусите *Тркалајки*, *Предели*, *Сјисоци* и проектите *Галичица*, *Езеро*, *Пресија* и *Пирџон*. Определувајќи се за најбанален ефемерен материјал (селотејп, јажиња, хартија, весници, вода) – не повеќе масло, платно, или четка – Узуновски низ разновидни настапи го збогатува уметничкото живеење и ја наметнува идејата како примарен фактор во уметничкото „дело“. Спротивно од Шемов / Фиданоски и Бежан / Коџоман, тој го исфрла естетскиот код од ликовната агенда, но не го игнорира интерактивниот модел во создавањето. Неговите *Сјисоци* (1975) се првите експлицитни искази на летристичката компонента во ликовната практика кај нас.

As late as the 1980s, well-known alternative artist Tomislav Gotovac dared to reduce body art to the level of placing his own naked body on the Zagreb pavement, while in 1975 Marina Abramovic made her performance *Art Must Be Beautiful – Artist Must Be Beautiful*. The UFO performances by Bezan and Kodzoman maintained a complex relationship with theater, pantomime, body art, performance, and happening. The rather elaborate scenography and futuristic costumes (similar to those in SF movies), employment of interesting accessories (tailor's dummies, lamps, nargilehs, poppy pods, illumination utensils mounted on costumes, etc.) actually was anticipation of images that we see today in promo spots showing famous singers and their fans: plenty of eroticism and sadistic/masochist accessories.

It was normal that – at the 1973 exhibition called *Drugs* organized by M. Kodzoman at the then Center for Culture and Information-Skopje, now KIC, where his unusual doll object is shown even today – the public was not prepared; on the other hand, after a long interrogation of the artist, the police crossed out the picture of the artist and the title of the exhibition *Drugs* on the exhibition poster in black. After just a few days, even the exhibition was closed. Such state censorship was unparalleled in history of Macedonian art. Nevertheless, in spite of these incidents, the artists continued their work in an open manner and in 1974, the second exhibition by Milos Kodzoman opened at MKC, offering those joint UFO performances. Scant attention was paid to these uncompromising discourses at that time. Nevertheless, the passage of time allows us today to include these authors as the pioneers of performance and body art in the country. A multimedia event *or happening* by maestro Petar Mazev also took place outside formal art institutions in 1973, by staging it in his own studio. Mazev was a painter who always had a fresh approach to art and who reduced the act of painting to some kind of body painting. His studio became an art stage offering ballet, music/vocal and instrumental, light, and fine art elements created by several freethinking Macedonian artists (Semov, Fidanoski, Nikola Ivanov, Zlatko Pop Stefanov, also including our English friend, painter Denis Bowen). This proto-multimedia event used unconventional materials: ceramic tiles, ropes, rocks, bags, bottles, fluorescent colors, versatile lighting fixtures and so on.

Simon Uzunovski, another artist who is also professionally engaged as an architect, started in this period to work on his cycles *Rollings*, *Regions*, *Lists*, and projects *Galicica*, *Lake*, *Prespa*, and *Pirgon*. Committed to using the most banal and ephemeral art building material (scotch tape, ropes, paper, newspapers, water) and to rejecting oil, canvas, and brush, Uzunovski diversified artistic practice by means of various presentations and imposed the very idea as a primary factor in “artwork.” Unlike Semov/Fidanoski and Bezan/Kodzoman, in his works he discarded the esthetical code from his art agenda but did not ignore the interactive model in the creation process. His work *Lists* (1975) was the first explicit suggestion of the lettrist component in Macedonian art practice.



Игор Митриќески
Просторна слика, 1986, амбиентална конструкција, (платно, боја, жици, најлон)
 Галерија на ДЛУМ, Скопје

Igor Mitrikeski
Spatial Picture, 1986, ambient-specific art construction (canvas, paint, wire, nylon)
 DLUM Gallery, Skopje

Во подрумите на отфрлената уметност, Александар Станковски ги обликува новите видови на арт-стрип, со изместување на маргините меѓу класичниот стрип, сликарството и новата текстуалност. Натамошната негова продукција, дефинирана како алтернативна или андерграунд, се обидува да раскине со хипокризијата на општествените норми и фаризејството и не е за изненадување неговата функција во оформувањето на групата *Zero* во 1985 година и во акциите изведувани во осумдесеттите во Младинскиот културен центар во Скопје, во рамките на групата *1 AM*.

Со поставката *Прилој 2* на Глигор Чемерски во Музејот на современата уметност – Скопје (1977) спонтано се создава амбиентална поставка или своевидна инсталација (користена е неговата предлог-идеја за монументално дело во МАНУ, масло на платно, 12,30 x 6 m, глинени гулаби поставени на сталажи, текстови, цртежи, фотографии и пароли со саркастична конотација, скулптура со залепена уста со црн селотејп). Замислена како цинична персифлажа на политиката на МАНУ во изборот на уметнички проекти за внатрешно уредување на новата зграда на оваа Академија, таа е концептуално ос-

On the other hand, in the basement of discarded art, Aleksandar Stankovski formulated new types of comic strip art, by changing the margins among classical comic strip, painting, and new textuality. His later art construction, defined as alternative or underground, tried to distance itself from hypocrisy of social norms and pharisaicalness; hence, it was no surprise to note his role in establishing the art group called *Zero* in 1985 and in artistic actions performed at MKC in the 1980s, in context of *1 AM*, another art group.

By means of the work styled *Supplement 2* by Gligor Cemerski shown at MoCA-Skopje in 1977, an ambient art display or a specific installation (his proposed idea for a monumental work in the MANU building was used; this represented oil on canvas, 12.30 x 6 m, clay pigeons set on shelves, texts, drawings, photos, sarcastic slogans, a sculpture whose mouth was sealed with black tape) was created. Conceived as a cynical persiflage related to the policy pursued by MANU (Macedonian Academy for Science and Arts) in selecting artworks to be used for interior decoration of the then new building of this Academy, it was a conceptually elaborated

мислена лична реакција на механизмите во општественото селектирање во областа на ликовната уметност. Колку и да е инкомпатибилна и инцидентна во неговиот сликарски опус, оваа појава антиципира материјал кој е од интерес за еволуцијата на алтернативниот дискурс во Македонија.

Неговиот вреник Танас Луловски во 1975 година создава концепт-слики во традиционална техника (акрилик на платно), исто така со ангажирана проблематика, некои од нив засновани на чиста текстуалност, која во натамошните негова активност ескалира во проекти со доволно експлицитни наслови: инсталацијата *Интервенции во бело* (1982), перформансите *Пейел* и *Тестираменит*, *Историја на анти сликаш* во Белград (1984) и многу подоцна бизарниот проект од 2002 година: *Дали изразен простор може да претставува уметничко дело?*

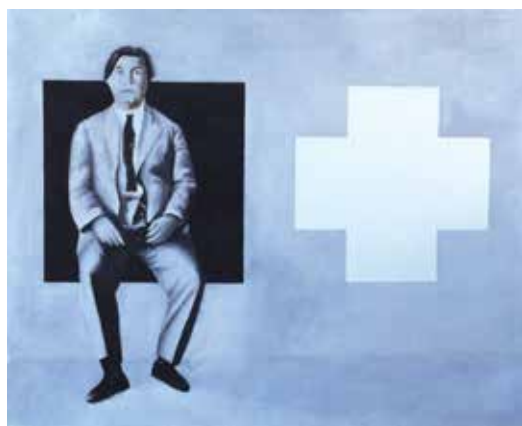
Изложбените галерии на Чифте амам се третираат како својвидна парафраза на „голата“ галерија (Sunnyato) на Ив Клен од 1960 година. Концептот во сликата во седумдесеттите станува очигледен и во минималистичките монохромни дела и во сликите-архитектони на Драган Петковиќ, чијашто активност повремено се пројавува и во амбиентални концепти видени на Биеналето на младите во МСУ и на изложбата 9 ½ – *Нова македонска уметност* во 1995 (јасна концептуална амбиентализација на дел од просторот во проектот *Симбио*). Слично одлепување на сликата од ѕидот е карактеристично и за компонибилните оригами-слики на Драгољуб Бежан (на самостојната изложба во 1980 година). Треба да се обрне внимание и на еден сликар од Струга – Димитрие Дурацовски, обземен од идејата за создавање на нео-медијала во Македонија. Неговата творба *Борхес и јас* ја изразува речиси класичната форма на концептуалниот пристап (повторување фотографии со мала инверзија). Поинаков идеен пристап има во другото негово дело *МАЛЕВИЧ – NIGREDO – ALBEDO; DUCHAMP: ANDROGIN; NITSCH: PUREFACTIO* (1987)...

personal reaction to the mechanisms applied in artwork selection made by the then state and society institutions. Regardless how it was incompatible with and incidental in his body of work, this event anticipated material that is of interest to the evolution of alternative discourse in Macedonia.

In 1975 his contemporary Tanas Lulovski executed conceptual paintings using traditional techniques (acrylic on canvas); these paintings have committed topics; some of them are based on pure textuality, which in his later works would escalate into projects with rather explicit names: installation *Interventions in White* (1982), performances *Ashes and Testament*, *History of Anti-Painting* shown in Belgrade (1984), and much later the 2002 bizarre project called *Can Empty Space Represent Artwork?*

The exhibition galleries of Cifte Amam were treated as some type of paraphrase of the 1960 “empty” gallery (Sunnyato) of Yves Klein. In the 1970s, the picture concept became also evident in the minimalist monochromes and in the architecton paintings made by Dragan Petkovic. From time to time, his activity could also be noticed in ambient art concepts shown during the MoCA Youth Biennale and at the exposition 9½ - *New Macedonian Art* in 1995 (clear conceptual ambientalization of portion of space as seen in the project *Simbio*). Similar separation of a picture from its wall is characteristic also for the composable origami pictures made by Dragoljub Bezan (shown at solo exhibition in 1980).

One should also pay attention to an artist based in Struga: Dimitrie Duracovski. He is obsessed with the idea of creating neo-media art in Macedonia. His work *Borges and I* denotes the almost classical form of conceptualist approach (repetition of photos with slight inversion). A somewhat different idea-based approach is seen in his other work called *MALEVICH – NIGREDO – ALBEDO; DUCHAMP: ANDROGIN; NITSCH: PUREFACTIO* (1987)...



Димитрие Дурацовски
1. *Малевиќ: Nigredo-Albedo*, 2. *Duchamp- Androgin*, 3. *Nitsch- Putrefactio*, 1987
триптих, комбинирана техника

Dimitrie Duracovski
1. *Malevich: Nigredo-Albedo*, 2. *Duchamp-Androgin*, 3. *Nitsch- Putrefactio*; 1987
triptych, mixed media



Петре Николоски
Простори, 1989, објекти од прачки и перформанс со Каталин Ладик, Нови Сад

Petre Nikoloski
Spaces, 1989, objects made of twigs and joint performance with Kathleen Ladik, Novi Sad



Александар Станковски
Тажна вечера X, 1990, масло и фотографија на панел, 170 x 270 см.
сопственост и фотографија на авторот

Aleksandar Stankovski
Last Supper X, 1990, oil and photo on panel, 170 x 270 cm,
property and photo of the author

На масовниот хепенинг *Интервенции во ѝроспјор*, одржан во Музејот на современата уметност (1982), уметничката слобода се користи до максимум во буквална смисла на зборот: Музејот станува отворена арена за експонирање на инвентивните пориви на македонските и странските уметници, посетителите, вработените во МСУ и историчарите на уметноста. Словенечкиот уметник Марко Погачник од групата *Шемпаз* изведува *Нацрт на биполарна интервенција, Школа за ѝроспјорой, Сјоменик на ѝприродајта*.

Глигор Стефанов со Драган Петковиќ се автори на *Интервенциите со ѝамук*. Шемов и Фиданоски имаат *Колективна интервенција* (боење на цементните ѕидови и скали на влезот на МСУ, боење на платото и на одделни предмети, автори се и на скулптурата *Голијат - експлозија на бои*, распнување на *Црпјежой кон небојто*). Францускиот уметник Жерар Брасел изведува боење на предмети, автор е на *Палетата на македонските жени* и *Столот на Карл Маркс*. Објектот *Срце* е дело на Томас Лехрер, а Искра Грабулоска прави *Проекција во ѝроспјорой*. Учествуваат и Станко Ѓорѓиев, Кирил Јосифов, Златко Глигоров, Коле Мишев, Ранко Дакиќ, Радмила Радивоевиќ, Невенка Лазеска, Љубица Дамјановска, Марија Бочварова, Соња Панчевска, Викторија Васева и други.

MoCA-Skopje organized a large-scale art happening called *Interventions in Space* in 1982 that was attended by many artists. At this happening, artistic freedom was pursued to the maximum possible extent. The Museum thus became an open arena for display of the inventive outbursts and brainstorming contributed by the Macedonian and foreign artists, the MoCA staff, visitors, and art historians. Slovenian artist Marko Pogacnik, member of the art group *Shempaz*, executed *Draft of Bipolar Intervention, School of Space, Natural Monument*.

Gligor Stefanov and Dragan Petkovic were authors of *Interventions with Cotton*. Semov and Fidanoski executed *Collective Intervention* (painting of the cement walls and stairs at the entrance to MoCA; painting of the plateau and specific objects; they are also authors of sculpture *Goliath - an Explosion of Colors*; crucifixion of *Drawing to Heaven*). French artist Gérard Brassel was engaged in painting of objects; he is author of *Palette of Macedonian Women* and *Chair of Karl Marx*. The object *Heart* is the work of Thomas Lehrer, while Iskra Grabuloska executed *Projection in Space*.

One could also note the participation of: Stanko Gjeorgjiev, Kiril Josifov, Zlatko Gligorov, Kole Misev, Ranko Dakic, Radmila Radivojevic, Nevenka Lazeska, Ljubica Damjanovska, Marika Bocvarova, Sonja Pancevska, Viktorija Vaseva, and others.



Беди Ибрахим
Објект, 1991, камен и дрво, 130 x 50 x 30 см.

Bedi Ibrahim,
Object, 1991, stone and wood, 130 x 50 x 30 cm.

Интерактивноста и социјализацијата на креативниот чин ги мобилизираат механизмите на хепенингот, перформансот, комбинираниот објект, слободното прскање со боја и амбиенталните формации со идејата како апсолутна водилка на сите ликовни процеси.

Групата *I AM* со Милчо Манчевски во улога на главен идеен промотор, организира мултимедијални активности во Домот на младите во Скопје (во 1983 и 1984) со тенденциозно нагласување на колективниот пристап во процесот на создавањето. Хепенингите, перформансите со телесната уметност, изработката на објекти, проекциите на слајдови, музичките изведби и разговори детаљно се објаснуваат и во нивните шапирографираните текстови, во кои е отпечатен и првиот *Манифест на концептуализмот* во Македонија. Оваа ликовна работилница е во духовна близина со социјалната пластика и со предавањата на најголемиот *Флуksус* маг – Јозеф Бојс.

Во синхронија со интелектуалистичките облици на новата уметничка практика продолжуваат и интервенциите кои се врзуваат за контактот со природата и заборавените традиции и пагански обичаи. Во овој контекст е и акцијата *Cyoi*

Interactiveness and socialization during the creative artistic act offered motivation to further the process of happening, performance, mixed-media objects, free-style color splashing, and ambient art production in context of the very idea being the absolute guiding principle in all art explorations.

The *I AM* group, having Milco Mancevski as its major conceptual promoter, organized various multimedia art activities at MKC in Skopje in 1983 and 1984. These activities offered tendentious articulation of collective approach to process creation. The group's happenings, performances emphasizing body art, project production, projection of slides, music performances, and art discussions were also elaborated and explained in the group's hectographed texts. The first ever *Manifesto of Conceptualism* in Macedonia was also published on such hectographed copies and handouts. This sort of art workshop maintained a spiritual intimacy with the social plastic and lectures of the greatest *Fluxus* art sage – Joseph Beuys.

In synchrony with the intellectualist forms of the new art practice, there was also continuation of environmental and site-specific art actions that related to nature and forgotten traditions and pagan customs. The site-specific action *Stack*

изведена во тревниот простор до Македонскиот народен театар во Скопје, во 1983 година. Концепцијата беше заедничка (МСУ со архитектите Живко Поповски, Искра Грабулоска, Митко Хаџи Пуља, Златко Хаџи Пецов и др.). Урбаниот проект во урбан амбиент, со повикување на природата и руралниот аспект, отвори прашања со холистички карактер: ја потсети публиката на неопходноста од поврзувањето на древните пагански ритуали и селото со животот во големите агломерации на населението. 'Реквизитите' и материјалите главно се однесуваа на вонградските 'амбиенти' (сено, слама, трева, страшило за птици, летала, класови пченка, фенери од лубеница, хартиени ленти, крави, еден коњ, запалени факели, етно инструменти). Случувањата не беа со интерактивен карактер, набљудувачите беа концентрирани на следење на акцијата на изведувачите. Настанот не беше радо прифатен од критиката, а и од граѓаните, иако се работеше за соединување на уметноста со животот, за тривијализација на уметничките категории релевантни за високата модерна. Поврзан со искуствата на *Ное Словенише Кунст* и на музичката група *Лајбах* од Словенија, сликарот Венко Цветков е меѓу првите во Македонија (1983) кој ја промовира видео продукцијата.

Неговата изложба *Ксерокси* (1987) претставува ангажиран јазик, манифестиран со тавтолошки ликовен пристап и со нагласена концептуализација на идеолошките содржини.

Двајца млади скулптори од Белградската ликовна академија, на самостојните изложби во Домот на младите – Глигор Стефанов (1983) и Петре Николоски (1985) – а потоа заеднички претставувајќи ја за прв пат независна Македонија на Меѓународното биенале во Венеција (1993), на еден атавистички начин, близок на јапонската група *Моно-ха* ја внесуваат на голема врата суптилната варијанта на сиромашната уметност (*arte povera*) во Македонија.

Линеарните интервенции на Стефанов и мултимедијалните проекти со перформанс на Николоски (во соработка со поетесата и перформерката Катлин Ладик) симбиотички го разградуваат традиционалното поимање на скулптурата. Подоцна и двајцата имигрираат во Англија од каде што, особено Николоски, на повеќе континенти во светот лансира социјално означени амбиенти со нарација сосредоточена на хендикепираните или на потрошувачката лакомост на богатите општества.

Во насока на сиромашната уметност се и транспарентните инсталации на Ибрахим Беди, концентрирани врз светлосните феномени во природата (дискретно вметнување минијатурни парченца од огледало што создаваат необични оптички игри).

performed in the grass area next to the Macedonian National Theater in Skopje, in 1983, was also executed in this context. It involved a joint concept (MoCA, together with architects Zivko Popovski, Iskra Grabuloska, Mitko Hadzi Pulja, Zlatko Hadzi Pecov, etc.). The urban project, executed in an urban setting with reference to the nature and rural aspects, opened issues with a holistic character: it reminded the audience of the necessity of connecting the ancient pagan rituals and village with life in the large cities. 'Props' and materials mainly related to out-of-town 'ambiance' (hay, straw, grass, scarecrow for birds, aircraft, corncocks, watermelon lanterns, paper strips, cows, a horse, lighted torches, ethnic instruments). The events did not have an interactive character; viewers were mainly focused on monitoring the action of the performers. The event was not acclaimed by the critics and the citizens, although it was about merging art with life, about the trivialization of artistic categories relevant to high modern art.

Related to the experiences of the *Neue Slovenische Kunst* and Slovenian avant-garde music group *Laibach*, painter Venko Cvetkov was among the first in Macedonia (1983) to promote video production as such.

His exhibition called *Xeroxex* (1987) offered committed language, demonstrated by means of tautological art approach and underlined conceptualization of ideological content.

Two young sculptors, both fresh graduates from the Belgrade Fine Arts Academy, overtly introduced the subtle version of *arte povera* in Macedonia in an atavistic manner similar to that of Japanese art group *Mono-ha*. It involved Gligor Stefanov (1983) and Petre Nikoloski (1985) in the context of their individual exhibitions held at MKC-Skopje, followed by their joint participation at the Venice Biennale where independent Macedonia was represented for the first time (1993).

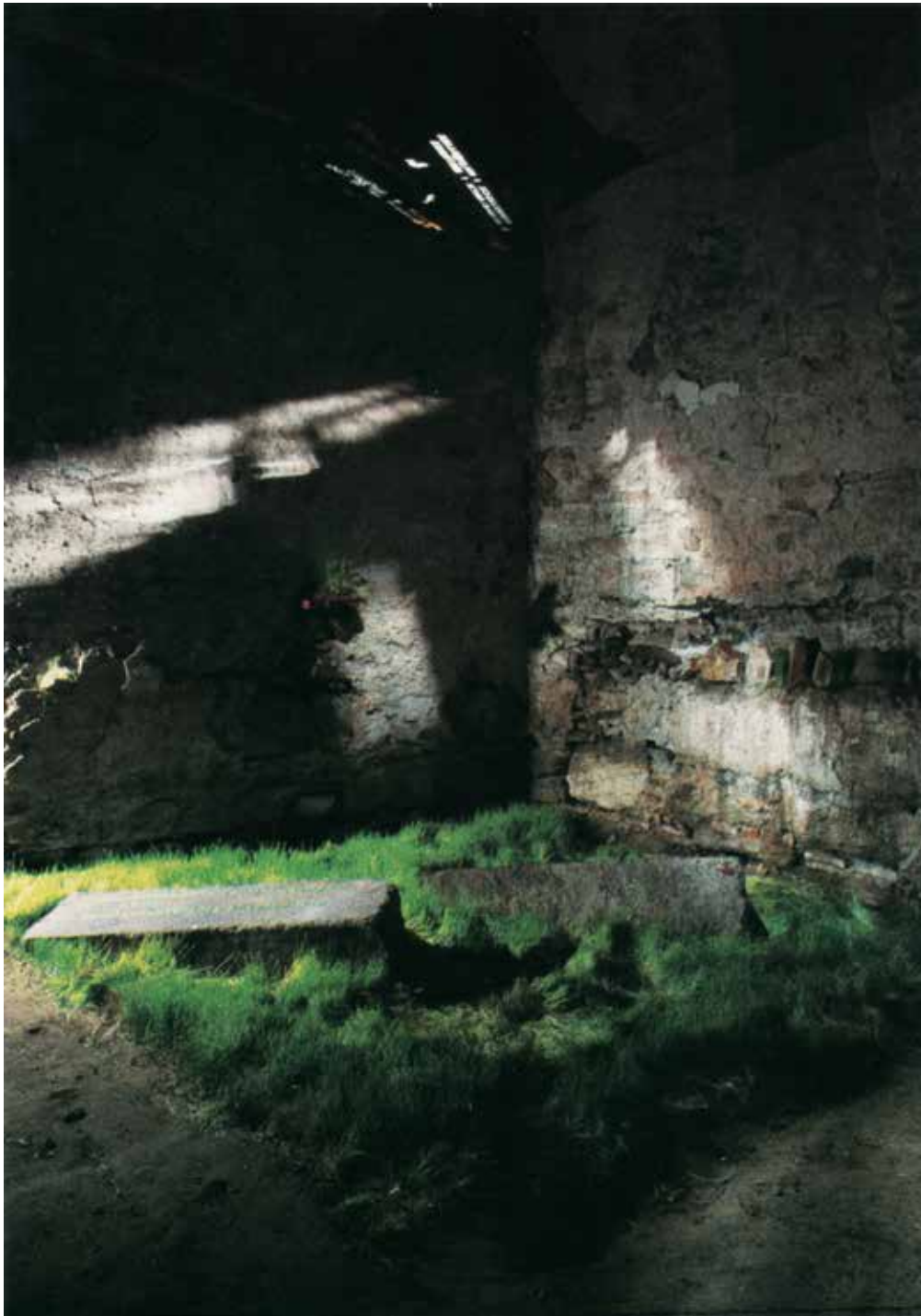
Linear interventions made by Stefanov and multimedia projects, accompanied by performance of Nikoloski (in collaboration with poetess and performance artist Katalin Ladik), symbiotically deconstructed the traditional apprehension of sculpture. Afterwards, both of them would migrate to Great Britain and carry on their art practice. In this context, Nikoloski was especially active in producing, on several continents, socially marked ambient art objects, offering narration focused on handicapped people or on consumer greediness of rich societies.

The transparent installations made in this period by Ibrahim Bedi are in also in context of this *arte povera*, concentrating on illumination phenomena in nature (discreet insertion of very small fragments of mirror that create unusual optical games).



Томе Адиевски
Поток (футуристичка поезија), 1993, фриз од црно-бели фотографии

Tome Adzиеvski
Brook (Futuristic Poetry), 1993, frieze made of black and white photos



Дијана Томиќ Радевска
Небото заштитник или дали е ова мојот дом?, 1996
 инсталација (поникината пченица, хартија), ЧифтеАмам, Скопје

На оваа „сиромашна“ сцена сè поприсутни се брачниот тандем Блажевска / Грабулоски (во Битола и Скопје) преку интервенции со слама, дрвја, мермерни блокови, стакла, а потоа и со звуци во екстериерни и интериерни локации.

Diana Tomic Radevska
Protecting sky or is this my home?, 1996
 installation (grown wheat, paper), Cifte Amam, Skopje

One could also note the increasing presence of the artistic pair and married couple consisting of Blazevska / Grabuloski on the “arte povera” scene (in Bitola and Skopje) by their site-specific art actions involving straw, trees, marble blocks, glass; later these art actions were also accompanied by sounds in exterior and interior locations.

Обид за интегрирање на мултилингвалните ликовни постапки се остварува и во организација на критичарот Владимир Величковски во Домот на младите (1984). Изложбата *Нови појави во македонската ликовна уметност* се осмислува како обединување на веќе направените дела, со активностите коишто се случуваат во живо. Меѓу познатите имиња Шијак, Мазев, Бежан, М. Коџоман, Петковиќ, Радовановиќ, Узуновски и Г. Стефанов, посебно внимание привлекуваат мултимедијалните перформанси на Сlobодан Филовски и Владимир Величковски, *Повторното раѓање на Венера и езекуција на дојмайското во кријкаша и уметноста*, *Пагои на кријкашарот* и телесниот перформанс на Арсовски. Поентата на овие акции алуира на определени општествено-културни состојби во Македонија со критичко-симболични означители.

Нора Стојановиќ
Flash.back., 1996
видео-перформанс и инсталација, Чифте-Амам, Скопје, фото-архив на САС, Скопје

Art critic and artist Vladimir Velickovski made an attempt to organize and integrate multilingual art procedures at MKC-Skopje (1984). The exhibition called *New Tendencies in Macedonian Fine Arts* was conceived as a fusion of already made artworks with activities that were performed live. In context of artworks by well-known artists like Sijakovic, Mazev, Bezan, M. Kodzoman, Petkovic, Radovanovic, Uzunovski, and G. Stefanov, multimedia performances *Rebirth of Venus and Execution of the Dogmatic in Critique and Art*, and *Fall of the Critic* by Slobodan Filovski and Vladimir Velickovski, and body art performance by Arsovski stole the show. The point of these actions alluded to then certain social and cultural circumstances prevalent in Macedonia, while at the same time offering critical and symbolical connotations.

Nora Stojanovic
Flash.back., 1996
video performance and installation, Cifte Amam, Skopje, photo archives of SAS, Skopje



Непосредно по оваа изложба, повторно група автори раководена од Шемов и Фиданоски, го спроведува проектот *Во чест на Рембрант* во месарницата *Баце* во Скопје (1984). Тие излегуваат од ликовните клишеа интерпретирајќи го индивидуално видувањето на големиот холандски сликар. Пародиско-комичната и лудичка компонента на целиот настан се нагласува и со читање на фрагменти од книгата на Русомир Богдановски *Чудојто на Св. Ѓорѓија*. Сериозноста на иницијалната ликовна проблематика се спојува со забавниот и интерактивниот штимунг на овој необичен омаж.

Духот на колективното, како и во светската концептуална прагма (*Zero, Fluxus, GRAV, M.I.D., USCO, Движение...*), и кај нас се акцентира со формирање групи кои подолго време работат заедно. Таков е случајот со македонската група Зеро.

Уште пред официјално да се прокламираат како група, неколкумина од идниот состав, заедно со критичарката Конча Пиркоска, авторите Станко Павлески и Зоран Малиновски, изве-

Immediately after this exposition, a new group of artists, again led by Semov and Fidanoski, performed the project called *In Honor of Rembrandt*. The Bace meat shop in Skopje was the site chosen for this. The involved artists went beyond established art clichés, offering individual interpretations of the great Dutch painter. The parodic/comic and ludic component of the entire event was further underlined by reading lines from a book written by Rusomir Bogdanovski, *Saint George's Miracle*. The gravity of the initial art-related problems was merged with the amusing and interactive mood of this unusual homage.

The spirit of the collective – like in the global conceptual practice (*Zero, Fluxus, GRAV, M.I.D., USCO, Dvizhenie...*) – was also underlined in our country by forming art groups by artists who had been working together for some time. Such was also the case of the Macedonian art group called Zero.

Even before the formal launch of the group, several future members like Stanko Pavleski and Zoran Malinovski, together



Мирослав Стојановиќ – Шуки
Руски вотково, 1997
 инсталација (жица, вотка, платно), Чифте Амам, Скопје

Miroslav Stojanovic - Suki,
Russian Vodka Pipeline, 1997
 installation (wire, vodka, cloth), Cifte Amam, Skopje

дуваат групен перформанс во Штип (1984), еден вид канонада со бои, слично на акцијата од 1964 година на Волф Востел. Групата *Zero* официјално се „регистрира“ во 1985 година, од страна на А. Станковски, Игор Тошевски, Миодраг Десовски, Ибрахим Беди, Перица Георгиевски, Синиша Цветковски, Тања Миљовска, Златко Трајковски и Панче Бакев. Идејните постулати на групата се поттикнати од херметизмот во општеството и главно го фокусираат вниманието врз демократизацијата на уметноста и ослободувањето од мистификацијата на официјализираната уметност, конsumerизмот, трговијата со уметнички дела. Жртвувајќи го конституенсот на индивидуалното, тие колективно го исцртуваат градот со графити и мурали како естетика за масовна консумација (делови од ентериерот на МКЦ, училиштето Тефејуз и сл.).

with art critic Konca Pirkoska, executed a group performance in the town of Stip (1984). It involved a kind of “barrage fire” of colors, similar to the 1964 art action performed by Wolf Vostell. The Macedonian group *Zero* formally commenced its work in 1985, involving A. Stankovski, Igor Tosevski, Miodrag Desovski, Ibrahim Bedi, Perica Georgivski, Sinisa Cvetkovski, Tanja Miljovska, Zlatko Trajkovski, and Pance Bakev. The conceptual postulates of this group were motivated by the then prevalent hermeticness in society. Generally, the group members focused on further art democratization, demystification of officialized and formal art, consumerism, trade in artwork, etc. Sacrificing constituency of the individual, the group members collectively executed murals and graffiti throughout the entire city, as esthetic for mass consumption (interior parts of MoCA, “Tefejuz” primary school in Skopje, etc.).

Борис Шемов
Музејска просторија, 1997
инсталација (готови предмети), Чифте Амам, Скопје, фото: Роберт Јанкуловски

Boris Semov
Museum Room, 1997
installation (ready-mades), Cifte Amam, Skopje, photo: Robert Jankuloski





Никола Велков
8000 портрети на Иван Поднар (детал), 1997
компјутерска графика

Nikola Velkov
8000 Portraits of Ivan Podnar (detail), 1997
computer graphics

Еден од нив е муралот *Како умираат диносаурусите*, но повеќето од овие урбани слики се уништени. Практикувајќи своевидна јога на духот во креативното дружење, како некаква претходница на онаа уметност на комуникацијата што во последнава деценија ја заговара францускиот теоретичар Николас Бурио, членовите на *Zero* се мошне активни и креативни и на индивидуален план, надвор од заедничките активности. За посебно одбележување е нивниот настап на изложбата *Експресија, ѝесѝ, акција* (1985) во Музејот на Македонија, кога се појавува и интересната пост-модернистичка наратива на скулпторот Томе Адиевски. Овој автор следната година ја експонира оваа 'друга' естетика на самостојната изложба *Трчање по запад*.

How Dinosaurs Die was one of such murals; however, most of these urban pictures in time got destroyed. By practicing specific yoga in the spirit of creative socializing, as some kind of forerunner of such art of communication as pursued in the last decade by French theoretician Nicolas Bourriaud, members of *Zero* were active and creative individually as well, outside of their group work. One should especially mention their presentation at the exhibition *Expression, Gesture, Action*, organized at the Museum of Macedonia in Skopje in 1985, offering a rather interesting postmodernist narration made by sculptor Tome Adzievski. The following year this artist exposed such 'other' esthetics at his solo exhibition *Running after the West*.

Скулпторот Јордан Грабуловски-Грабул во Југословенскиот културен центар во Париз во 1986 година (а потоа во МАНУ и во МСУ, Скопје) создава една интересна екстериерно-ентериерна подна инсталација *Комуникации*, која излегува од дотогаш применуваните практики и ја промовира идејата за постојана менливост на поставката, благодарейќи на мноштвото компонибилни форми од теракотата (конуси, пирамиди, калоти, валјаци, топки...) приспособливи за различни просторни капацитети. Практично со *Комуникации* отвора поле за безконечна, флексибилна игра и отвореност кон слободата на креативните можности.

Амбиенталната слика на сликарот Игор Митриќески во Ликовниот салон на ДЛУМ (1986) е мултипросторна и мулти-сензорска инсталација градена со сликарски и несликарски материјали, што експлицитно ја деконструира претставата за традиционалното сликарство.

Неколку архитекти го создаваат *Бироџо за еволуција и нов концепт* – заедничко работење на новите поврзувања на архитектурата, ликовната уметност и музиката. Тие се претставуваат самостојно во Домот на младите, но настапуваат и на Биеналето на младите и на Биеналето на македонската архитектура. Ангел Ситновски – еден од членовите на ова 'биро' – создава минималистички музички сараундинг: *Звучи од тиишината и од ѓраговиите*, кој може да биде доведен во корелација со музичкиот амбиент на Василиј Кандински од 1922 година и подоцна со скржавиот звук на Стив Рајх или со музичките перформанси на Џон Кејџ. Архитектите во 'бироџо', рок-музиката, најмалото театарче на светот *Зелената ѓуска* и новата ликовна практика се покаж за симбиозата на повеќето уметнички дисциплини и на нивната константна меѓувлијателност и проникнатост. Апсолутно владеење на звукот во ентериер (кршење и режење мермерни блокови) се случува во проектот на Виолета Блажевска / Богдан Грабуловски *Sound Site*, претставен на Биеналето во Сао Паоло (1998). Кореспонденцијата на ова дело со *Празната галерија* на Луловски и *Звучиите од тиишината и од ѓраговиите* на Ситновски, со нагласениот минимализам ја осмислуваат релацијата на аудитивното со перцептивното, на динамичкото со просторното, на лудичкото со филозофското, на мисловното со психолошкото.

Почетокот на деведесеттите изобилува со перформативни настапи на Александар Станковски во Германија (*Ослободување на душата на Миел, Мамел, Палењето на Маја*), како и на истиот автор со Златко Трајковски и Миодраг Десовски.

Во почетокот на деведесеттите на минатиот век Искра Димитрова во мултимедијалните проекти наративно вградени во традицијата и обредите, најчесто од паганска провениенција, избира нови форми и материјали (волна, восок, брашно, силикон, оган, земја, вода, сопствениот глас, музика, видео и слајд проекции) со перформанси на самата авторка или на група перформери: интерактивните инсталации *Саранска* (1991), *Мајка ѓајак* (1993), *Мултимедијален ѓроект во Куршумли ан* (1994), *Жестјока дива* (1994) и др., се засновани на концепти-сценарија со строга наративна и временска детерминираност. Дел од овие инсталации и перформанси се презентирани во САД, Бугарија, Шведска, Јапонија.

Sculptor Jordan Grabulovski-Grabul at the Yugoslav Cultural Center in Paris in 1986 (afterwards at MANU and MoCA in Skopje) created an interesting exterior-interior floor installation *Communications* going beyond the hitherto applied practices and promoting the idea of constant fluidity of the art presentation thanks to the multitude of composable forms of terracotta (cones, pyramids, calottes, rollers, balls...) adaptable to different space-related capacity. Practically, *Communications* made room for endless flexible game and openness to freedom of creative possibilities.

The ambient art picture by artist Igor Mitrikeski, shown at the Skopje DLUM (Macedonian Association of Fine Artists) Art Salon in 1986, was a multi-space and multi-sensor installation, made of art and non-art materials; it explicitly deconstructed the notion of traditional painting.

Several architects decided to establish the group called *Bureau for Evolution and New Concept*; it represented joint work on new tendencies concurrently shared by architecture, fine arts, and music. They presented themselves individually at MKC-Skopje. Their participation was also noted at the Youth Biennale and the Biennale of Macedonian Architecture. Angel Sitnovski, member of this 'Bureau', produced minimalist music surrounding: *Sounds of Silence and Cities*; this could be seen in correlation with the music environment made by Vasily Kandinsky in 1922, and later with the rather parsimonious sound of Steve Reich or even the music performances of John Cage.

The architects from 'the Bureau,' rock music, 'the smallest theater in the world' *Green Goose*, and the new art practice were indications of symbiosis of several art disciplines and of their constant interconnection and incisiveness.

Absolute domination of sound in interior context (breaking and cutting marble blocks) was seen in the project called *Sound Site* by Violeta Blazevska / Bogdan Grabulovski, initially presented at the 1998 São Paulo Biennale.

The correspondence of this artwork with *Empty Gallery* by Lulovski and *Sounds of Silence and Cities* by Sitnovski by its articulated minimalism gives meaning to the relation between the auditive and the perceptive, the dynamic and the spatial, the ludic and the philosophical, the mental and the psychological.

The early 1990s were full of art performance events made by Aleksandar Stankovski in Germany (*Releasing Miguel's Soul, Mamel, Burning Maja*), as well as those made by the same artist together with Zlatko Trajkovski and Miodrag Desovski. In the early nineties of the last century, in her multimedia projects narratively embedded in tradition and rites, most often of pagan origin, Iskra Dimitrova chose new forms and materials (wool, wax, flour, silicone, fire, earth, water, her own voice, music, video, and slide projections), accompanied by performances by the author herself or a group of performers: her interactive installations *Saransaka* (1991), *Spider Mother* (1993), *Multimedia Project at Kursumli An* (1994), *Fierce Diva* (1994), etc., were based on scenario concepts with strict narrative and time determination. Part of these installations and performances were presented in the USA, Bulgaria, Sweden, and Japan.



Маргарита Киселичка
Јас и безвременото, 1999
 интерактивна инсталација (алуминиум, вода), МСУ, Скопје
 фото: Александар Кондев

Margarita Kiselicka
Me and Timeless, 1999
 interactive installation (aluminum, water), Museum of Contemporary Art, Skopje
 photo: Aleksandar Kondev

Антони Мазневски идејата во сликата и нејзината шегобијна конструкција, на самостојната изложба (КИЦ, 1992), понатаму ја развива во чисти концептуални решенија (*ТВ конструкции* и проектот *The End* во МСУ Скопје 1996 година, како и во интригантната форма на *Volkswagen* автомобилот (A SE ESSE) и во *Ойсусџво* (1998). Германската ликовна атмосфера во која се развива Жанета Вангели пред дефинитивно да дојде во Македонија ги провоцира новите каузални односи меѓу текстот и сликата во нејзиниот поглед на уметноста. Објектите од овој период искажуваат духовната блискост со творештвото на Јозеф Бојс и движењето *Флуksус*. Самостојната изложба *Мала војна / Голема војна* во Франкфурт на Мајна посочува на ангажиран однос во сложените симбиози на социјалното-политичкото и етичкото.

Antoni Maznevski continued to further expand the idea-in-picture conception and its jocular construction, initially seen at his solo exhibition at KIC-Skopje (1992), into clear conceptual outputs (*TV Constructions*, the 1996 project *The End* shown at MoCA-Skopje), as well as into an intriguing form of a *VW* vehicle (A SE ESSE); this is also seen in *Absence* (1998).

The German artistic climate – in which Zaneta Vangeli evolved before definitely coming to Macedonia – provoked new casual relations between text and picture in her art attitude. Her objects from this period indicate spiritual proximity with the art production by Joseph Beuys and the *Fluxus* movement. Her solo exposition *Small War / Great War*, shown in Frankfurt on the Main, offered an attitude of commitment in context of complex symbioses between the sociopolitical and the ethical.

Видлив е напливот на летристички игри, слогани, зборови или цитати во различните форми на нејзината ликовна продукција (масла/акрилик, фотографии, објекти, инсталации, видео). Инсталацијата *Порџа* (МСУ - Скопје, 1994), *Ex - FYROM-ism* проектот (во CIX галерија, Скопје 1998) и инсталацијата *Integralism* (Биенале во Венеција, 2003) реферираат на творечка лојалност на лингвистичко-филозофскиот профил, експлицитно закоравен во концептуалната практиката на проширените медиуми.

Со заедничката изложба *Појџис, Насџан, Конџексџи* (1992) на критичарката Сузана Милевска и фотографот Роберт Јанкулоски, инспирирана од „писмото“ на Жак Дерида, се посочува на една поинаква методологија на концептуалата (кон нејзината пост-варијанта), на сè поуверливата едност на филозофијата и уметноста и на новата „формула“ на критичар/теоретичар која ќе се потврдува и на мултимедијалниот проект *Рег/Хаос* на која покрај С. Милевска учествуваат и Ж. Вангели, П. Георгиевски, А. Станковски, И. Рамичевиќ и З. Трајковски. С. Милевска, со редица изложби низ деведесеттите и преку активностите во *Ойворенојто графичко студио* ја ориентира ликовната сцена (главно најмладите уметници) кон нео - или постконцептуална продукција.

There is evident influx of lettrist games, slogans, words, and quotes in the different forms of her art production (oils/ acrylic, photos, objects, installations, video). Her installation *Gate* (MoCA-Skopje, 1994), the project called *Ex-FYROM-ism* (CIX Gallery, Skopje, 1998), and installation *Integralism* (Venice Biennale, 2003) show creative loyalty of a linguistic-philosophical profile, explicitly deep-rooted in conceptual practice of expanded media.

The exhibition *Signature, Event, Context* (1992), organized jointly by art critic Suzana Milevska and photographer Robert Jankuloski and inspired by “the letter” of Jacques Derrida, offered indication of a different methodology of conceptual art (toward its post-version), of increasing oneness of philosophy and art, and of a new “formula” of art critic / artist, which was also verified at the multimedia project called *Order / Chaos* featuring art critic S. Milevska and artists Z. Vangeli, P. Georgievski, A. Stankovski, I. Ramicevic, and Z. Trajkovski. By organizing a series of exhibitions and by her work in the *Open Graphic Studio*, S. Milevska made an attempt to direct the art scene (generally, the youngest artists) in the country toward a neo- or post-conceptualist production.

Весна Дунимагоска
Кој се плаши да погледне однадвор или совршено заштитени агли, 2000
перформанс, Битола

Vesna Dunimagloska
Who is afraid to look outside or perfectly protected angles, 2000
performance, Bitola



Со формирањето во 1993 година на Сорос центарот за современи уметности (SCCA, потоа Центар за современи уметности – CAC) и неговите годишни изложби и индивидуални проекти во текот на годината, со големо лично себевложување на директорот Небојша Вилиќ се дава *carte blanche* за користење на високите технологии коишто отвораат серија други можности за ново, брзо и интересно поттикнување на мултимедијалната продукција кај младите уметници.

Првата годишна изложба на SCCA: *Имиџ бокс* (1994/95) ја мобилизира свежата инвенција на авторите во насоки кои се познати како инцидентни во претходниот период.

Количеството high-tech постапки во проектите на дваесетина автори е компатибилно со грандиозноста и импресивноста на реализациите. Особено инсталациите на Јован Шумковски, Искра Димитрова, Жанета Вангели и Игор Тошевски разбудуваат многу поголема доза творечки потенцијал отколку што тоа било можно без финансиската и техничко-технолошката помош што им беше дадена на авторите.

Ова реферира на оние творци кои во овој проект автохтоноста на апсолутната идеја ја спојуваат со апсолутната можност на помагалата. Идното дејствување на SCCA како Центар за современи уметности, со CIX изложбената галерија и под раководство на Мелентие Пандиловски, се фокусира на *Скојскиот фестивал на електронски уметности (SEAFair)*, овозможувајќи ѝ на младата креативна сцена да ги осмислува мултимедијалните проекти со посредство на големите предности на компјутерската и другите нови технологии.

Новоотворениот алтернативен простор во Скопје – *Чифте амам* – по иницијатива на самите уметници – се претвора во уште едно ликовно гнездо од кое генерираат нови мултимедијални дела (Ѓоко Радовановиќ, Лилјана Ѓузелова, Исмет Рамиќевиќ, Борис Шемов, Симон Узуновски, Мирна Арсовска, Искра Димитрова, Дијана Томиќ, Моника Мотеска, Игор Сековски, Роберт Јанкулоски и др.). Изложбата *9 1/2 – Нова македонска уметност* (MCU – Скопје, 1995), ја рефлектира новата ослободеност на уметникот за идеите како безрезервни водилки во проектите. Тука во оваа смисла треба да се цитираат метафизичките и крајно софистицирани концептуални дела на Душан Перчинков (мапата *Нишито*), потоа префинетата инсталација *Симбио* на Драган Петковиќ и *Не гледајте така романтично* на Мирна Арсовска.

Настрана од активностите со групата *Zero* и на други групни изложби, Игор Тошевски го достигнува творечкиот зенит со инсталациите *Досие '96*, патувачки проект низ Македонија. Пробивајќи во чувствителните слоеви на повредените морални кодекси на секојдневното опкружување (распаѓањето на општеството на повеќе рамништа), Тошевски создава импресивно дело, со паралелно користење висока технологија, фрагменти од искршени производи на фабриките под стечај, поставени во витрини и богат семантички арсенал распрснат во просторот со динамичен ритам. Еколошките, етички и социјални аспекти како мисловни означувачи во овој проект се издигнуваат на високото рамниште на трансиндивидуализмот, така особен за мултимедијалната практика.

The 1993 establishment of the Soros Center for Contemporary Art (SCCA, later known as Contemporary Art Center or CAC) in Skopje and its annual expositions and individual projects throughout the year, supported by the great personal efforts made by its director Nebojsa Vilic, provided a *carte blanche* to utilize high technologies; consequently, this gave new and different opportunities for new, quick and interesting motivation for multimedia production in young artists.

The first SCCA annual exhibition called *Image Box* (1994/1995) mobilized a fresh invention of artists in directions that were previously incidental.

The amount of high-tech procedures employed in projects by twenty artists was compatible to the grandiosity and impressiveness of the end products.

Installations, especially by Jovan Sumkovski, Iskra Dimitrova, Zaneta Vangeli, and Igor Tosevski, provoked a greater amount of creative potential than what would have been possible without the financial and technical-technological assistance given to the artists.

This referred to those artists who were able in this project to combine originality of absolute idea with absolute capacity of the high-tech accessories. The subsequent activity of SCCA in capacity as CAC, with its CIX exhibition gallery and Milentie Pandilovski as its next director, centered on the *SEAFair (Skopje Electronic Arts Fair)*, enabling young creative artists to design multimedia projects by making use of the great advantages brought by computer and other new technologies.

Cifte Amam, the newly opened alternative exhibition premises in Skopje upon the initiative of the artists themselves, became another art nursery generating new multimedia artworks (by artists like Gjoko Radovanovic, Liljana Gjuzelova, Ismet Ramicevic, Boris Semov, Simon Uzunovski, Mirna Arsovska, Iskra Dimitrova, Dijana Tomic, Monika Moteska, Igor Sekovski, Robert Jankuloski, etc.).

The exhibition *9 1/2 - New Macedonian Art* (MoCA-Skopje, 1995) reflected new unrestrictedness for artists in the context of ideas as uncompromising guiding principles in art projects. Here, in this sense, one should mention the metaphysical and very sophisticated conceptualist works by Dusan Percinkov (the portfolio called *Nothing*), then the refined installation *Simbio* by Dragan Petkovic, and *Don't Look So Romantically* by Mirna Arsovska.

Outside of his activities related to the *Zero* group and other joint expositions, Igor Tosevski reached the point of culmination in his art production by his installations *Dossier '96*, a project travelling throughout Macedonia. Penetrating the sensitive layers of violated moral codes of the everyday human environment (society disintegration at several layers), Tosevski was able to create a rather impressive artwork, at the same time using high-tech, fragments of factory scrap, refuse, and broken products placed in museum glass showcases and originating from former state-owned factories now as bankrupt, ruined, and deserted ghost houses, and a diverse semantic arsenal distributed in space with dynamic rhythm. Ecological, ethical, and social aspects, as reflective indicators in these projects, were elevated to the high level of transindividualism, so characteristic for multimedia art practice.

Заедничкото изложување на Жанета Вангели и Станко Павлески на изложбата *Текстови* (куратор Небојша Вилиќ) во Њујорк, како што се чита во насловот, има истој фонолошко и синтаксичко.

Слична ситуација се случува и на авторската изложба на кураторите Соња Абадиева и Небојша Вилиќ *Скриени текстови*, организирана во Загреб за време на *Месецот на македонската современа уметност* (2001). Љупка Делева, Жанета Вангели, Томе Адиевски, Станко Павлески, Христина Иваноска и Оливер Мусовиќ ги предлагаат новите форми на толкување на текстовите со употреба на различни медиуми.

Во пролиферацијата на инсталации означени во овој дух, во деведесетите години се издвојуваат следниве проекти: *Звучна ѝерархија* на Виолета Блажевска и Богдан Грабулоски; инсталацијата со перформанс на Нора Стојановиќ *Gathering Scales of the Big Fish* во Провиденс (САД); *Телесни ѝерархии* на Виолета Чаповска; групните изложби *Зрачења* (во Минхен, Белград, Токио, Скопје) *Нарцисми* и *Првојто Пеер Шоу во ѝрадој*; *Прекрасни суштества* на Искра Димитрова (во Скопје и Венеција); *Ахилова ѝејница* на Моника Мотеска, *Собување* на Оливер Мусовиќ; *Тишина vs звук* на Љупка Делева; *Облека за двајца* на Христина Иваноска и др. Регенерацијата на графичките техники надвор од нормите на традиционалните техники и изрази се должи на активностите на *Отвореното графичко студио* и на изложбите *Графички експеримент* во Музејот на град Скопје, раководени од Сузана Милевска.

Оваа лабораторија ја ревитализира техниката на отпечатокот преку луцидни и софистицирани солуции, особено евидентни кај Ана Стојковиќ, Славица Јанешлиева, Оливер Мусовиќ, Христина Иваноска и др.

Кога мислам на безрезервната преданост на нео-концептуалата во деведесетите, без двоумење ми се наметнува името на Оливер Мусовиќ. Овој творец со респектибилна луцидност и духовитост, едноставност и читливост, за кус период се наметнува на македонската и на светската сцена, погодувајќи го во нерв пулсот на времето. Задоволството од читањето на неговите духовити концептуални нарации извлечени од најбаналните случки на секојдневието е нов вид релаксирачки концептуален говор, спроведуван во согласност со сите правила (доколку може така да ги наречеме) на оваа ликовна појава. На оваа орбита ѝ припаѓа и Славица Јанешлиева, во смисла на брз подем и страст за раскажување приказни. Тие не се шеговити и весели како на Мусовиќ, но имаат афинитет за одржување своевиден дијалог меѓу историјата (општото) и интимното, соопштено со деликатна женскост и интелектуална претпазливост.

Ана Стојковиќ е третата во оваа група млади уметници со постојано нови и други лични ракурси на денешнинава: од социолошки, социјален и етички карактер во кои внесува, за разлика од Мусовиќ и Јанешлиева, и сциентистичка љубопитност.

За повторното појавување на колективните дејствувања свој прилог дава и групата *Елементи* од Битола. Нејзините идејни лидери – двојката Билјана и Љупчо Исијанин, организираат интерактивни национални и меѓународни

The joint presentation by Zaneta Vangeli and Stanko Pavleski at the exposition *Texts* (curated by Nebojsa Vilic) in New York, as it can be read in the title, traced its point of departure in the phonological and the syntactical.

Similar situation also happened at the author's exhibition *Hidden Texts*, jointly curated by Sonja Abadziewa and Nebojsa Vilic. The exhibition was organized in Zagreb in 2001, as part of the *Month of Macedonian Contemporary Art*. At the exhibition, Ljupka Deleva, Zaneta Vangeli, Tome Adzиеvski, Stanko Pavleski, Hristina Ivanoska, and Oliver Musovic proposed new forms of text interpretation by using different types of media.

In context of the proliferation of similar installations, one could single out the following projects in the 1990s: *Sound Perspective* by V. Blazevska and B. Grabuloski; installation with performance called *Gathering Scales of the Big Fish* by Nora Stojanovic executed in Providence, Rhode Island, USA; *Body Fluids* by Violeta Capovska; group exhibitions like *Radiations* (Munich, Belgrade, Tokyo, Skopje), *Narcissisms* and *First Peep Show in Town*; *Wonderful Beings* by Iskra Dimitrova (Skopje, Venice); *Achilles' Heel* by Monika Moteska; *Taking off* by Oliver Musovic; *Silence vs. Sound* by Ljupka Deleva; *Dress for Two* by Hristina Ivanoska, etc.

The revival of graphic techniques beyond norms of traditional techniques and artistic rendering was the outcome of the activities promoted by the *Open Graphic Studio* and expositions styled *Graphic Experiment* held at the Skopje City Museum. S. Milevska organized and directed both the Studio and these exhibitions.

This kind of art laboratory revitalized reprinting technique by obtaining lucid and sophisticated art end products, especially evident in productions made by Ana Stojkovic, Slavica Janeslieva, Oliver Musovic, Hristina Ivanoska, etc.

When I think of a full, personal commitment to neo-conceptual art in the 1990s, the name of Oliver Musovic springs to mind. Showing respectable lucidity and wittiness, simplicity and legibility, this artist was able to impose himself on the Macedonian and international art scene in a short time, capturing precisely the zeitgeist of the times. Deriving pleasure from reading his witty conceptual narrations, drawn out from the most banal everyday events, represents a new type of relaxing conceptual speech, executed in accordance with all principles (if one could call them so) of this art tendency. Slavica Janeslieva also deserves to have her name mentioned in this context, with regard to her quick rise to stardom and her passion of telling stories. Her stories are not merry and witty like those of Musovic; still, they have the affinity to maintain a unique dialog between history (the general) and the intimate, narrated by a delicate femininity and intellectual discreetness.

Ana Stojkovic is the third person in this group of young artists that offer constantly new and different personal viewpoints of the present: of sociological, social, and ethical character in which she also brings scientific curiosity, unlike Musovic and Janeslieva. The artistic group styled *Elements* based in Bitola has also contributed to the revival of collective art actions in the country. The couple consisting of Biljana and Ljupco Isjanin are the group's conceptual leaders. They have organized interactive national and international projects in the town of

проекти во Битола: *Јас и ѝи* и *Yes No*. Весна Дунимагловска, како дел од оваа екипа, реализира опасни и возбудливи акции на телесната уметност, а го изведува и перформансот *Танцувачој* во галеријата Степен во Скопје.

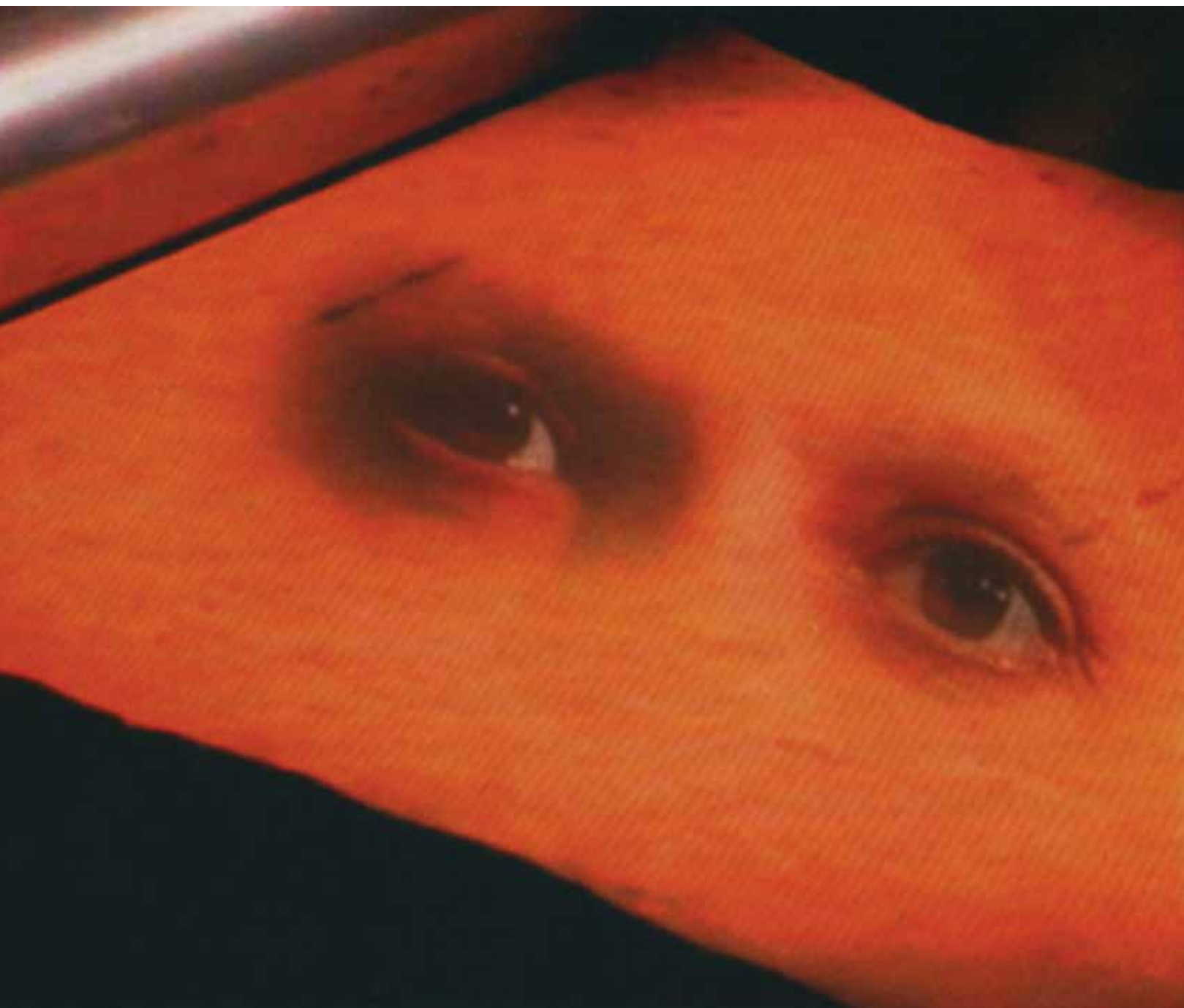
Дружењето на уметниците и историчарите/критичарите на уметноста станува поевидентно и со засилена фреквенција и се експонира во двата проекта од јавен карактер во Скопје во 2001 година (главно во урбани, неликовни амбиенти): урбаните инсталации / амбиенти и теорискиот дискурс *Пол и кайиџал* на кустосот Сузана Милевска во Градскиот трговски центар и ликовните акции *Озарување на месџој* на кустосот Соња Абациева. Дел од учесниците во овие проекти се застапени во оваа книга, но значаен број од нив, својот вистински авторски јазик ќе го афирмираат во дваесет и првиот век.

Нина Гештаковска Цветковска
Автопсихоанализа, 2000, инсерт од видео

Bitola: *You and Me* and *Yes No*. As part of this group, Vesna Dunimagloska has made dangerous and exciting actions of body art. She also executed the performance called *The Dancer* at the Stepen Gallery in Skopje.

Socializing of artists and art historians / art critics became more evident and more frequent. It was shown in both projects of public character in Skopje in 2001 (generally taking place in urban, non-art ambience): the urban installations / environment art works and theoretical discourse called *Gender and Capital* by curator Suzana Milevska in the City Shopping Center (GTC) in Skopje, and the art-related actions throughout the city of Skopje called *Shining the Site* by curator Sonja Abadziewa. Some artists participating in these projects are presented in this book; still, a significant number of them would get public recognition for their genuine author's speech in the 21st century.

Nina Gestakovska-Cvetkovska,
Self-psychoanalysis, 2000, video insert



Користена литература / Bibliography:

- Абаџиева, Соња* (1999). In: Нарцизми – Текст(ури) на (его)лицето во претставите на македонските уметнички (exh.cat), Музеј на современата уметност, Скопје;
- Abadžieva, Sonja* (2001), Deep Breathing, Skenpoint, Скопје, pp. 157, 158
- Battcock, Gregory* (1973), Idea Art, E. P. Dutton & CO., INC, New York;
- Battcock, Gregory* (1977), Why Art?, E. P. Dutton & CO., INC, New York;
- Bialostocki, Jan* (1986), Povjest umjetnosti i humanističke znanosti, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 75;
- Borgeaud, Bernardé* (1971/2), L' Art et nature, L' Art vivant, Paris, 26;
- Blanchot, Maurice*, L' Espace littéraire, Collection Idées, Paris, Ed. Gallimard, 205;
- Denegri, Jesha* (1966), Ivan Picelj jedan od inicijatora grupe Exat 51, Umetnost, Beograd, 5;
- Denegri, Ješa* (1968), Utisci i komentari 2, Umetnost, Beograd;
- Denegri, Ješa* (1978), Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija. In: Nova umjetnička praksa 1966 – 1978 (exh.cat.), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb;
- Dorfles, Gillo* (1979), In: Théorie et Critique 2, ed. AICA, Buenos Aires, décembre ;
- Fischer, Hervé*, (1981), L' Histoire de l'art est terminée, Balland, Paris, 29;
- Големото стакло* (1998), Музеј на современата уметност, Скопје, No. 7/8, pp. 8/66;
- Henri, Adrian* (1974), Environments and Happenings, Thames and Hudson, London;
- Horvat – Pintarić, Vera* (1965), О могућој социјализацији уметности, Umetnost, Beograd, 3/4;
- ИДЕЈА – ТЕКА / избор на документи за концептуалниот дискурс во Македонија, (приредувач: Абаџиева Соња) (2003), Музеј на современата уметност, Скопје;
- Leering, Jan*, (1972), L' Avant-garde en quarantaine, L' Art Vivant, 27;
- Košćević Želimir* (1971), Aspekti ambientalizacije prostora, Život umjetnosti, Zagreb, 13;
- Kuspit, Donald* (1996), Idiosyncratic Identities, Cambridge University Press, 19;
- Krauss Rosalind* (1993), The Optical Conscious, The MIT Press, Cambridge, Massachussetts, London, England;
- Kristeva Julija*, (1989), Moći uzasa, Naprijed, Zagreb;
- L'Art Vivant, (1972), Paris, 26;
- L'Art Vivant (1973), Paris, 41;
- L' Art Vivant (1974), Paris, 46;
- L' Epoque, la mode, la morale et la passion (1987) (exh.cat), Centre Georges Pompidou, Paris;
- Maković, Zvonko* (1971), Najmlađa generacija jugoslovenskih plastičara: novi ambijenti, siromašna i konceptualna umjetnost, Život umjetnosti, Zagreb, 14;
- Menna, Filiberto* (1967), Dizajn, estetska komunikacija i masovna sredstva, Život umjetnosti, Zagreb, 3/4;
- Meyer, Ursula*, (1972), Conceptual Art, E.P. Dutton & CO., INC, New York;
- Milevska, Suzana* (1998), The Faulty Ready-Made Versus the Perfect One. In: Index, Stockholm, No 22, pp. 60-65;
- Moles, Abraham* (1979), In: Theorie et Critique 2, ed. AICA, Buenos Aires;
- Pluchart, François* (1979), In: Thèorie et Critique 2, ed. AICA, Buenos Aires;
- Pollock, Griselda* (1995), Why have there been no Great Women Artists? In: Women Creativity and the Arts, Continuum, New York;
- Sondheim, Adam*, Individuals: Post-movement art in America, (1977), E.P. Dutton & CO., INC, New York;
- Величковски, Владимир* (1984), Нови појави во македонската ликовна уметност, Дом на младите, Скопје;
- Величковски, Владимир* (1986), Ликовен меѓупростор, Млад борец, Скопје;
- Venturini, Darko* (1971), Trenutak istine, Život umjetnosti, Zagreb, 14, p. 67;
- Wittgenstein, Ludwig* (1960), Tractatus logico-philosophicus, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo.

Автори / Authors

Лилјана Ѓузелова | Душан Перчинков | Никола Фиданоски и Симон Шемов
Виолета Блажевска и Богдан Грабулоски | Олга Милиќ | Симон Узуновски
Драгољуб Бежан и Милош Коџоман | Драган Петковиќ | Мице Јанкуловски
Венко Цветков | Глигор Стефанов | Елизабета Аврамовска - Бети
Петре Николоски | Милчо Манчевски | Станко Павлески | Исмет Рамиќевиќ
Роберт Глигоров | Златко Трајковски | Вана Урошевиќ | Јован Шумковски
Жанета Вангели | Антони Мазневски | Игор Тошевски | Искра Димитрова
Симонида Филипова Китановска | Мирна Арсовска | Виолета Чаповска
Роберт Јанкулоски | Ирена Паскали | Љупка Делева | Елпида Хаци Василева
Нада Прља | Оливер Мусовиќ | Моника Мотеска | Ана Стојковиќ
Игор Сековски | Славица Јанешлиева | Весна Стефановска | Христина Иваноска

Liljana Gjuzelova | Dusan Percinkov | Nikola Fidanoski and Simon Semov
Violeta Blazevska and Bogdan Grabuloski | Olga Milic | Simon Uzunovski
Dragoljub Bezan and Milos Kodzoman | Dragan Petkovic | Mice Jankulovski
Venko Cvetkov | Gligor Stefanov | Elizabeta Avramovska - Beti
Petre Nikoloski | Milco Mancevski | Stanko Pavleski | Ismet Ramicevic
Robert Gligorov | Zlatko Trajkovski | Vana Urosevic | Jovan Sumkovski
Zaneta Vangeli | Antoni Maznevski | Igor Tosevski | Iskra Dimitrova
Simonida Filipova Kitanovska | Mirna Arsovska | Violeta Capovska
Robert Jankuloski | Irena Paskali | Ljupka Deleva | Elpida Hadzi Vasileva
Nada Prlja | Oliver Musovic | Monika Moteska | Ana Stojkovic
Igor Sekovski | Slavica Janeslieva | Vesna Stefanovska | Hristina Ivanoska

Лилјана ЃУЗЕЛОВА

Чачак, Србија, 1935

Минимализмот е првата матрица врз која се втемелува ликовниот исказ на Л. Ѓузелова. Керамиката, а потоа металот, се материјалите со кои авторката компонира апстрактни композиции.

Во поинаков контекст се конципирани делата во проектот *Наспроти, Објекти* (1994). Еден вид на ленд-арт е нивната особеност, градени од метални плочи и земја и партерно поставени во Уметничката галерија во Скопје. И овде геометријата е доминантна визуелна предлошка, во која навлегува мошне деликатно никулецот на метафизички означената асоцијација на некрополата. Компактните, само допрените или поочевидно составените метални плохи, поставени врз ровка земја изразуваат двојно чувство на земното и подземното, тенка линија на конекција меѓу животот и смртта. Знаците на женскоста иманентни и на самите форми (ромбоиди, триаголници) и на топлината на земјата, во синергија со рефлексите на металот го содржат дуализмот на впивањето и одсјајот на есхатолошкото.

Во две инсталации прикажани на самостојно организирани изложби (Чифте 1 и Чифте 2) од страна на уметниците во Чифте Амам (*Сум то заборавила мојот чадор, сум то заборавила мојот ѝрвез*, 1996 г. и *Ноевиото јајце и ѝјајциите*, 1997г.) наративната компонента, втемелена на философски размисли, постепено го освојува раскажувачко-летристичкиот потход во сите нејзини идни дела. Најевидентното интимно разголнување ѝ се случува во инсталацијата *Вечно враќање* (1997). Личната траума на авторката, која тлеела 6 децении во апокрифна форма, по “мистичното” исчезнување на нејзинот татко (првиот македонски философ, монструозно ликвидиран од идеолошки причини), Ѓузелова јавно ја оживотворува, преку слајд-проекции на десетици фотографии од животот на Димитар Ѓузелов.

Оваа потресна исповед и психичко самооткривање, обелоденото низ драмата на внатрешните грчеви и низ трајното повторување и вечното враќање (Ниче), е чин на софистицирана деинтимизација, ставен во функција на лично растоварување на авторката од табу-темата, но и со тенденција за рехабилитација на жртвата. Во 21. век, следуваат неколку нејзини инсталации на тема *Враќање*, но основата на идејата останува главно иста, добивајќи натамошни аналитички толкувања и наративни нагласки.

Liljana GJUZELOVA

Cacak, Serbia, 1935

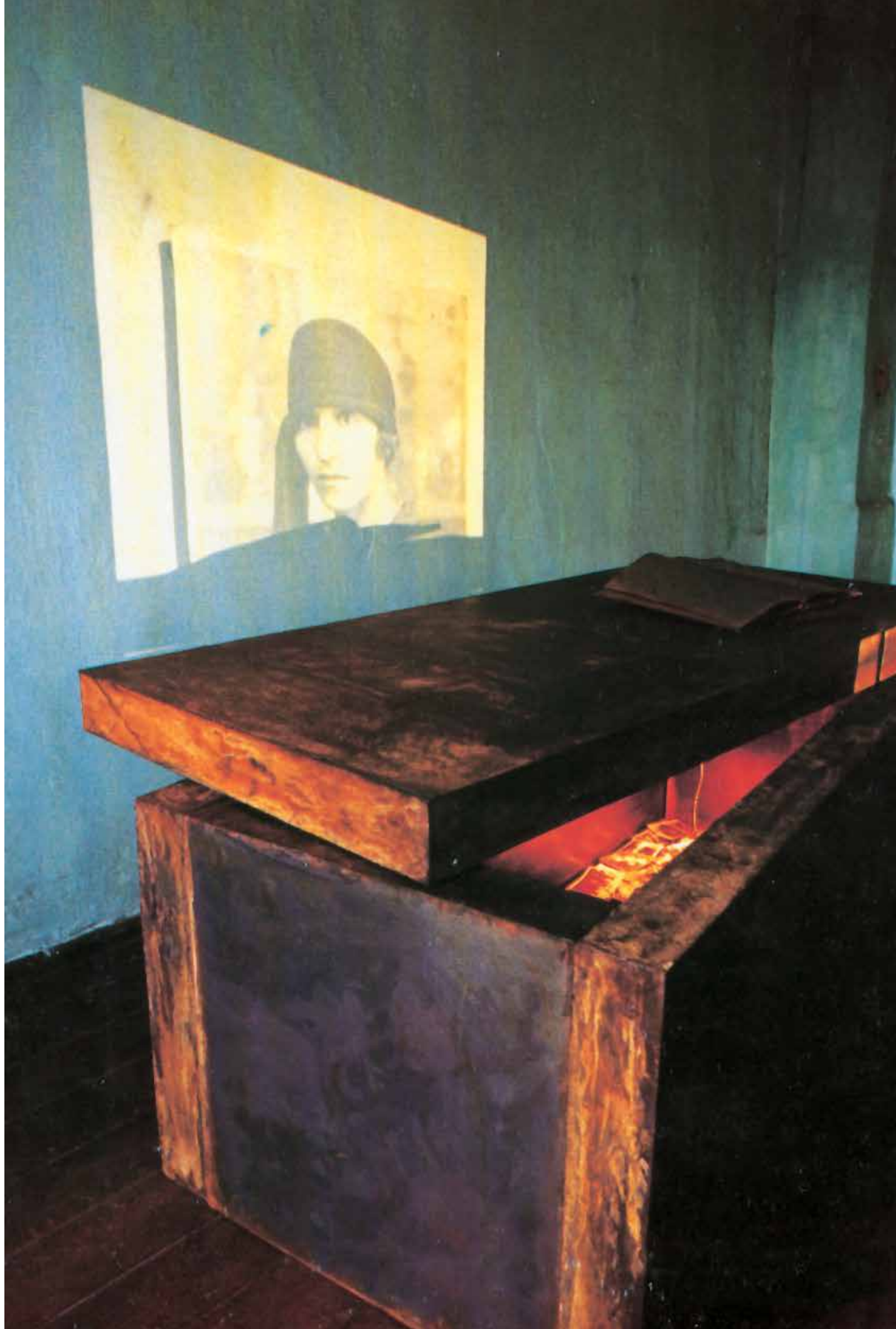
Minimalism is the first matrix on which the artistic expression of L. Gjuzelova is established. Pottery, and then the metal, are the materials with which the author composes abstract compositions. The works in the project *Opposite, Objects* (1994) are conceived in a different context. A kind of land art is their feature; works that are built of metal sheets and earth and laid on the ground at the Art Gallery in Skopje. Here again geometry is the dominant visual template, which is penetrated by the very delicate germ of metaphysically highlighted association of the necropolis. The compact, only touched or more obviously assembled metal planes, placed on disperse earth, express double sense of the earthly and of the underworld, a thin line of connection between life and death. Signs of femininity immanent also to forms themselves (rhomboids, triangles) and the warmth of the earth, in synergy with the reflections of the metal, contain the dualism of absorption and reflection of the eschatological.

In context of two installations shown at exhibitions (Cifte 1; Cifte 2) organized by the participating artists themselves in Cifte Amam (*I had forgotten my umbrella, I had forgotten my veil*, 1996; and *Noah egg and spiders*, 1997), the narrative component, based on philosophical thoughts, gradually seized the narrative-lettrist venture in all her future works. Her most evident intimate revelation was seen in the installation *Eternal Return* (1997). The personal trauma of the author, which smoldered for six decades in apocryphal form, after the "mystic" disappearance of her father (the first Macedonian philosopher who had been monstrously liquidated for ideological reasons), was publicly vivified by Gjuzelova through slide projections of dozens of photographs from the life of Dimitar Gjuzelov.

This poignant confession and psychological self-discovery, revealed through the drama of internal convulsions and through permanent repetition and the eternal return (Nietzsche), was an act of sophisticated de-intimizing, for the sake of the personal disburdening of the author of a taboo subject, but with a tendency towards rehabilitation of the victim. In the 21st century, this was followed by several of her installations treating the topic of *Return*; nevertheless, the basis of the idea has remained largely the same, gaining further analytical interpretations and narrative emphasis.

ВЕЧНО ВРАЌАЊЕ (заборављање, соопчување, враќање, преселби, корени), 1997
инсталација (слайд проекција, дрвен сандак, фотографии)
Кеј „13 ноември“, Машир Маало, Скопје, 1997, приватна фото-архива

ETERNAL RETURN (forgetting, facing, return, migration, roots), 1997
installation (slide projection, wooden coffin, photographs)
Kej "13 noemvri", Maziir Maalo, Skopje, 1997; private photo archives



Душан ПЕРЧИНКОВ

Скопје, 1939

Проблематиката за визуелната беспредметност изведена од реалната перцепција на нештата, професорот, педагог, сликар и графичар Душан Перчинков, во втората половина на осумдесеттите низ цртежи, а од 1991 преку графички мапи насловени како “Ништо”, ја декларира преку софистицирано концептуално писмо, дестилирано низ процесот на пре-структурирањето на не-објективното. Се прашува дали една празна страница е помалку празна од иста страница на која се впишани x број на кругови или помножени празнини или отсуство на нешто што не е предметно? Дали збирот на нулите е еднаков на нула: $000000000000=0$? Може ли повеќе празни простори впишани на една плоха, да бидат количински поголем простор од самата бела плоха на која се поставени? Во овие бизарни графички листови благо се насетува близината на Казимир Малјевич, но само како континуитет на авторовата идеја за не-објектноста, соопштена со јазикот сличен на компјутерскиот.

Во постапката на репетирањето на сличното, намерно ставена во дис-ритам (лист обележан со бројот 65), дали се менува ситуацијата во поглед на количината на белото? Хоризонталното нижење на листовите (обележани со x наместо со броеви) укажува на структурни единици, растегнати меѓу видливото и невидливото: просторот што го опфаќа окоото и оној што ѝ е достапен само на (за)мислата. Јазикот е скржаво минималистички и совршено ги хармонизира / обединува феноменологијата на визуелното со концептот. Хартијата е третирана како најнеутрална подлога врз која се испишува (со невиниот ефект на моливот) фиктивната, речиси невидлива контура на нешто без појавност (мисловно, трансцендентно). Белината на површината ја лови космичката димензија на празното како прапочеток, кота што го сугерира недефинираното појавување на нештото од ништото. Можеме да заклучиме, дека повторувањето на квадратните простори во еднаков ритам и со еднаков знак (88 – идеалната бројка во однос на неменливоста), без разлика на малата или на големата количина на белото е рамно (=) на бело, рамно (=) на ништо.

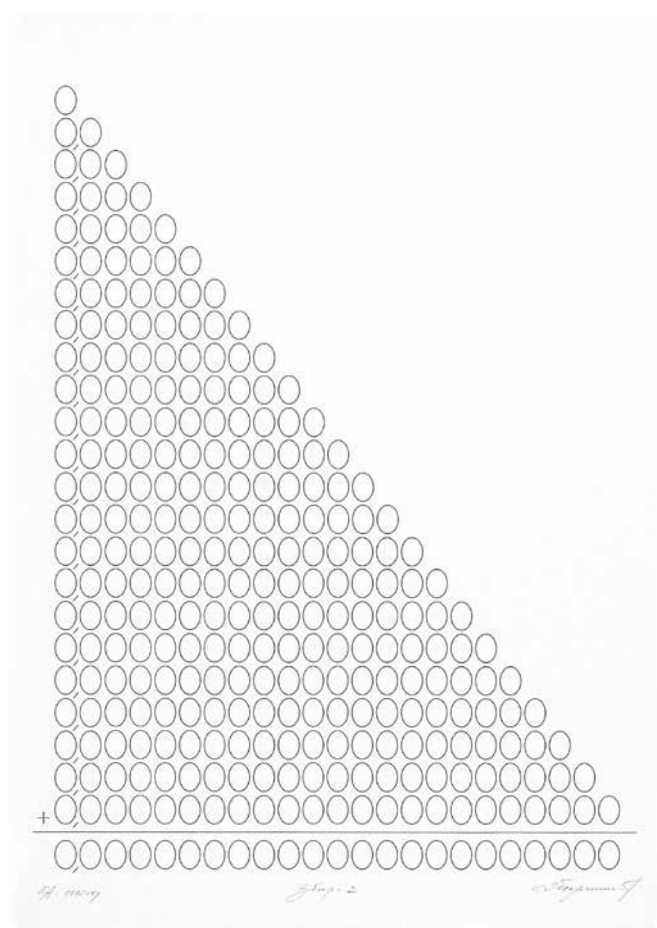
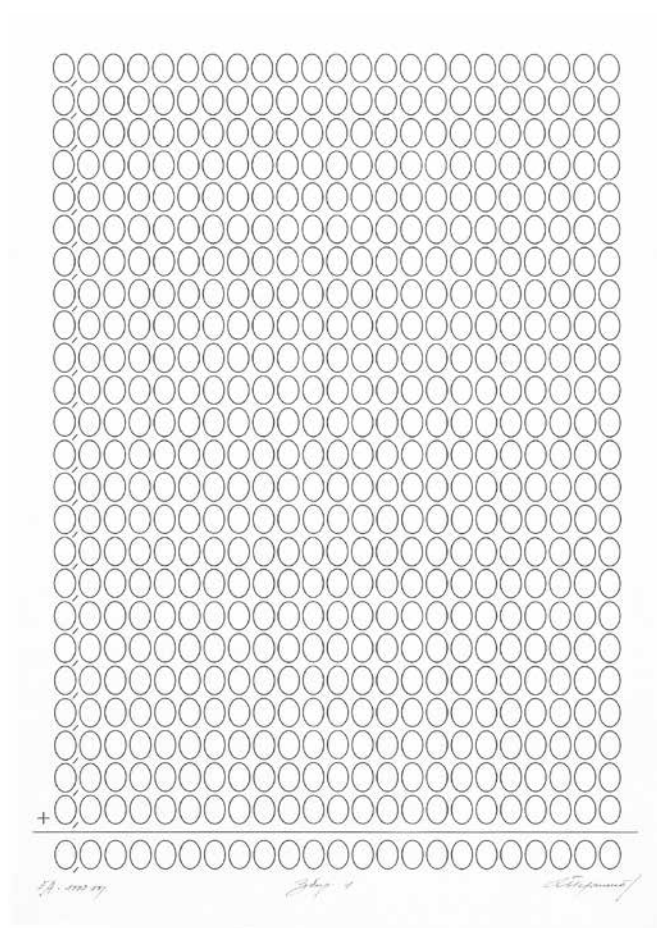
Dusan PERCINKOV

Skopje, 1939

In the second half of the eighties of the last century through drawings, and since 1991 through print portfolios called "Nothing," art professor, pedagogue, painter, and graphic artist Dusan Percinkov has declared the issues of visual superfluity derived from the real perception of things, through sophisticated conceptual letter distilled through the process of pre-structuring of the non-objective. He asked himself the question: Is a blank page less empty than the same page on which x number of circles has been inscribed or voids have been multiplied or the absence of something that is not an object per se? Is the sum of zeroes equal to zero: $000000000000=0$? Can several empty spaces inscribed on a picture plane be quantitatively larger area than the very white plane on which they are set? In these bizarre prints, we can slightly sense the proximity of Kazimir Malevich, but only as a continuation of the author's idea of non-objectiveness, communicated with language similar to the computer's.

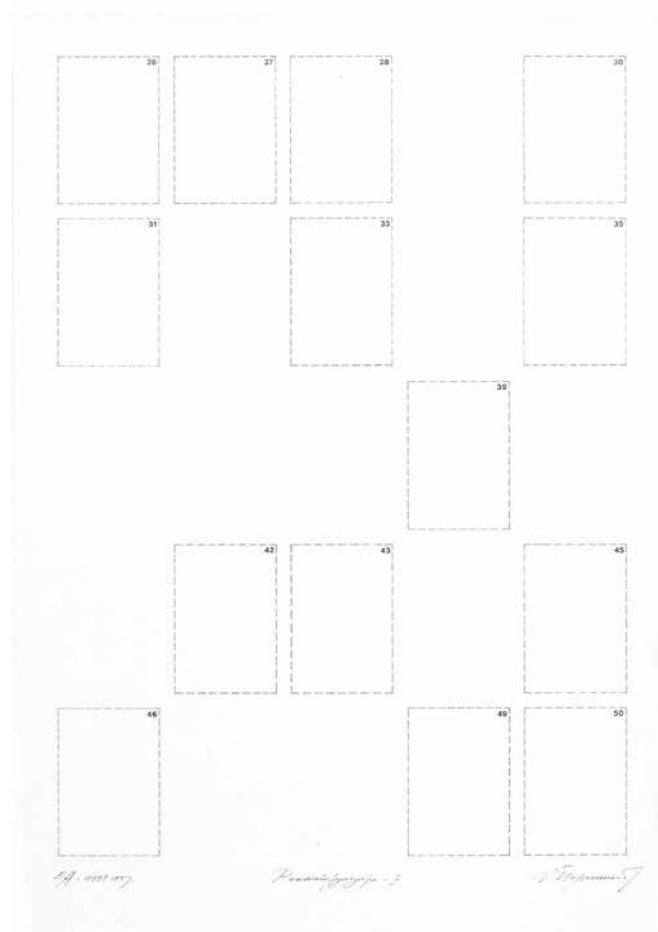
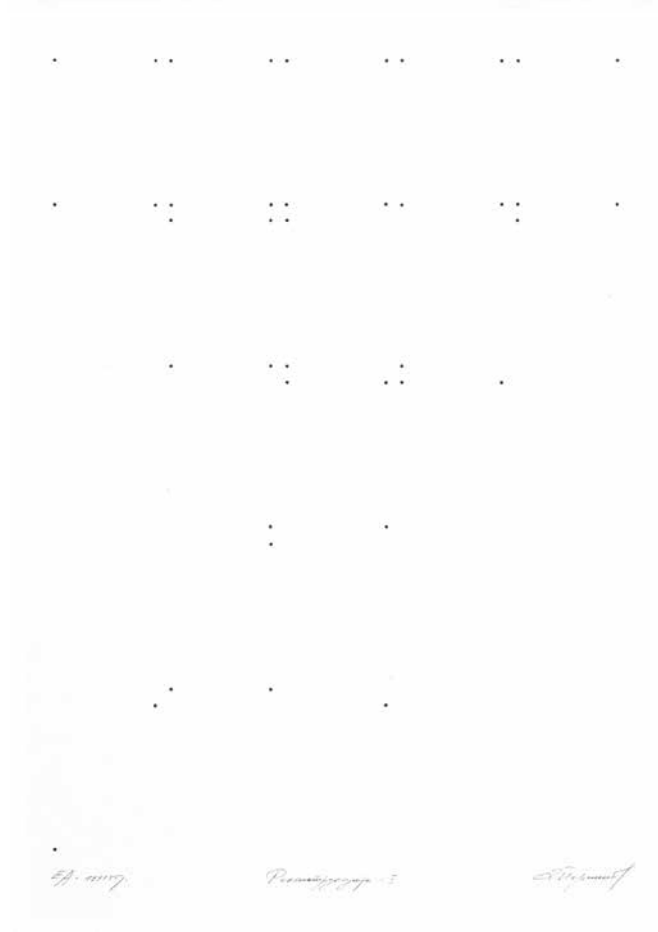
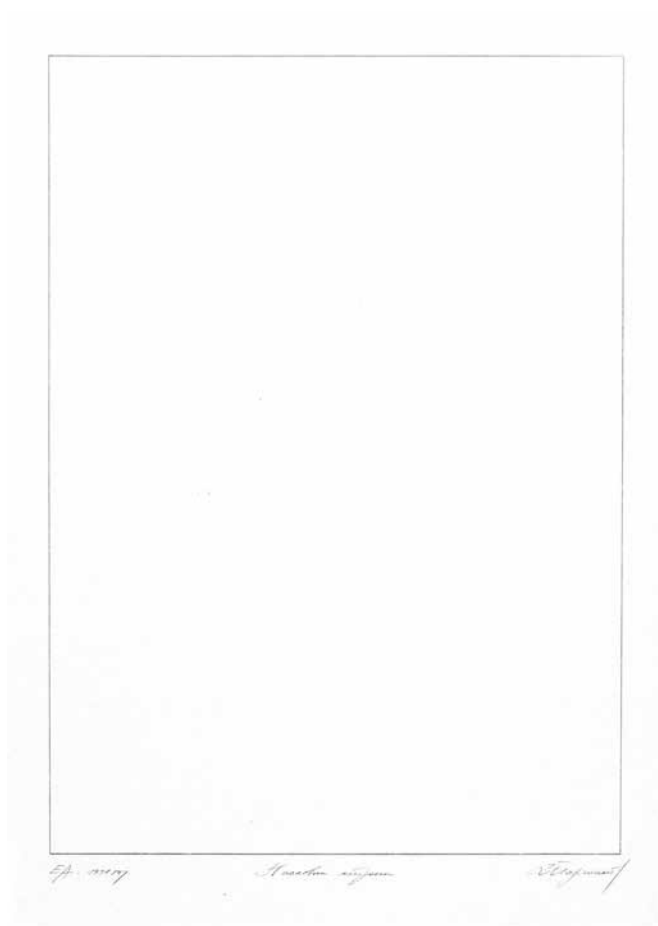
In the process of repetition of the similar, intentionally put into dis-rhythm (sheet marked with number 65), has the situation changed in terms of amount of white? Horizontally threading the sheets (marked with x instead of numbers) indicates the structural units, stretched between the visible and the invisible: the space that is covered by the eye and the one that is only available to the (fore)thought. The artistic language is parsimoniously minimalist and perfectly harmonizes / unifies the phenomenology of the visual with the concept. The paper is treated as the most neutral substrate upon which the fictional, almost invisible outline of something without appearance (mental, transcendent) is written (by means of the innocent effect of the pencil).

The whiteness of the surface captures the cosmic dimension of the empty as a primordial beginning, a very starting point that suggests the indistinct appearance of a thing from nothing. We can conclude, that the repetition of the square spaces with same rhythm and with equal sign (88 as the ideal number for the unchangeability), regardless of the small or the large amount of white, is equal (=) to white, equal (=) to nothing.

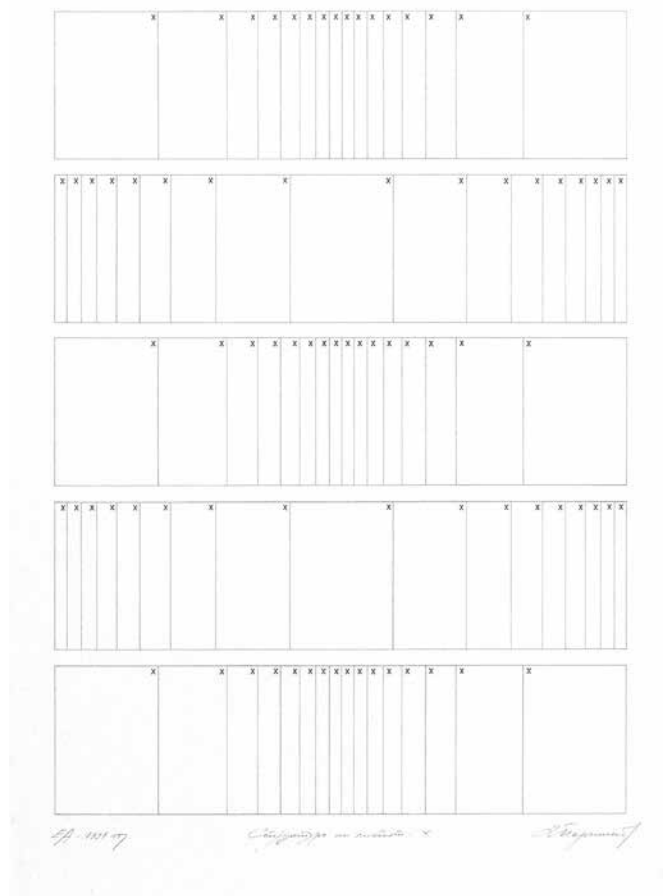
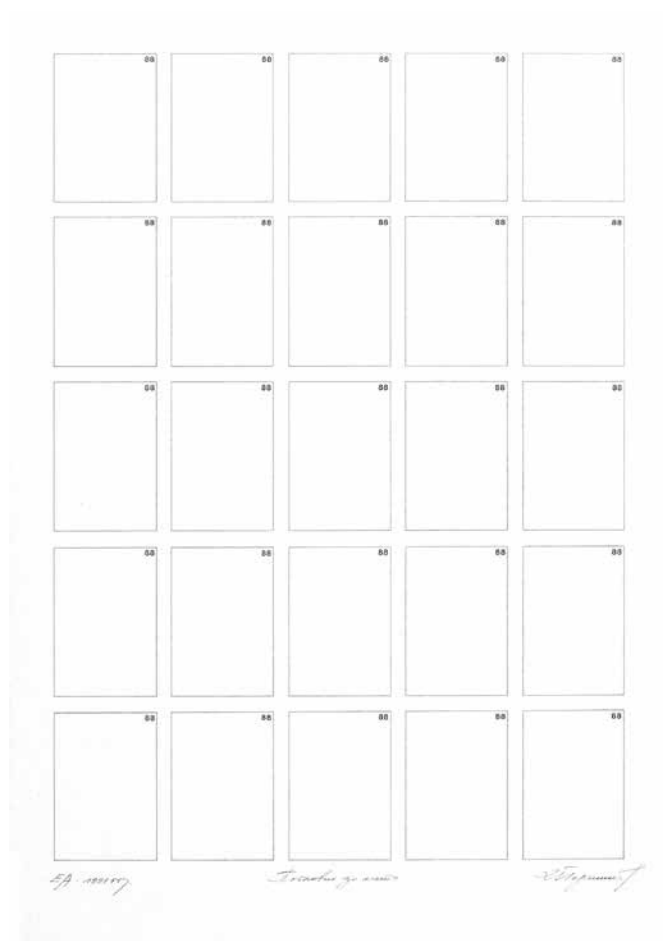
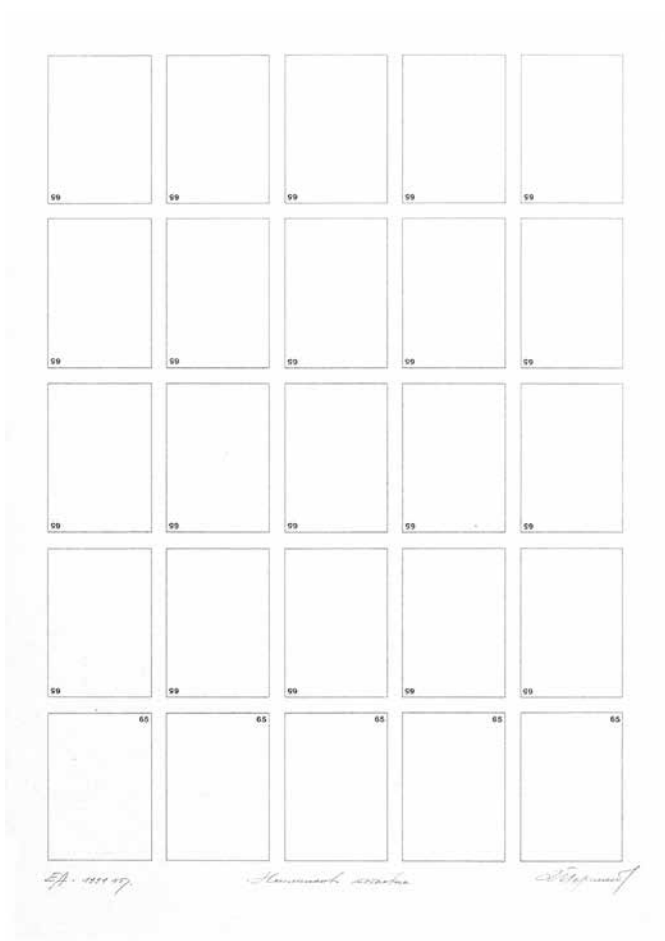


ЗБИРОВИ, 1982
 графичка мапа, 6 листови, сито-печат, 50 x 35 см., сопственост на авторот
 фото- архива: МСУ, Скопје, излагани на ретроспективата на авторот, 2003

SUMS, 1982
 print portfolio, 6 sheets, screen-print, 50 x 35 cm; owned by the author
 photo archive: MOCA-Skopje; shown at a retrospective of the author, 2003



НИШТО, 1991
 графичка мапа, 7 листови, сито-печат, 50 x 35 см., сопственост на авторот
 фото- архива: МСУ, Скопје, излагани на ретроспективата на авторот 2003



NOTHING, 1991
print portfolio, 7 sheets, screen-print, 50 x 35 cm; owned by the author
photo archive: MOCA-Skopje; shown at a retrospective of the author in 2003

Никола Фиданоски и Симон ШЕМОВ

Битуше, 1946 | Кавадарци, 1941

Барањето на свој идентитет на сликарите Симон Шемов и Никола Фиданоски коинцидира со 1968 година, кога елитната култура се алтерира со масовната култура и слободните изразни форми.

Повеќе интелектуалци од тоа време сонуваат за свет конципиран врз естетска основа, за хармонија меѓу човекот и природата. Во оваа смисла, двајцата сликари антиципираат поинакви ликовни активности, заложувајќи се за излегување од шаблонизираниот систем на творечкиот дискурс во македонската средина.

Специјализациите и престоите во Лондон, Париз и во Белград ја будат нивната свест за актуелноста на новите движења, како и за анахроните реакции на сопствената средина. За време на патешествијата низ македонските планини (особено на Кораб), сликарите се концентрираат врз колористички интервенции во природата, интерполирани во нивното творештво, не само како ликовна релевантност, туку и како онтолошка стојност и недооткриена загатка. Врз 'белото платно' на планинските простори во 1973 г., тие ги вградуваат трагите на нивните краткотрајни престојувања и постојења: *Колористичка интервенција врз Големојто дрво* (1973), *Црвен корен* (1973), тотемски столбови, боење корења и стебла на дрвја, правење и боење маси и столчиња и сл.

Шемов и Фиданоски подеднакво ги респектираат интегритетот и ентитетот на градскиот и на природниот простор, но како основно средство за комуникација постојано се наметнува примарното значење на бојата. Во заднината остануваат другите феноменолошки слоеви. Најдените, готови, тривијални предмети служат како грунд. Со хроматските интервенции се уништува изворниот облик, примарниот идентитет се заменува со друг (*Обоени шишиња*, 1973; *Обоени кеси*, 1973). Во тој процес на трансформација се јавуваат објекти и ситуации со лудички обележја и со специфичен хумор. Од нивните следни патувања низ Македонија (раскрсници, автопати, урбани комплекси и сл.), резултираат мноштво проекти. Потоа следат пообмислени акции в ателје, дома, во или надвор од галериско-музејските простори.

Уривањето на утврдениот ликовен јазик го заменуваат со критичко набљудување, со еуфемизми и градителски побуди, со оптимистички и хедонистички идеи (поубав град, похуманизирана природа, поанимиран простор). Нивниот творечки нагон сака да ги запре катаклизмичките лизгања на човештвото, коешто, загадувајќи ја околината, се самоуништува. Аналогно на мулти-медијалната практика, тие не ја почитуваат чистотата на „стилот“. Во смисла на „новите практики“ истовремено ги синтетизираат искуствата од инсталациите, хепенингот, уметноста на телото, уметноста на земјата, сиромашната уметност, концептуалата (акциите *Интервенција X*, 1982; *Расширкало клойче*, 1983; *Во чест на Рембрант*, 1984; *Ријестја шалетја*, 1985).

Во чинот на таа детронизација на естетскиот хегемонизам и елитизмот, го промовираат новиот бескомпромисен уметник, кому сè му е дозволено во името на ликовната слобода. Естетскиот евидемонизам се реализира со хроматска инфузија и во анемичното ткиво на урбаниот бетон и асфалт (*Расцутен булевар*, 1973; *Интервенција врз арматурата на Стоковната кука „Мост“*, 1974).

Колористичките гестови прераснуваат во метафора на повторното раѓање спротивставено на смртта. Оттука, спроведувањето на акциите и интервенциите се одвива низ своевиден ритуал, кој се повикува на паганските магиско-тотемски врски на човекот со таинствените сили во Универзумот. Хроматските 'обреди' ја соединуваат визуелната компонента со етичката, естетскиот чин станува и морален и обратно. Ваквите активности и кај двајцата уметници се во паралела со нивната исто така мошне значајна сликарска, графичка или дизајнерска дејност.

Единствено фотографии од овие акции и интервенции се изложувани на повеќе изложби.

Nikola Fidanoski & Simon SEMOV

Bituse, 1946 | Kavadarci, 1941

The quest for their own identity, by painters Simon Semov and Nikola Fidanoski, coincided with 1968, the year when elite culture was alternatively replaced with mass culture and free expression forms. Most intellectuals of that time had dreams of a world conceived on an esthetic basis, of harmony between man and nature. In this context, both painters had expectations about different art activities, advocating a departure from the stereotype system of the creative discourse in the Macedonian environment.

Various trainings and study trips in cities like London, Paris, and Belgrade made them aware of the relevance of the new tendencies and of the rather anachronous reactions in their own environment. During their adventures in the Macedonian mountains (especially Mount Korab), the painters concentrated on coloristic interventions in nature, interpolated in their creation, not only as art relevance, but also as high ontological value and an unsolved riddle. On “the white canvas” of the mountain regions in 1973, they left traces of their short trips and experiences: *Coloristic Intervention on Big Tree* (1973), *Red Root* (1973), totem poles, coloring roots and tree trunks, making wooden chairs and tables and coloring them, etc.

Fidanoski and Semov had equal personal respect for the integrity and entity of the city and nature environment; nevertheless, in these joint works they constantly imposed the primary meaning of color as basic communications means. Other phenomenological layers were left in the background. Found, ready, and trivial objects were used as primers. Their chromatic interventions helped destroy the original form and replace the primary identity with another one (*Colored Bottles*, 1973; *Colored Bags*, 1973). In such transformation process, appearance was noted of objects and situations with ludic traits and rather specific humor.

Their subsequent journeys through Macedonia (crossroads, highways, urban compounds, etc.) offered many new projects. Afterwards, the artists executed more elaborated art actions in their studio, at home, in or outside gallery and museum premises. Destruction of the established art language was then replaced with critical observations, euphemisms and construction motives, with optimistic and hedonistic ideas (beautiful city, humanized nature, animated environment). Their creative impulse wanted to stop the cataclysmic sinking of humanity that was about to destroy itself by polluting the environment.

Analogous to their multimedia art practice, they did not respect the chastity of “the style.” In line with “the new practices”, at the same time they synthesized their experiences from installations, happenings, body art, earth art, arte povera, and conceptual art (actions like *Intervention X*, 1982; *Rolling Clew*, 1983; *In Honor of Rembrandt*, 1984; *Striped Palette*, 1985). In the act of such dethronement of esthetic hegemonism and elitism, they promoted the new uncompromising artist who was allowed to do everything in the name of artistic freedom. The esthetic eudemonism was achieved by means of chromatic infusion also in the anemic tissue of the urban concrete and asphalt (*Blooming Boulevard*, 1973; *Intervention on Armature of “Most” Department Store*, 1974). Coloristic gestures became a metaphor of rebirth opposing death. Hence, executions of actions and interventions took the form of a unique ritual referring to pagan-like, and magic and totem human relations with the mystic forces of the Universe. Such chromatic “rites” helped unite the visual component with the ethical one; thus, the esthetic act became moral and vice versa.

The aforementioned activities made by these artists would be in line with their equally very important painting, graphic and design work.

Only photos of these actions and interventions were shown at several exhibitions.

КОЛОРИСТИЧКА ИНТЕРВЕНЦИЈА ВРЗ ГОЛЕМОТО ДРВО,
акција во природа со боенье, Локуф, приватна фото-архива

COLORISTIC INTERVENTION ON BIG TREE,
art action in nature by painting, Lokuf, private photo archives





ИНТЕРВЕНЦИЈА ВРЗ АРМАТУРАТА НА СТОКОВНАТА КУЌА “МОСТ”, 1974
урбана акција со бојење на арматура; приватна фото-архива

INTERVENTION ON ARMATURE OF “MOST” DEPARTMENT STORE, 1974
urban action by painting armature; private photo archives



РАСТРКАЛАНО КЛОПЧЕ, 1983
интервенција со боја врз стени и почва, Варош, Прилепско; приватна фото-архива

ROLLING CLEW, 1983
paint intervention on stones and soil, Varos, near Prilep; private photo archives

Олга МИЛИЌ

Карловац, Хрватска, 1948

Промените во класичните модели на скулптурата се однесуваат и на Олга Милиќ која извесно време живее, твори и излага во Македонија, влијаејќи на традиционалното поимање на пластичното изразување, менувајќи ги значително естетските кодови. Меѓу првите по Петар Хаџи Бошков, кон крајот на седумдесеттите, работи на отворањето на волуменот (*Време на акција, Момент на акција, Стиварно и нестиварно* – сите од 1976). Посочувањето на празното, на негативниот волумен е во функција на нагласување отсуството, на она што ја држи формата, што потсетува на концептот на Казимир Малјевич. Од друга страна, делата лиени во полиестер укажуваат на тенденцијата на времето за нагласување на фрагментарноста, за деконструкција на целото. Така, во скулпторското проседе ја отстранува човековата внатрешност, создава десексуализирана фигура, еден вид на силуета, претстава сведена на просторна скица. Во извесна смисла овде станува збор и за кршливоста на човекот, на неговата физичка и духовна страна. Радикализацијата на ликовниот говор во медиумот скулптура продолжува кон крајот на седумдесеттите.

Врз опросторените цртежи-објекти или нови скулптури во духот на 'сиромашната уметност', Милиќ го враќа на поинаков начин волуменот, исполнувајќи празни формации од жица со топки од хартија, или цртајќи врз хартија зацврстена со туткал. Скулптурата-скица сега станува творба со полидимензионални особености. Во некои од овие објекти вградува кваки, штекери, жица...). Авторката ја аргументира релативноста на поимот вечност во однос на материјалната конзистентност на делото или во смисла на тврдата поделеност на ликовните дисциплини. Проектот *Живелиишџија* (*Ајолен ѝросџор, Куј 1, Набрекнајџа форма на заробен ѝросџор, Бело/црн рииџа на ѝросџор ойфайџен со харџиџа*), презентира во повеќе градови (1979-1984) го назначува тактилниот сензибилитет на материјалите (земјата, лепилото, цементот, жицата, нитните, хартијата, или катранот) од кој е конструиран.

Изложби: Куп број 1: самостојна изложба, КИЦ, Скопје, 1979; Галерија Дома омладине, Белград 1980; Галерија Народног музеја, Заечар 1984.

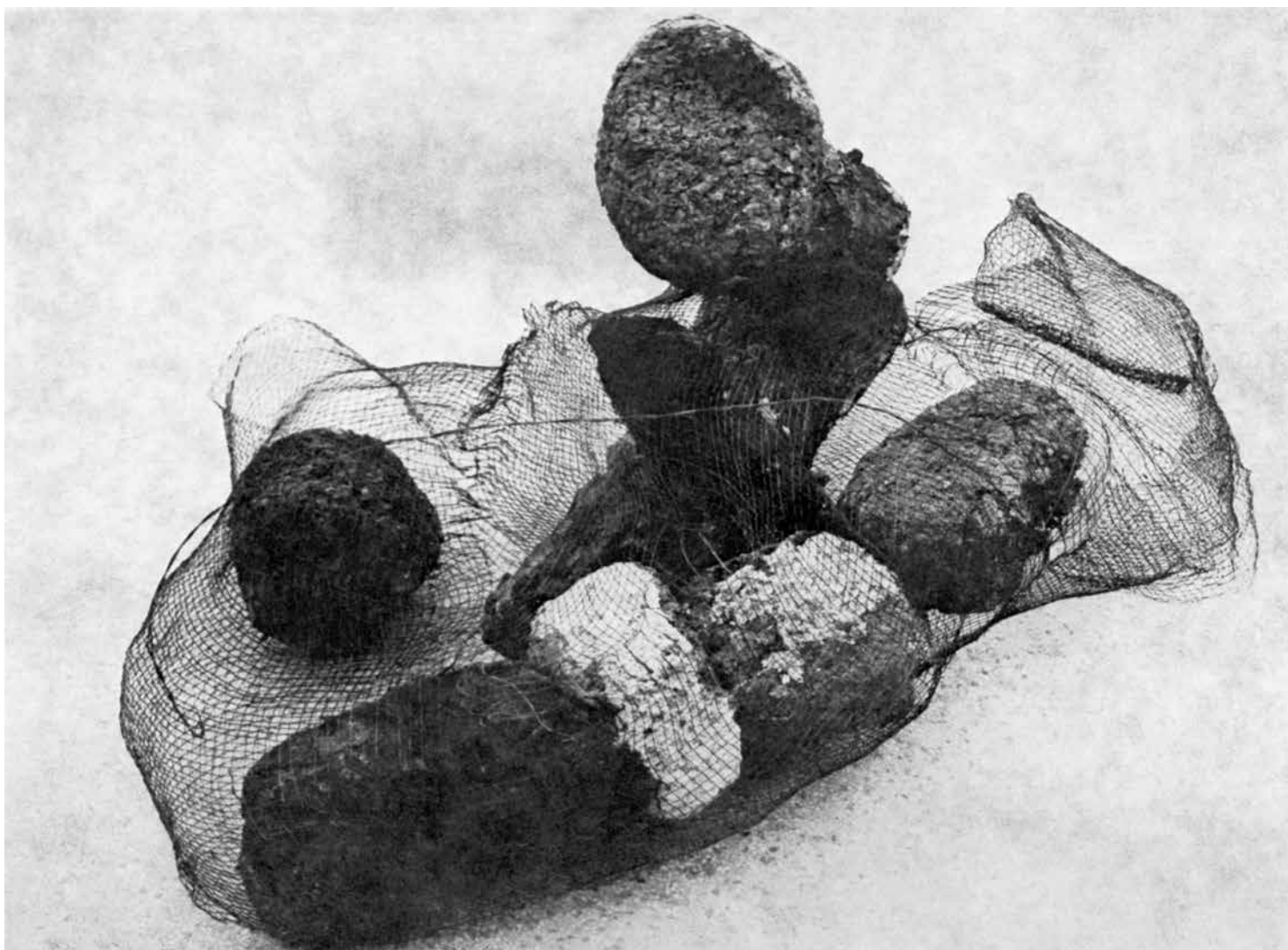
Olga MILIC

Karlovac, Croatia, 1948

Changes in the classic models of sculpture as such have also related to the body of work of Olga Milic, an artist who resided, produced, and exhibited in Macedonia, affecting the traditional understanding of the plastic expression, and so significantly changing the aesthetic codes. Among the first after by Petar Hadzi Boskov, in the late seventies of the last century, she worked on the opening of the volume of her sculptures (*Time of Action, Moment of Action, Real and Unreal* - all from 1976). Pointing out the empty or the negative volume was in context of highlighting the absence, of what holds form, reminiscent of the concept of Kazimir Malevich. On the other hand, her works cast in polyester were intended to indicate the tendency of time to highlight the fragmentation, to deconstruct the whole. Thus, in the sculptural procedure, she decided to remove the human interior, to create a de-sexualized figure, a kind of silhouette, a presentation reduced to the level of spatial sketch. In a sense, this was also about the fragility of man, of his physical and spiritual side. Her radicalization of artistic speech in the media of sculpture continued in the late seventies.

In context of the spatially executed object-drawings or new sculptures in the spirit of 'arte povera', Milic intended to retrieve the volume in different manner, by filling empty wire-made formations with paper balls or by drawing on paper secured with glue. This sketch-sculpture was to become an artwork with multidimensional features. In some of these objects, she embedded handles, plugs, wire... The artist meant to show the relativity of the notion of eternity relative to the material consistency of the artwork or relative to the strict separation of the art disciplines. Her project called *Dwellings* (*Angular Space; Pile 1; Barging Form of Bondage Space; White/Black Rhythm of Space Enclosed with Paper*), presented in several towns (1979-1984), highlighted the tactile sensibility of the art materials (earth, glue, cement, wire, nuts, paper, or tar) which it was made of.

Exhibitions: Pile No. 1: solo exhibition, KIC, Skopje, 1979; Gallery of Youth Center, Belgrade, 1980; Gallery of National Museum, Zajecar, 1984.



КУП БР. 1, од циклусот **ЖИВЕАЛИШТА**, 1979
цртеж-објект, комбинирана техника (хартија, жица), променливи димензии
приватна сопственост, приватна фото-архива

PILE No. 1, from the cycle **DWELLINGS**, 1979
object-drawing, mixed media (paper, wire), variable dimensions
privately owned; private photo archives

Виолета БЛАЖЕВСКА и Богдан ГРАБУЛОСКИ - БОНАЧ

Охрид, 1952 | Прилеп, 1948

Двојката Виолета Блажевска и Богдан Грабулоски ги напушта класичните одредници на скулптурата во повеќе аспекти. Станува збор за конструирање на инсталациите, внесување звучни ефекти, користење неконвенционални материјали, често отпадок. Првите дела се фокусираат на акумулации на конзистентни гранулати кои како контра-пункт го имаат стаклото (проектот на изложбата *'Кушија со слики'*, 1993). Доследноста кон наведените примарни определби се аргументира понатаму со делото *Нок* (1995), инсталација изведена во Стар Св. Климент Имарет во Охрид.

Во стаклена музејска витрина тие поставуваат оригинален археолошки фрагмент, односно исечок од историјата на Македонија, третирајќи го културното минато како тело, а фрагментот како дел од тоа тело, во суштина супституирајќи го органското со неорганското. Скромните обиди во првите дела (во однос на користената граѓа и димензиите на делата) подоцна се збогатуваат со нови карактеристики. Инсталацијата *Звучна перспектива* (1996), една од нивните најкомпактни и најимпозантни реализации, е конструирана врз база на 'клонирање' кутии од плексиглас (некои од нив исполнети со мермерен гранулат), збогатена со чудесно осветлување и звук.

Претставите на контрастирање на масивните/тешките материјали (камен, гранулат) со фрагилните (стакло, плексиглас), Блажевска и Грабулоски ги надополнуваат со нематеријалноста на звукот од кршење/сечење на мермерот или стаклото. Постапката на веќе класичното контрастирање на материјалите (топло-студено, прозирно-непрозирно, големо-мало) и на визуелните одблесоци како нејзина реперкусија, авторите ја сметаат за инсуфициентна и ѝ го додаваат звукот, природниот звук кој не генерира од човековото тело, туку од допирот на материјалите и алатките. На тој начин, на таа осветлена, озвучена и визуелно нова архитектура ѝ вдахнуваат поинакви зраци на уметнички живот.

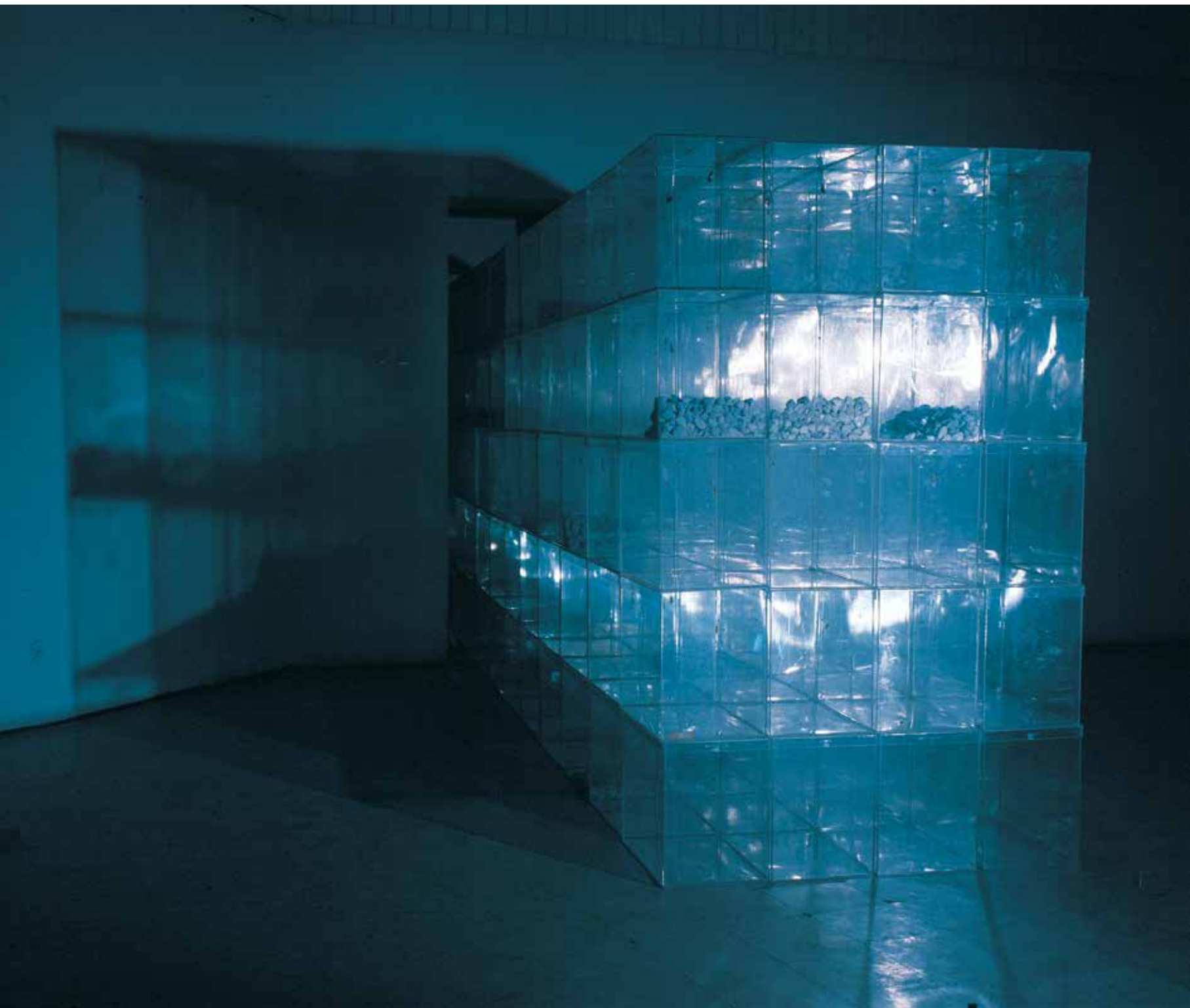
Проектот *Soundsite*, претставен на Меѓународното биенале во Сао Паоло во 1996 година, се редуцира на апсолутна негација на видливата и на материјалната компонента, ослободувајќи ја енергијата на звукот (снимен во рудниците за мермер во Прилеп) како носечки столб на инсталацијата. Реториката на метафизичкото е најеклатантна порака на ова невидливо дело, сведено на аудитивниот дискурс.

Violeta BLAZEVSKA & Bogdan GRABULOSKI-BONAC

Ohrid, 1952 | Prilep, 1948

In their works, the artistic pair Violeta Blazevska and Bogdan Grabuloski go beyond the classical boundaries of sculpture in several aspects. This implies structuring their installations, involving sound effects, employing unconventional materials, often trash. Their initial works focused on piling up of consistent grains, which, as counterpoint, have glass (as seen in the main project for the exhibition *"Image Box"* 1993). Their consistency with the cited primary determinations was further demonstrated in their work *Night* (1995), an installation executed at the Old St. Clement Imaret in the town of Ohrid.

In a museum glass showcase, they placed an original archeological fragment, i.e., a part of history of Macedonia, treating the cultural past as a body and the fragment as part of that body; in essence, they replaced the organic with the non-organic. The somewhat modest endeavors seen in their initial works (in context of used material and dimensions of such works) were later diversified with new features. The installation called *Sound Perspective* (1996), one of their most compact and most impressive executions, was constructed on basis of "cloning" boxes made of Plexiglas (some of them were filled with marble grains); this installation was supplemented with marvelous illumination and sound. The notions of contrasting massive/heavy materials (stone, grains) with fragile materials (glass, Plexiglas) were further elaborated with the intangibility of the sound of breaking/cutting the marble or the glass itself. The procedure of the already classical contrasting between the very materials (warm/cold, transparent/non-transparent, big/small) and the visual reflections as repercussion of such procedures was seen as insufficient by the artists; hence, they decided to add sound, the natural sound that did not generate from the human body but from the contact with the material and tools used. Thus, the artists offered different rays of art life to that illuminated, filled with sound, and visually new architecture. On the other hand, the project called *Soundsite*, initially presented at the 1996 International Biennale in São Paulo, Brazil, was reduced to level of absolute negation of the visible and material component, thus releasing the energy of the sound (originally recorded in the marble mines near the town of Prilep) as the supporting pillar of the installation. Rhetoric of the metaphysical was the most striking message to come from this invisible work, already reduced to the level of auditive discourse.

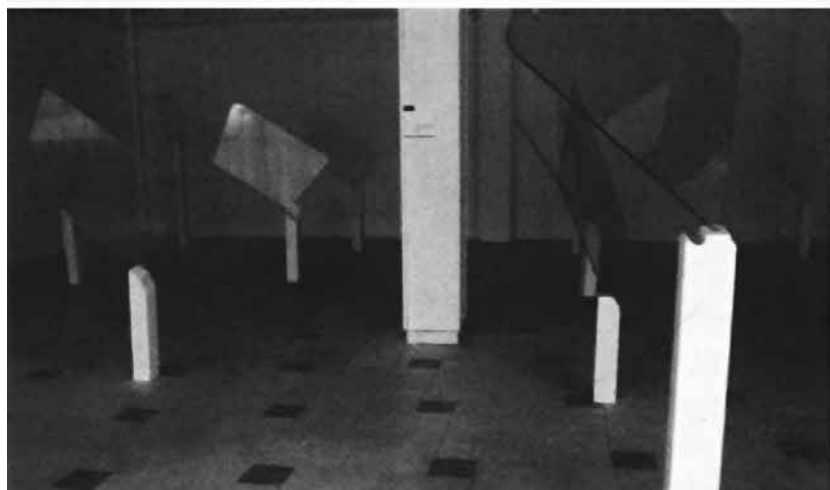
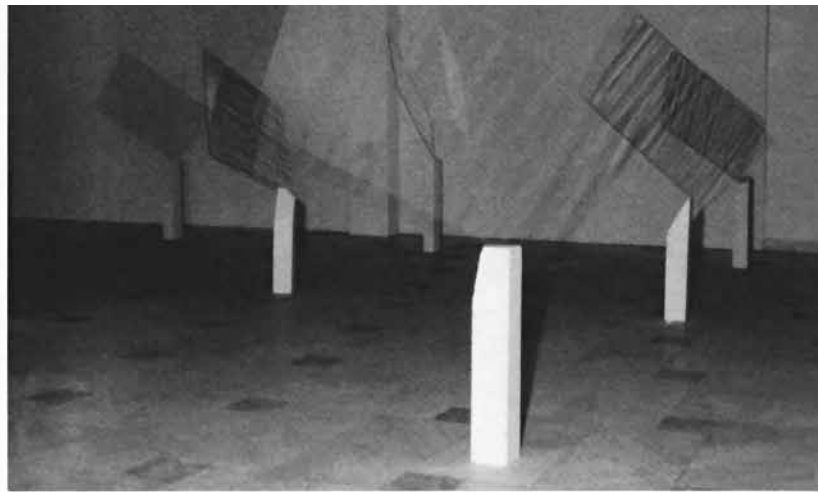


ЗВУЧНА ПЕРСПЕКТИВА, 1996

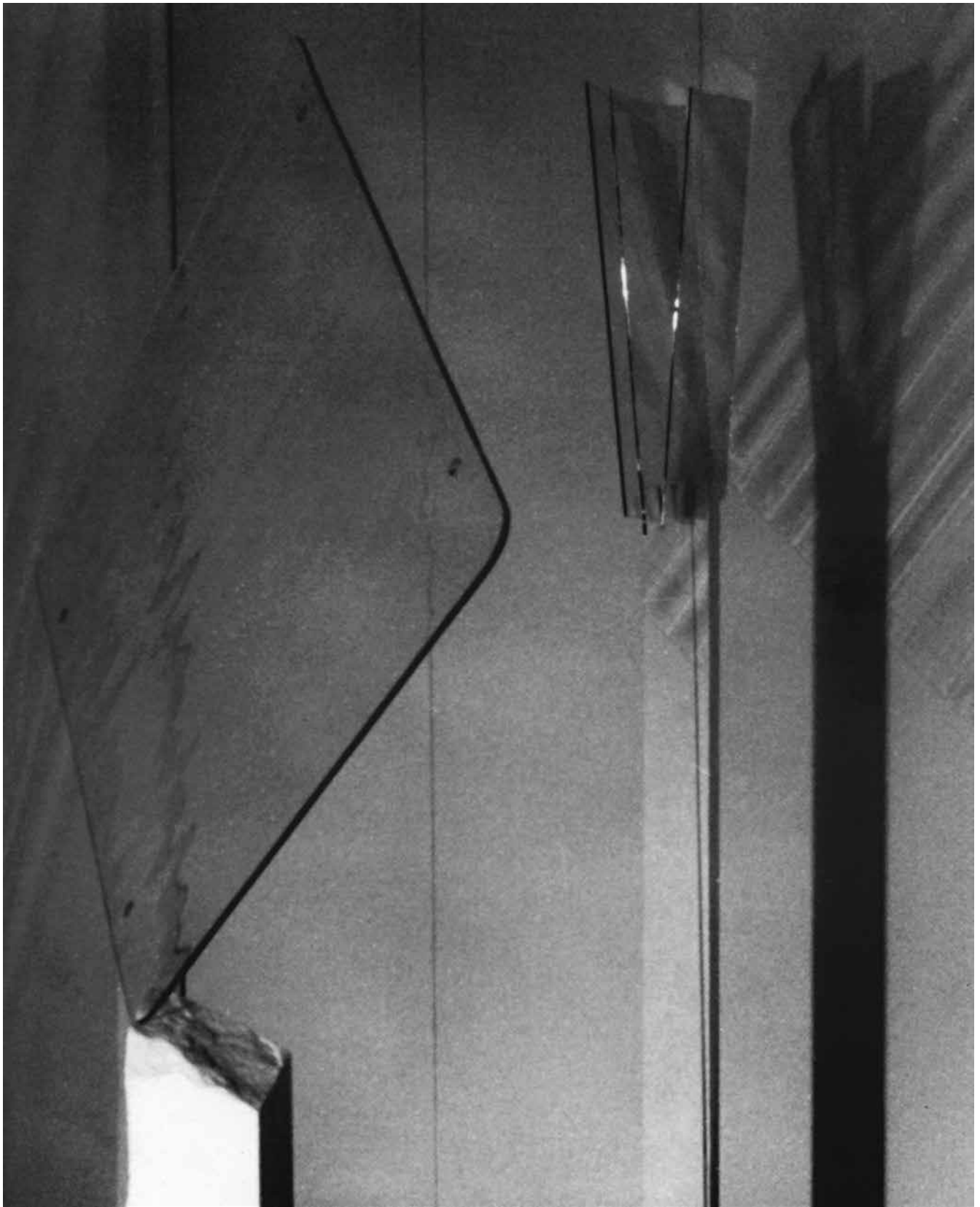
инсталација (225 плексиглас кутии, гранитен гранулат, светлина, звук)
Уметничка галерија, Куманово; приватна фото-архива

SOUND PERSPECTIVE, 1996

installation (225 Plexiglas boxes, granite grains, light, sound)
Art Gallery, Kumanovo; private photo archives



ВО ЧЕСТ НА ТАЛИЈА, 1993
 композиција од мермерни столбови и стакло, фото-архива на МСУ, Скопје
 Галерија на Домот на културата „Марко Цепенков“, Прилеп



IN HONOR OF THALIA, 1993
composition made of glass and marble columns; photo archives of MoCA-Skopje
Gallery of the Cultural Center "Marko Cepenkov"-Prilep

СИМОН УЗУНОВСКИ

Белград, Србија, 1949

Некогашната компактна/цврста скулпторска граѓа, во седумдесетите и осумдесетите, се заменува со ефемерни материјали.

Во тоа време, авторот Симон Узуновски станува заговорник на 'сиромашната уметност', во не толку економски сиромашниот период на Македонија. Почнува да експериментира со обични и крехки/нежни материјали: дрво, селотејп, вода, стакло, весници... Влегувањето во игра на тривијални средства за работа не е само од формална природа, туку преку трансформациите на густината, тежината, бојата, структурата, видот итн., тие вршат екстензија на психолошки и сетилен план. Токму кога зема замав 'Естетичката лабораторија' на Филозофскиот факултет (ФФ) во Скопје, се слушаат уметнички настани од поинаков карактер од дотогаш практикуваниот. Во Аулата на ФФ, Узуновски го создава делото *Галичица* (1976) оформено од весници, жица и селотејп и поставено во висечка позиција. Публиката е поканета да партиципира во креирањето на примарниот концепт на оваа меѓу првите интерактивни инсталации кај нас, која тогаш терминологски е детерминирана и како амбиентална пластика.

Авторот инсистира да укаже на фактот дека квалитетот на ликовната граѓа не се гола експозиција и желба за сензационални постапки, туку дека се во функција на нов концепт кој укажува на поинакво перципирање и естетско трансформирање на секојдневните погледи на околината (полиња, езера, планина, грмушки). Транслацијата на природата во ликовни претстави со природни средства (*Пишница*, *Бавча*, *Грмушка*, *Пирјон*, *Чинар*, *Пресја*, сите од 1976 година), на чудесен начин ги спојува енергиите на она од генезата (вода, дрво) со цивилизациското (стакло, селотејп, весници).

Транспарентноста на средствата и непретенциозноста на идеите во сите негови дела од таа фаза, во која секако треба да се спомнат и неговите познати *Тркалајки* (1976) – дела во процес – изработени од селотејп, коишто зависно од желбата за постојано движење, постојано се зголемуваат – растат, со тенденција на своевидни по ending works. Без разлика на транспарентната и фрагилна структура на селотејпот, неговото постојано виткање преку тркалање, создава стојност на волумен и маса (цврсти скулпторски доблести) и така се оформува една нова креација, којашто покрај спомнатите класични атрибути има сосема нова визуелна структура која не спречува овие творби да ги толкуваме како традиционални. Пластичните кеси полни со вода од Преспанското Езеро и фиксирани на панелска плоча во објект-инсталацијата *Пресја* и гуменото црево вградено во дрвена подлога на делото *Пирјон* се минималистички пејзажи обмислени на софистициран начин. Едноставноста на идејата и спонтаната изведба им овозможуваат и денес да ја носат аурата на актуелноста. Од овој период датираат и неговите *Списоци* (1975), обични аотации што, речиси, секој од нас ги пишува на мали ливчиња, пред да ги направи секојдневните набавки. Издигнувањето на списочињата, од најтривијални дневни дреболии, на ниво на концепти, е во природата на транслацијата на редимејдите во ликовни дела. Во случајов, Узуновски е повеќе на страната на хоризонтализацијата на претставата особена за сликата, отколку на ниво на третата димензија.

Изложби: Преспа, Симон Узуновски – 20 години творештво, Музеј на град Скопје 1995; 'Преобразби 2', МСУ, Скопје 2002; 'Концептуалниот дискурс во Македонија', МСУ, Скопје 2003.

Simon UZUNOVSKI

Belgrade, Serbia, 1949

In the 1970s and 1980s, the one-time compact/solid sculpture building material started to be replaced with ephemeral materials.

In those times, artist Simon Uzunovski became an advocate of *arte povera*, or "poor art," in a period that was not so economically poor for Macedonia. At first, he started to explore ordinary and fragile/tender materials: wood, scotch tape, water, glass, newspapers... Using trivial working materials is not just of a formal character; on the other hand, by transformation of density, weight, color, structure, type, etc., they make extension at both the psychological and sensual level. In a period when the so-called *Esthetic Laboratory* at the Skopje Faculty of Philosophy was gaining momentum, there was the occurrence of artistic events that were of different character than the one practiced thus far. In the foyer of the said Faculty of Philosophy, Uzunovski created his work called *Galicica* (1976), made up of newspapers, wire, and scotch tape, and left hanging from the ceiling. The public was invited to take part in creating the primary concept of this interactive installation, one of the first of its kind in the country. Such interactive installations were then terminologically referred to as "ambient plastic."

The author insisted on pointing out the fact that the type and quality of art building material did not represent a mere show-off and a desire for sensational actions, rather they were to serve the new art concept that offered a different perception and esthetic transformation of the everyday views representing the human environment (fields, lakes, mountain, bushes).

Translation of nature into artistic rendition by using nature-made materials (*Bird*, *Garden*, *Bush*, *Pirgon*, *Plane Tree*, *Prespa*, all from 1976) magically merges energy coming from the genesis (water, tree) with the one from the modern civilization (glass, scotch tape, newspapers). Transparency of the working materials and unpretentiousness of ideas in all his works from this phase – where one should also mention his *Rollings* (1976), artwork in process, made of scotch tape, which, depending on the wish for permanent motion or rolling, increases steadily – seem to be on the rise, with the tendency to become some type of no-ending works. Regardless of the transparent and fragile structure of the scotch tape, its constant bending by rolling creates values of volume and mass (solid sculpture merits), thus forming a new creation, which, in addition to the mentioned classical attributes, acquires a very new visual structure that prevents one to call such creations traditional. Plastic bags, full of water from Lake Prespa and fixed on a panel plate as part of the installation called *Prespa*, and the rubber hose, inserted in a wood-made base of the work called *Pirgon*, represent minimalist landscapes elaborated in sophisticated manner. Simplicity of ideas and spontaneous execution make them even today relevant. His work called *Lists* (1975) also dates from this period. It is made of ordinary, everyday lists, notes, or annotations, which almost all people write down on small pieces of paper before going shopping. Elevating such insignificant lists, made of the most trivial daily odds and ends, to the level of artistic concepts, is in the nature of the ready-mades in artworks. In this case, Uzunovski is more on the side of horizontality of the representation specific for the picture, than in the context of the third dimension.

Exhibitions: Prespa, "Simon Uzunovski – 20 Years of Creation," Museum of the City of Skopje, 1995; "Transformations 2," MoCA, Skopje, 2002; "Conceptual Discourse in Macedonia," MoCA, Skopje, 2003.

1/ Лес 2 дена
 2/ Вонмиса 5 кг. V
 3/ Зелена за сун R-3
 4/ 1 Зелена
 5/ Метениче - цукан 200
 6/ Метениче 56
 7/ Метениче 3000
 8/ Метениче 2 x 700
 9/ Метениче 7
 10/ Метениче 140 1
 11/ Метениче 140 1
 12/ Метениче 2
 13/ Метениче 2 кг.

1/ Лес 2 дена
 2/ Метениче 5 кг. V
 3/ Зелена
 4/ Метениче 200
 5/ Метениче 56
 6/ Метениче 3000
 7/ Метениче 2 x 700
 8/ Метениче 7
 9/ Метениче 140 1
 10/ Метениче 140 1
 11/ Метениче 2
 12/ Метениче 2 кг.

ПРЕСПА, 1976
зидна инсталација (шпер-плоча, пластични кеси, вода, селотејп), 90 x 200 см.
сопственост на МСУ, Скопје; приватна фото-архива

ПРЕСПА, 1976
wall installation (plywood, plastic bags, water, scotch tape), 90 x 200 cm.
owned by MoCA, Skopje; private photo archives





Драгољуб БЕЖАН и Милош КОЦОМАН

Крушевац, Србија, 1951 | Скопје, 1952 – 2014

Зародишот на дружењето и активностите на сликарите Драгољуб Бежан и Милош Коцоман датираат од времето на македонското хипи движење *Пчиња - деж* од 60-тите години на 20 век. Меѓу останатите во него се вклучени и сликарите Драган Петковиќ, Миодраг Десовски, Ангел Димовски и др. Како прото-перформанс во Македонија може да се смета драмско-пародичното “дело” *На работна акција* (1969), реализирано во Струга во семејната кука на писателот Разме Кумбаровски, кој исто така учествувал заедно со уметниците М. Коцоман и Д. Бежан, вклучително и Владо Тунте. Користени се разновидни “редимејди” и костимографски реквизити. Тенденцијата да се декодира постоечката традиционална и формалистичка ликовна сцена во овој период, Д. Бежан и М. Коцоман ја продолжуваат подоцна и со перформанси, први од овој вид во државата, изведени на ‘таиствени места’ на планината Скопска Црна Гора во близината на Скопје. Универзалната философија на хипи-движењето и паролата “Водете љубов наместо војна” била водилка не само во спонтаните и постојани дискусии, размислувања и воопшто во однесувањето и облекувањето на актерите во перформансот, туку еден вид на животна кредо.

Уживањето и веселото расположение наспроти незадоволството од нивната маргинална позиција во општеството, во *Перформансој со акт* се трансформира во претстава со иронично-саркастични референци, со пародија во која паралелно опстојува критичката означеност и шегобијноста. Обмислувањето на настанот во поглед на иконографскиот интегритет: кореографија, костимографија, сценографија и актерство, ја аргументира сериозната подготовка на двајцата уметници и убеденоста дека како творци се должни длабоко да загризат во анемицното ткиво на постоечката ликовна сцена.

Наспроти мистериозното случување на отворено на *Перформансој со акт*, во 1974 г., овој тандем, во интимните простори на ателјето на Милош Коцоман, ја спроведува повеќечасовната ‘сеанса’ *Тела во ателјето на уметничкиот Коцоман џомладиот*.

За разлика од претходниот перформанс, во овој настан акцентот и’ припаѓа на кореографијата, на раскошната интеракција на перформерите, допирите и оддалечувањата на нивните тела. Со подеднакво внимание се избираат мејкапот, фризуриите и костимите. Овој пат, со помалку револт кон стереотипната ликовна ситуација и со повеќе апетит за убавото и неговото социјално споделување, мултимедијалната претстава на Бежан и Коцоман е посебно анимирана и со светлосни ефекти.

На изложбата на Милош Коцоман *Дроја* (1973) во КИЦ Скопје се случува настан поврзан со жигосување на наркоманијата.

Изложбата со перформанс (и со манекен), но и со масла на платно, ја отвора д-р Љерка Тарник, но едновременно овој настан е и ургентно затворен. Можеби тоа е првата навистина цензурирана изложба по 1945 година. На *УФО перформансој* (1974 г. во МКЦ) со поголема претпазливост кон големите теми, со менување на имиџот од хипи во вселенски-НЛО, изгледа како публиката и ‘инспекторите во културата’ да се припитомуваат. Ја нема веќе тензијата меѓу актерите и гледачите.

Каучните по значење креативни години на двајцата уметници, подоцна стануваат врежани во историјата на македонската мултимедијала, а уметниците продолжуваат да дејствуваат повеќе во доменот на сликарството.

Dragoljub BEZAN & Milos KODZOMAN

Krusevac, Serbia, 1951 | Skopje, 1952 – 2014

The origin of socializing and joint activities made by painters Dragoljub Bezan and Milos Kodzoman dated from the period of the Macedonian hippie movement *Pcinja – dez* in the 1960s. Artists like Dragan Petkovic, Miodrag Desovski, Angel Dimovski, etc. were also involved in this movement. One might consider the dramatic and parody “work” called *At a Youth Labor Campaign* (1969) as some kind of proto-performance in Macedonia. It was performed in the family house of writer Razme Kumbaroski, in the town of Struga. This writer, together with painters M. Kodzoman and D. Bezan, and Vlado Tunte, was also a member of this hippie movement or group. Different types of “ready-mades” and stage costume accessories and equipment were used. The tendency to decode the then traditional and formalist art scene was further pursued by D. Bezan and M. Kodzoman by means of various performances, the first of this kind in the country. These performances were made at “secret places,” located in the Skopska Crna Gora mountain region, near Skopje. The universal philosophy of the hippie movement and the hippie slogan “Make love, not war,” were the leading principles used in spontaneous and constant discussions, considerations and generally in the attitude and “dress code” of the actors in this performance; one might say it was also some kind of life credo.

Joy and good mood, as opposed to the discontent with their marginal position in society, in *Performance with Act* was transformed into a show with ironical and sarcastic connotations, a parody full of critical signification and wittiness. Elaboration of the event in context of iconographic integrity: choreography, costume design, scenography and acting, showed the serious preparation of both artists and their conviction that, as artists, they were obliged to make deep penetration into the rather anemic tissue of the then existing art scene.

Unlike the mysterious outdoor event in *Performance with Act*, in 1974 this team of artists staged the “session” called *Bodies in the Studio of Artist Kodzoman Jr.*, organized in the private premises of the studio of artist Milos Kodzoman.

“The session” lasted several hours. Unlike the previous performance, the main accent in this show was placed on choreography, voluptuous interactions by the performing artists, and connections and disconnections made by their bodies. Great attention was paid to the choice of make-up, hairstyles, and costumes. On this occasion – showing less revulsion for the prevalent art situation in the country and more preference for the beautiful and its social sharing, the multimedia show by Bezan and Kodzoman was specially animated and given illumination effects.

At the exhibition called *Drugs* (1973) presenting works by Milos Kodzoman and organized at KIC Skopje, an incident occurred in context of state stigmatization of drugs. The exhibition was opened by Dr. Ljerka Tarnik. A performance (and a model) and oils on canvas were used for this moment. However, this exhibition was banned by the state at once. Perhaps that was the first instance of a state ban and formal censorship of an exhibition after 1945 in the country.

At the *UFO Performance* (1974, staged at MKC, Skopje), there was greater caution shown toward “high topics.” By changing their image from a hippie to a UFO coming from outer space, it seemed that the audience and “the culture censors” were not so loud anymore. There was no more tension between the artists and their audience.

These very important and very creative years of both artists later became enshrined in the history of Macedonian multimedia art; on the other hand, in the following years both artists would pursue their activity more in the domain of painting.



НА РАБОТНА АКЦИЈА, 1969
перформанс, Струга (семејна кука на писателот Разме Кумбаровски), приватна фото-архива

AT A YOUTH LABOR CAMPAIGN, 1969
performance, Struga (family house of writer Razme Kumbaroski); private photo archives



ПЕРФОРМАНС СО АКТ, 1972
перформанс изведен на Скопска Црна Гора, во близина на Скопје; фото: Марин Димески

PERFORMANCE WITH ACT, 1972
performance made in Skopska Crna Gora mountain region, near Skopje; photo: Marin Dimeski



ТЕЛА ВО АТЕЛЈЕТО НА УМЕТНИКОТ КОДОМАН ПОМЛАДИОТ, 1974
перформанс, Скопје, ателје на М. Кодоман; фото-архива: Д. Бежан

BODIES IN THE STUDIO OF ARTIST KODZOMAN JR., 1974
performance; studio of M. Kodzoman; photo archives: D. Bezan

Драган ПЕТКОВИЌ

Скопје, 1952 - 2004

Драган Петковиќ се појавува во ликовните сфери на Македонија кон крајот на седумдесеттите години, отстапувајќи од естетските норми и од контекстот на тогашната средина.

Припадник е на отворено соопштување на своите предилекции кон светските сликарски величини. Оттука неговиот необичен симултан дијалог на два различни говори: од една страна на експресионизмот (Џексон Полок, Анри Матис), од друга страна на минимализмот и монохромистата (Пит Мондријан, Ад Рајнхард). Монохромните платна на Петковиќ опстојуваат на ниво на феноменолошката синтакса: анализа на бојата, пигментот, светлината, рефлексите, апсорпцијата, структурата, фактурата, итн. Во бојата, на која ѝ е константно доследен, нема конотации и денотации. Пигментот е во постојана спrega со потегот. Свкупното авторово дејствување е на релацијата движење на потегот и негово колористичко смирување. Играта во дуалитетот меѓу рационалното (монохромистата) и емотивното (гестот) се обединува во единство кое може да се дефинира како рационализирана организација на немирниот потег.

Истовремено, на монохромните, Петковиќ од рачно цртани картони конструира градби кои асоцираат на макети за урбани решенија (*Нейрекинајоси* 1977–79). Во 1984/5 година, во делата од циклусот *Радости на живеењето* (инспирирани од истоимената слика на Анри Матис), енергијата на гестот и хроматската разновидност избиваат на прв план. Потегот се издвојува и физички како самостоен ентитет, композицијата се составува од повеќе издвоени потези во вид на сеченици „монтирани“ како сидна инсталација со нагласена декоративната компонента. Екстраваганцијата на оваа орнаменталност доведува до еден вид „нов маниризам“ (пренагласен блескот, елеганција, артифицијалност).

Со траен стремеж кон професионален перфекционизам во техничката обработка, Петковиќ останува доследен на феноменологијата на ликовната уметност, без разлика дали создава слики, инсталации, објекти, сеченици, цртежи или колажи. Ја издвојувам интерактивната инсталација *Симбио* (1995), составена од црно-бели панели соединети во затворен простор со дискретен влез, во кој се поставени црни монохромни платна на бела површина и обратно. Интерактивноста ја создава публиката газејќи по подот поделен со црн и бел пигмент на два дела. Чинот на газење создава подна слика и го укинува контрастот. Изедначувањето е нова ситуација на неделовност, која ја анулира самостојноста на светло-темното и доведува до еден вид визуелна импозација. Ваквото навидум едноставно проседе ѝ дава на 'сликата' друга димензија, ја симнува на хоризонталата и на тој начин, напуштајќи ја традиционалната матрица на сликарството, создава новогвор.

Изложби: Непрекинатост, самостојна изложба, Музеј на современата уметност, Скопје, 1988; ретроспектива, Музеј на современата уметност, Скопје, 2008. Радоста на живеењето: групна изложба Шесторица македонски уметници, Музеј savremene umjetnosti, Zagreb, 1985; ретроспектива, Музеј на современата уметност, Скопје, 2008.

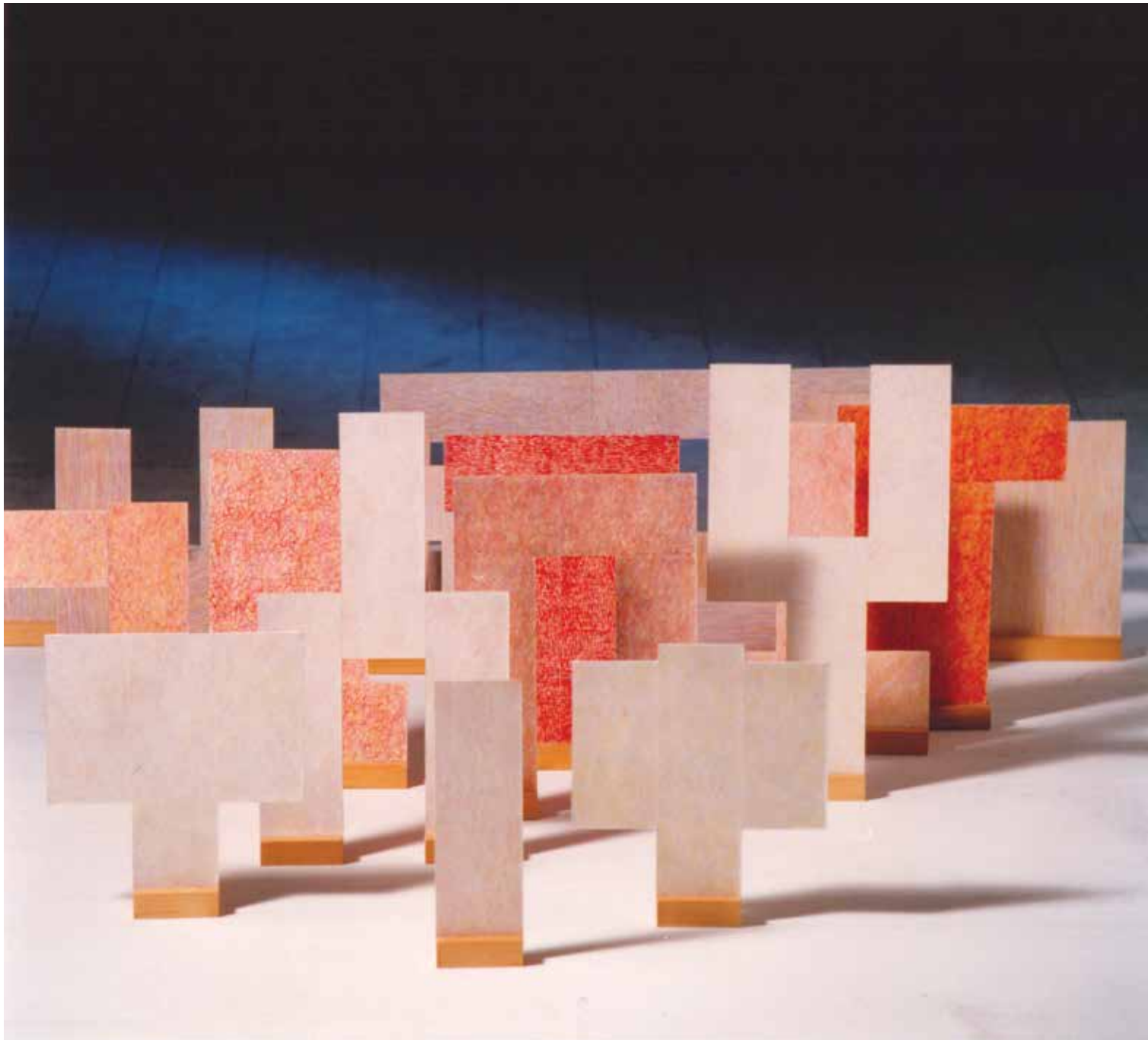
Dragan PETKOVIC

Skopje, 1952 - 2004

Dragan Petkovic appeared on the Macedonian art scene in the late 1970s, going beyond esthetic norms and context of the then art environment. He preferred openly to convey his preference for the globally famous artists. Hence, in his works one can detect the origin of his concurrent dialogue involving two different speeches: expressionism on one hand (Jackson Pollock, Henri Matisse), and minimalism and monochromatism (Piet Mondrian, Ad Reinhardt) on the other. Monochromatic paintings by Petkovic subsist at the level of the phenomenological syntax: analysis of color, light, reflections, absorption, structure, texture, etc. In context of the applied color, which he was always consistent with, there are no connotations and denotations. The pigment is always in concurrence with the stroke. In his artworks, the overall performance by the artist is in context of the movement of the stroke and its coloristic settling down. The dual game between the rational (monochrome) and the emotional (gesture) is made to form a union that may be defined as rationalized organization of the restless swing. Furthermore, onto his monochromatic pictures, Petkovic made various structures by using hand-drawn cardboards, structures that resemble small-scale building models (*Continuity*, 1977-1979). In his 1984/1985 works belonging to the cycle *Joy of Life (Le bonheur de vivre)* (inspired by the famous painting of the same title by Henri Matisse), the energy of the swing and chromatic diversity come to the foreground. The swing is singled out physically as well, like an independent entity; the composition consists of separate strokes in the form of cuttings “mounted” as wall installations with underlined decorative components. The extravagance of such ornateness introduces a kind of “new mannerism” (overemphasized polish, elegance, artificiality).

Pursuing a constant inclination toward professional perfection in technical treatment, Petkovic remained consistent with the phenomenology of fine arts, regardless if he was making paintings, installations, objects, cuttings, drawings, or collages. One may single out his interactive installation *Simbio* (1995). It consisted of black and white panels merged into a closed space, having a discrete entrance, where black monochromatic canvases were placed on white surface and vice versa. Interaction was made by the public walking/stepping on the floor that was divided into two parts by means of black and white pigments. The very act of stepping created a floor picture and thus abolished the contrast. Equalization represented a new situation of inseparability that abolished the independence of dark-bright and introduced a new kind of visual subsidence. Such seemingly simple procedure gave “the picture” a new dimension; it brought down “the picture” to the horizontal line and in this manner, by going beyond the traditional matrix of painting, created a new discourse.

Exhibitions: Continuity, solo exhibition, MoCA, Skopje, 1988; retrospective, MoCA, Skopje, 2008. Joy of Life (Le bonheur de vivre): group exhibition Six Macedonian Artists, MoCA, Zagreb, 1985; retrospective, MoCA, Skopje, 2008.

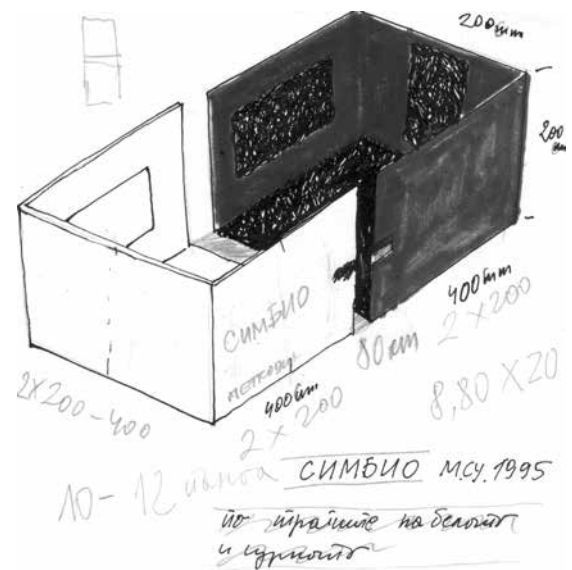


НЕПРЕКИНАТОСТ, 1977-79

подна инсталација, композиција од геометриски обликувани сеченки (30 x 15 x 15 см.)
акрилик на картон, сопственост на семејство Петковиќ, Скопје
фото-архива: МСУ, Скопје (Роберт Јанкулоски);

CONTINUITY, 1977-1979

floor installation, composition consisting of geometrically shaped cuttings (30 x 15 x 15 cm.)
acrylic on cardboard, owned by family Petkovic, Skopje
photo archives: MoCA, Skopje (Robert Jankuloski)



СИМБИО, 1995
интерактивна инсталација (црн и бел пигмент, слики масло на платно)
реализирана на изложбата „9 ½ современа македонска уметност“, МСУ, Скопје

SIMBIO, 1995
interactive installation (black and white pigment, paintings)
presented at the exhibition 9 ½ Contemporary Macedonian Art, MoCA, Skopje



Од циклусот **РАДОСТА НА ЖИВЕЕЊЕТО** (*Le bonheur de vivre*), 1985
сидна инсталација, комбинирана техника на картон (лак, бои), променливи димензии
сопственост на семејството Петковиќ; фото-архива: МСУ, Скопје (Роберт Јанкулоски)

From the cycle **JOY OF LIFE** (*Le bonheur de vivre*), 1985
wall installation, mixed media on cardboard (lacquer, colors); varying dimensions
owned by family Petkovic, Skopje; photo archives: MoCA, Skopje (Robert Jankuloski)

Мице ЈАНКУЛОВСКИ

Сливово, 1954

Мице Јанкуловски со децении живее своевиден апокрифен живот, делумно поради неговата самокритичност, скромност и претпазливост да се експонира поексплицитно во јавноста, делумно и поради превиди или недоволни истражувања на професионалците во ликовниот домен. Активен е на страниците на „Студенски збор“ и во „Вардар филм“ и работи во повеќе области (цртежи, графики, илустрации, карикатури, масла на платно или стакло...). Скромните виџети објавувани во печатот од средината на седумдесеттите години на минатиот век откриваат идиосинкратски пристап, близок на концептуалниот дискурс, сугерирајќи други насоки и размислувања на нашата ликовна сцена. Од непретенциозните виџети, лежерно реализирани, до посериозните цртежи и графики во наредните децении, денес исчитуваме интересно мета-писмо во циклусот Палиндромски форми. Новата дикција на Јанкуловски, во извесна мера поттикната и од процесот на создавање на анимираните филмови на Петар Глигоров и Дарко Марковиќ, зборува со знаковен вокабулар составен од мали неправилни форми (намерни деформации на основните геометриски форми: круг, елипса, триаголник, квадрат) аранжирани во линии/редови како во текстовите во кои се читаат палиндромски (подеднакво озгора надолу или одлево надесно). Нивната основна идеја е холистичка: постојано симболично обединување на тие партикули/единици во целина. Репетицијата на споменатите модули, на прв поглед едноставни и минималистички, редуцирани на црно-бели односи како чисто апстрактни структури, ни отвораат полиња на поинакви гледишта. Јанкуловски ја затвора приказната на традиционалната ликовна реторика и ширум отвора простори за надминување на вообичаените начини и агли на перцепцијата. Соочувањето со не-писмо, не-јазик, не-оп-арт, не-стварност, е авторски концепт на раскажување, на пристојна дистанција и од уметноста како феноменолошка матрица и од уметноста која повикува на реалноста (букви, бројки, симболи). Варијациите на микро-формите создаваат приказни во кои се вградени симулакрумите од научните реторти (делење на јадрото и сл.) и кои уште од седумдесеттите години како да ги антиципираат чудесиите на компјутерските технологии (фракталите, пикселите). Возбудливо се доживува транслацијата на елементарните „букви“ од неговите палиндромски формули во сложени организми со проширена аксиолошка града, внимателно концентрирана на запазувањето на деловите во целината. Токму тука е содржано вистинското онтолошко јадро на овие дела.

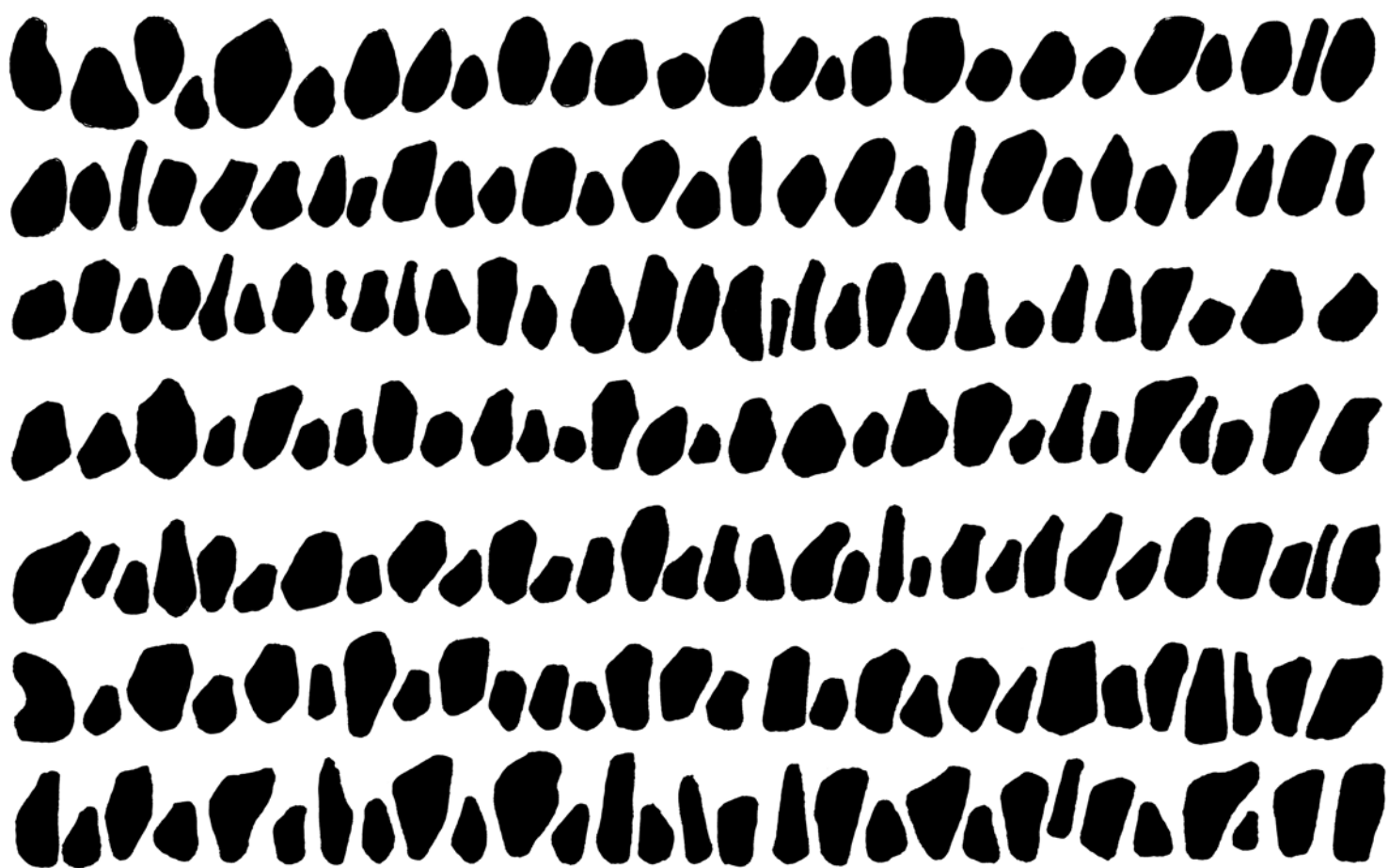
Изложби: Мице Јанкуловски „Форми“, Галерија „Графит“, Варна, Бугарија, 2016.

Mice JANKULOVSKI

Slivovo, 1954

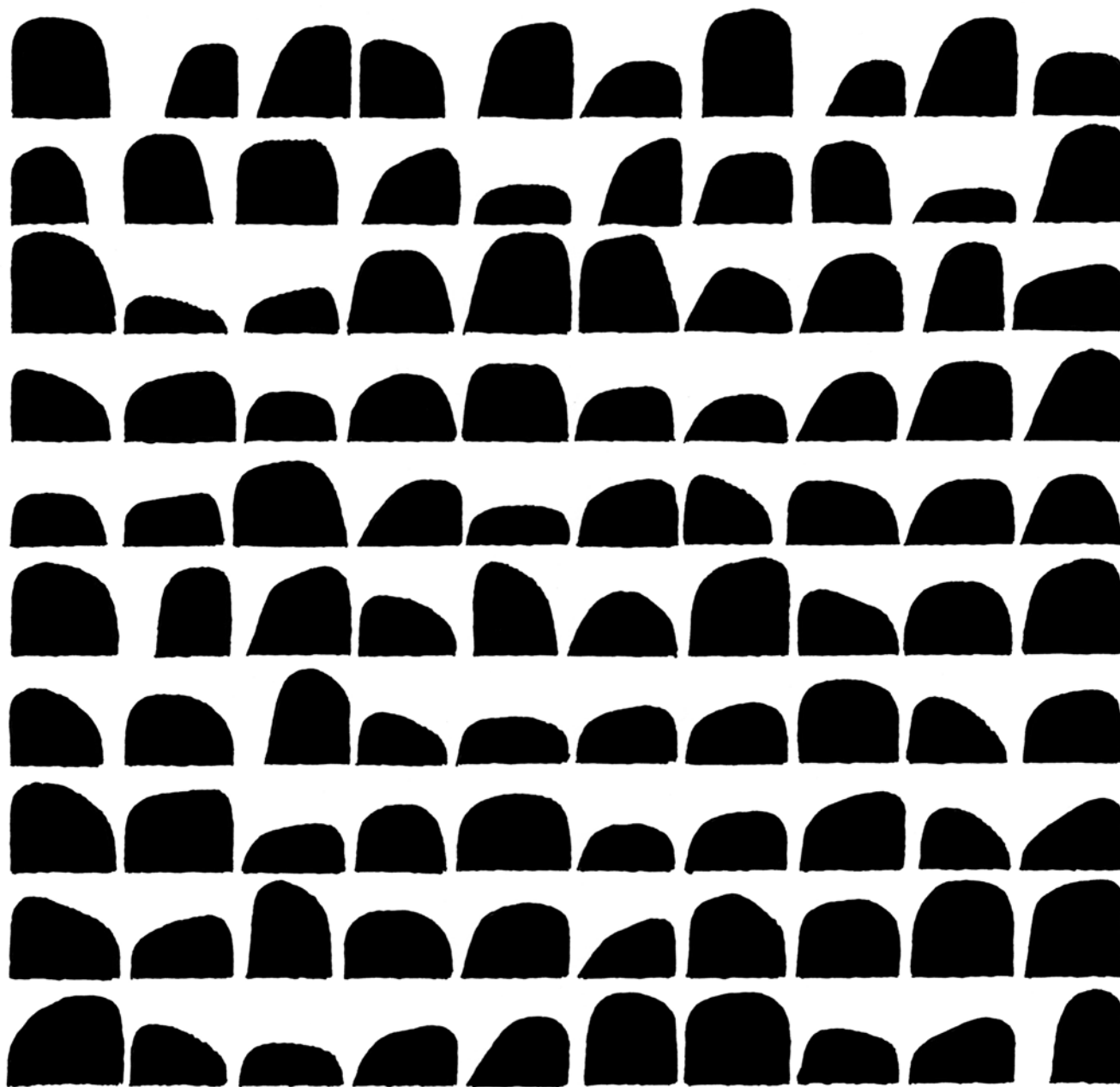
The name and the artistic work of Mice Jankulovski for decades have been living a kind of apocryphal life, partly because of his self-criticism, humility and caution to expose himself more explicitly in public, partly also because of overlook or insufficient research by professionals in the art domain. He was active on the pages of "Studentski zbor" and engaged in "Vardar Film," while also working in several areas (drawings, graphics, illustrations, cartoons, oils on canvas or glass...). The modest vignettes published in the press since the mid-seventies of the last century have revealed idiosyncratic approach, close to the conceptual discourse, suggesting other directions and considerations on our art scene. From unpretentious vignettes leisurely executed, to the more serious drawings and prints in the following decades, today we read an interesting meta-letter in the cycle called Palindromic Forms. The new diction of Jankulovski - to some extent fueled by the process of creating animated films by Petar Gligorov and Darko Markovic - speaks with sign vocabulary composed of small irregular forms (intentional distortions of basic geometric forms: circle, ellipse, triangle, square) arranged in lines / rows as in the texts that are read palindromically (equally from top to bottom or from left to right). Their basic idea is holistic: constant symbolic unification of these particles / units as a whole. Repetition of said modules - at first glance simple and minimalist, reduced to black-white relations as purely abstract structures - open to us fields of different viewpoints. Jankulovski closes the story of the traditional art rhetoric and so opens wide spaces for overcoming the usual manners and angles of perception. Dealing with non-letter, non-language, non-op-art, non-reality is the author's concept of narration, at appropriate distance both from the art as phenomenological matrix and from the art that invites to reality (letters, numbers, symbols). The variations of microforms create stories where simulacra of scientific retorts (fission of the nucleus, etc.) are embedded, and which since the seventies seem to have anticipated the wonders of computer technology (fractals, pixels). One experiences excitingly the translation of the elementary "letters" of his palindromic formulas into complex organisms with extended axiological construction, carefully concentrated on preserving the parts in the whole. The real ontological nucleus of these works is contained right here.

Exhibitions: Mice Jankulovski, "Forms," "Grafit" Gallery, Varna, Bulgaria, 2016



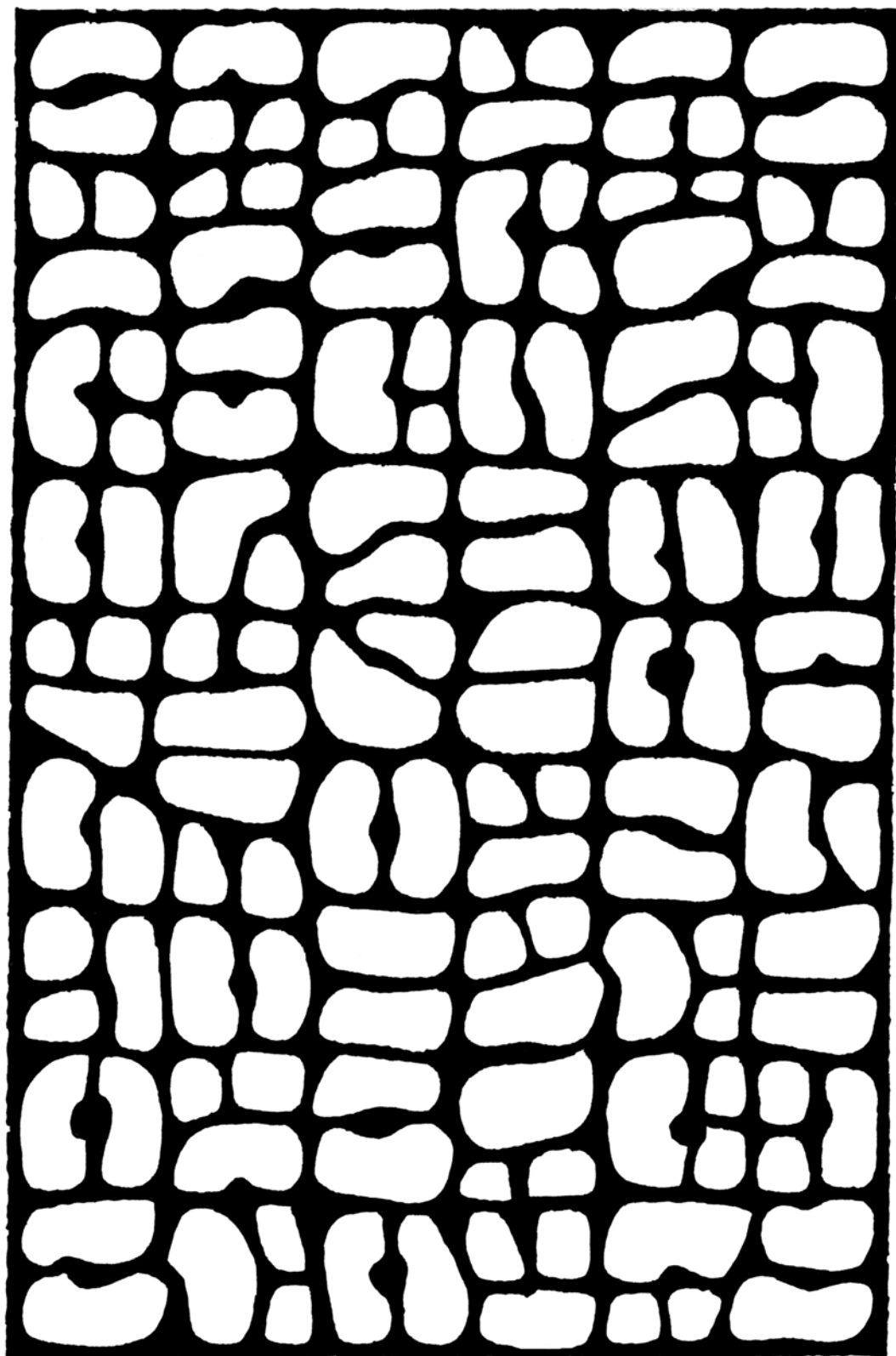
Од циклусот ПАЛИНДРОМСКИ ФОРМИ, 1974
туш на хартија, 29 x 20 см., фото: Ладислав Кинг, сопственост на авторот

From the cycle PALINDROMIC FORMS, 1974
ink on paper, 29 x 20 cm.; photo: Ladislav King; owned by the author



Од циклусот ПАЛИНДРОМСКИ ФОРМИ, 1976
туш на хартија, 50 x 34,5 см., фото: Ладислав Кинг, сопственост на авторот

From the cycle PALINDROMIC FORMS, 1976
ink on paper, 50 x 34.5 cm.; photo: Ladislav King; owned by the author



Од циклусот ПАЛИНДРОМСКИ ФОРМИ, 1978
туш на хартија, 42 x 29,7см., фото: Ладислав Кинг, сопственост на авторот

From the cycle PALINDROMIC FORMS, 1978
ink on paper, 42 x 29.7 cm.; photo: Ladislav King; owned by author

Венко ЦВЕТКОВ

Штип, 1955

Уште по дипломирањето на Љубљанска академија за ликовни уметности (1984), Венко Цветков се вклучува во активностите на уметниците околу кругот на ШКУЦ Форум. Под влијание на словенечката ретро-гарда дејствува во насока на пародиско-саркастичните, во извесна смисла и анти-комунистички идеологии, кои го воздигнуваат апокалиптичното и некрофилското, особено експонирано преку списанието Аутопсија (Колапс). По враќањето во Македонија, ја омекнува реторичката матрица блиска на колегите од Словенија и ја анимира нашата сцена со проширена скала на ликовни дејствувања. Во Домот на културата во Штип (1984), преку проектот *Relax*, промовира серија мултимедијални активности (body art, action painting, проекции на дијапозитиви, редимејд предмети, аудио интерпретации на Лори Андерсон и сл.). Ликовната мапа понатаму ја збогатува со редица нови интерпретации на класичните уметнички форми, фокусирајќи се особено на видеоуметноста, било во рамките на МРТ (*Бели муѓи*, 1990) или самостојно (*Видео ослободување*, 1985). Оваа активност на Цветков е од големо значење за поттикот, подемот и експанзијата на видеоот во Македонија.

Тоа е аудиовизуелниот продукт со кој најчесто партиципира на светските видеофестивали (Љубљана, 1983; Монбелијар, 1985), на Биеналето на младите во Риека (1985). Во годините што следуваат задолжително го вградува видеоот во амбиенталните поставки (*Железен знак – Македониум*, заедно со Димитрова, Дабиќ, Трајковски) и инсталации (*WAS IS KUNST?*, 1986). Постепеното инфилтрирање на нарацијата е онтолошки натолено со намерата да се нагласи македонскиот идентитет. Уметноста уште од времето на Византија ја смета за автентична вредност која нè оддалечува од западните и воопшто од туѓите ликовни парадигми. Оттука и неговата критичка поставеност визави импортните насоки во македонската ликовна уметност. Неговата „нова слика“ сепак е ретроавангардна, како и обележјата на другите претставници на „новите диви“ или на „неоекспресионизмот“ во светот. Во втората половина на осумдесеттите реализира концепти во духот на „арте повера“ (сиромашната уметност). Типичен пример е неговата изложба на *Xerox Art* (1987): голем број отпечатени материјали (ксерокси) со идеолошка содржина, со визуелен материјал црпен од комунистичките архиви на времето (споменици, херои, жртви) кој се поврзува со симболите на тоталистаристичките режими. Ова сведување на концептите на евтина и брза дистрибуција на ликовните предлошки е едновремена на желбата за повторување на една замисла додека не ја допре вистината. Интензивниот авангарден подем на Цветков кој ја динамизираше особено инертната сцена во Македонија во осумдесеттите, во следните децении се вкоти во серија верзии на сликарските техники.

Venko CVETKOV

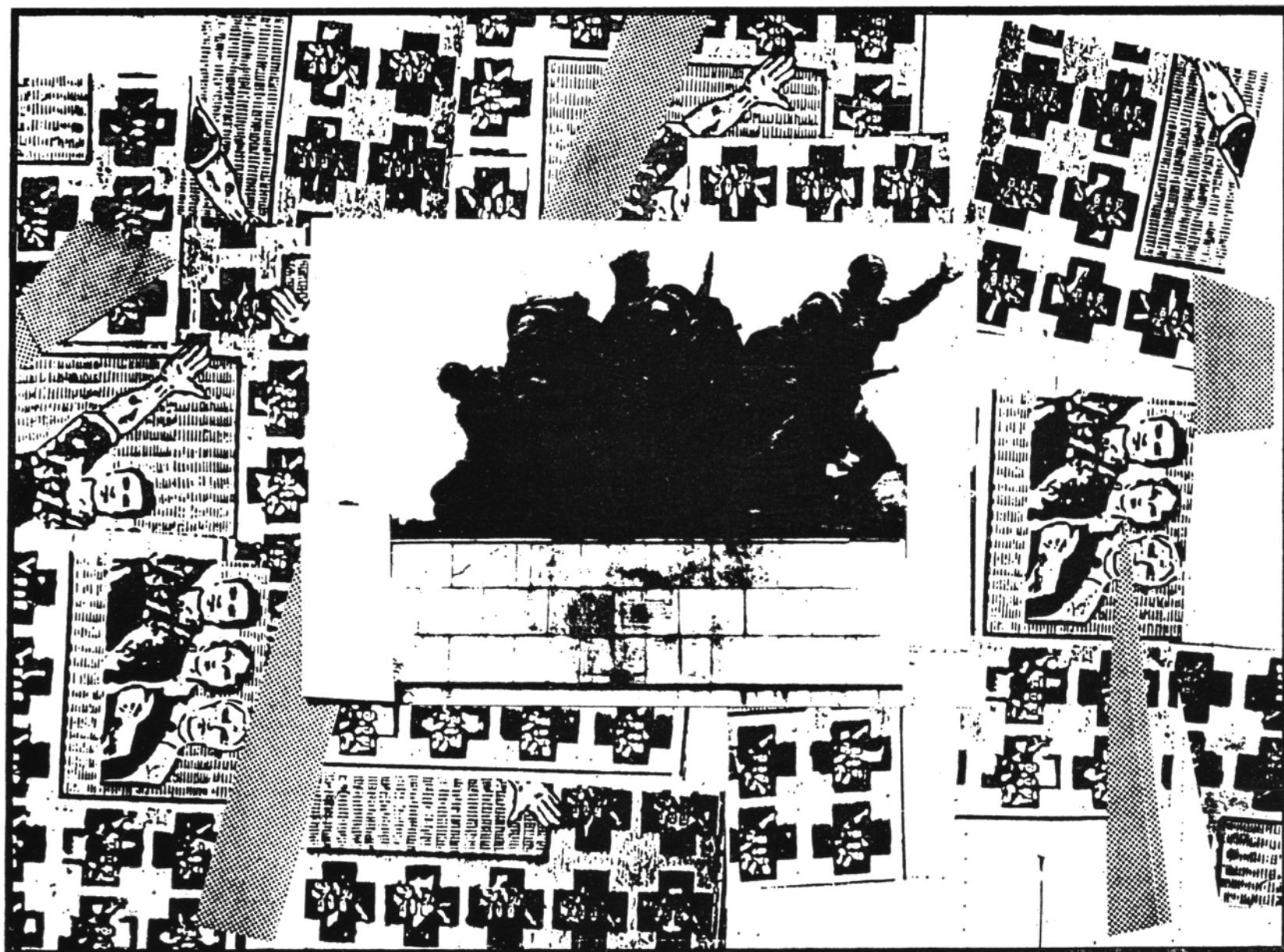
Stip, 1955

Just after graduating from the Ljubljana Academy of Fine Arts (1984), Venko Cvetkov was involved in the activities of artists around the circle of SKUC Forum. Influenced by the Slovenian art retro-garde, he was initially engaged in context of parodic, sarcastic, in a way even anti-communist ideologies that extolled the apocalyptic and the necrophilic, especially as exposed through the magazine "Autopsija" ("Kolaps"). After returning to Macedonia, he softened his art rhetoric matrix that had been similar to the one pursued by his colleagues from Slovenia and animated our art scene with expanded scale of artistic actions. In the local Culture Center in Stip (1984), by means of his project *Relax*, he was able to promote a series of multimedia activities (body art, action painting, projections of slides, readymade items, audio interpretations of Laurie Anderson, etc.). He further enriched his portfolio with a number of new interpretations of classical art forms, focusing especially on video art, within either the MRT (*White Dawns*, 1990) or independently (*Video Liberation*, 1985). This activity of Cvetkov was of great importance for the stimulus, rise, and expansion of video art in then Macedonia. He often used his audio-visual product to participate in world-famous video festivals (Ljubljana, 1983; Montbéliard, 1985; Youth Biennale in Rijeka, 1985). In the years that followed he would always install video in his ambient art settings (*Iron Sign - Makedonium*, together with Dimitrova, Dabic, Trajkovski) and in his art installations (*WAS IS KUNST?*, 1986). The gradual infiltration of the narrative was ontologically soaked with the intention to emphasize the Macedonian identity. He considered that art since the Byzantine period had been our authentic value that distances us from the West and all other alien artistic paradigms. Hence, his critical position against the imported tendencies in contemporary Macedonian art. His "new image" was still retro-avant-garde like the features of other representatives of the "new divas" or "neo-expressionism" in the world. In the second half of the eighties of the last century, he was engaged in concepts implemented in the spirit of "arte povera" (poor art). A typical example was his exhibition called *Xerox Art* (1987): a large number of printed materials (Xerox-made copies) having ideological content, accompanied by visual material extracted from the communist archives of bygone times (monuments, heroes, victims) that related to the symbols of totalitarian regimes. This reduction of the concepts to the level of inexpensive and rapid distribution of visual templates was parallel to his desire for repetition of a concept until it would become the very truth. The intense avant-garde drive executed by Cvetkov - who introduced great dynamism in the otherwise especially inert art scene in Macedonia in the eighties of the last century - in subsequent decades was anchored in series of versions of painting techniques.



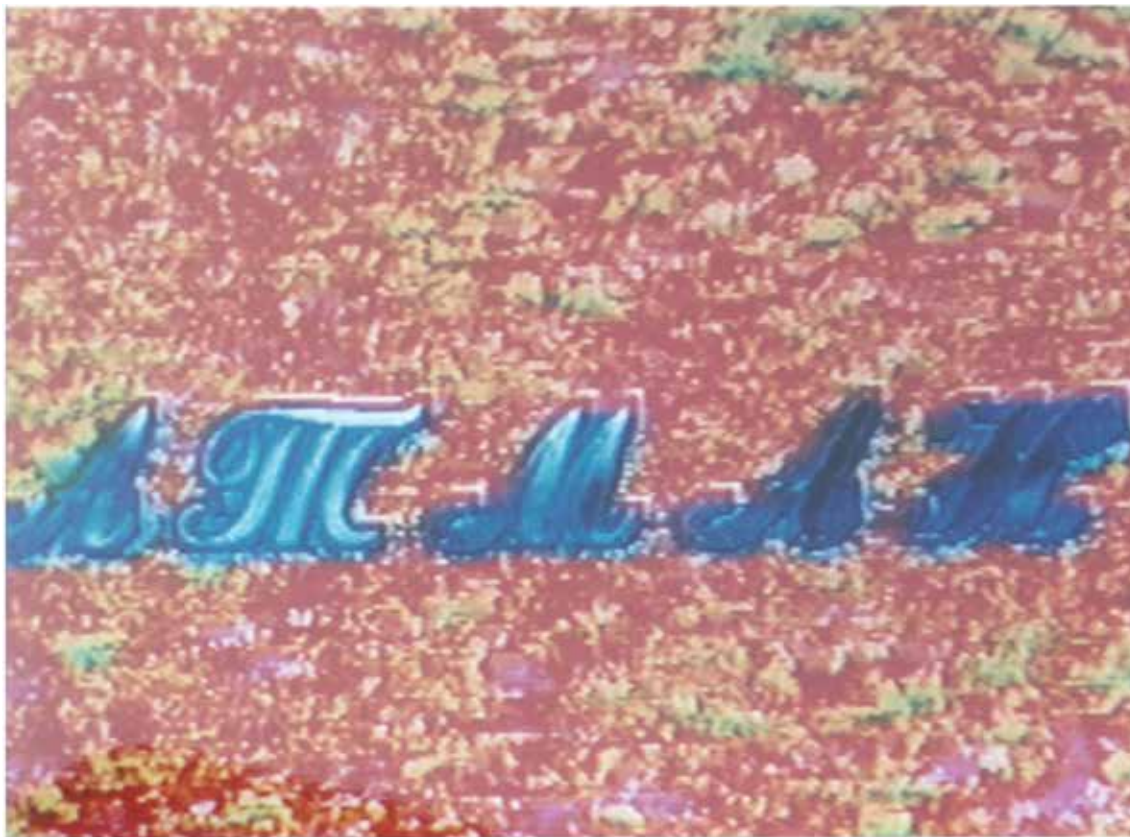
ЖЕЛЕЗЕН ЗНАК, МАКЕДОНИУМ, 1986
видео амбиент (покана и инсерти од видео инсталација)

IRON SIGN, MAKEDONIUM, 1986
video art ambience (invitation and video installation inserts)



HEROX ART, 1987
отисок на хартија, инсерт од видео

XEROX ART, 1987
reprint on paper, video insert



АТМАН, 1994-5
видео инсталација (6 монитори, кутија)

АТМАН, 1994-5
video installation (6 monitors, box)

Глигор СТЕФАНОВ

Кавадарци, 1956

Просторните реализации на Глигор Стефанов: *Линеарна интервенција* (МКЦ, Скопје 1983), *Линеарна интервенција* (Загреб 1984) и *Линеарен амбиент* (Белград 1985) го иницираат новиот бран на македонската ликовна сцена во осумдесеттите години. Релативната апстрактност на овие линеарни амбиентални композиции е компатибилна со она што се случуваше во некогашната СФРЈ.

Од самиот почеток на кариерата, користи не-скулпторски материјали (дрво, памук, трева, сено, слама, теракота, јута), значаен факт во обновувањето на неговиот авторски јазик, но и на ликовниот израз во Македонија. Стефанов ја анализира суштественоста на природната граѓа и на ликовните квалитети (боја, структура, линија, текстура, волумен), откривајќи нови доблести од тактилен, олфактивен и визуелен карактер (мекост, топлина, ароматичност, сјај). Втората значајна компонента е специфичниот однос кон просторот, во кој делото ја заменува статичната позиција, со интегрирање на просторот во делото.

Конкретните објекти, прикажани на самостојната изложба во МСУ, Скопје во 1986 г. (*Лейшала, Змаеви*), меѓу нив и впечатливото дело *Грабење од ѝросиорой*, сè уште, се во спиритуелна врска со гео-етнографскиот сензибилитет на македонското опкружување. Кон крајот на векот следи процесот на внесување друга симболна знаковност: желба за трансфер, за бегство од реалноста во духовните сфери (проследена и со неговата преселба во 1988 г. (прво во Англија, потоа во Канада каде што и сега живее). Нова предилекција на Стефанов се ангелите, херувимите и серафимите. На 45. венециско биенале (1993), кога со Петре Николоски првпат ја претставуваат независна Република Македонија, монтирана е блиску до небото, на дрвјата, просторната инсталација *Алеџорија на свейлиниша (Серафими и Херувими)* – ангелите од највисокиот хиерархиски ред. Иако изработени од тривијален материјал, со блескавиот сјај на сламата и физичкото воздигнување на објектите, авторот им вдахнува поинаков живот од метафизички и ликовен вид. Преку алеџоријата на светлината (злато, сонце, Бог), Стефанов се обидува уметнички да ги отелотвори Стариот и Новиот тестамент. Од овој степен на неговата ликовна еволуција се обединуваат реалното, трансцендентното и сонуваното. Ова се однесува и на неговите творби реализирани во Канада (структури на гнезда и овали).

Изложби: Грабење од просторот – самостојна изложба, Музеј на современата уметност, Скопје, 1986; Групна изложба Šest makedonskih umetnika – Od čudotvornosti livade do radosti življenja, Galerija suvremene umjetnosti, Загреб, 1986; Алеџорија на светлината (Серафими и Херувими): инсталација на 45. Biennale di Venezia, Giardini, 1993.

Gligor STEFANOV

Kavadarci, 1956

Environmental art works made by Gligor Stefanov: *Linear Intervention* (MKC, Skopje, 1983), *Linear Intervention* (Zagreb, 1984), and *Linear Ambience* (Belgrade, 1985) initiated the new wave on the Macedonian artistic scene in the 1980s. The relative abstractness of these linear environmental compositions is compatible to what had taken place in former SFRY. Since the start of his career, he has made use of non-sculptural materials (tree, cotton, grass, hay, straw, terra cotta, jute); this was a major fact in the context of restoration of his artistic language, as well as of the artistic statement in Macedonia. In his works, Stefanov analyzes the essence of the natural art material and of the artistic qualities (color, structure, line, texture, volume), thus discovering new virtues of tactile, olfactive, and visual character (softness, warmth, aromaticity, shining). The second major component is the specific attitude to space or, rather, environment, in which the work changes its static position by integration of the surrounding environment into itself.

The concrete objects – shown during his solo exhibition at the Museum of Contemporary Art in Skopje in 1986 (*Aircraft; Dragons*) – among which is also his very distinct work *Seizing Space*, are still in spiritual connection with the geo-ethnographic sensibility of the Macedonian setting. Towards the end of the century, the process of incorporating different symbol implication followed: a wish to make transfer, to escape from the very reality into the spiritual domains (also accompanied by his migration in 1988, first to Great Britain and later to Canada, where he still lives). Angels like cherubs and seraphs became the new predilection of Stefanov. At the 45th Venice Biennale (1993) when the newly independent Republic of Macedonia was represented for the first time there by Gligor Stefanov and Petre Nikoloski, the environmental installation *Allegory of Light (Seraphs and Cherubs)*, involving angels of the highest hierarchical order, was installed close to the sky, on the very trees and their branches. Although made of trivial material, the artist gave the angels a different life of metaphysical and artistic nature, by means of the great radiance of the straw and physical elevation of the objects. Using the allegory of light (gold, sun, God), Stefanov tried artistically to embody the Old and the New Testament. At this level of his artistic evolution, fusion of the real, the transcendental, and things dreamed of started. This is also valid for his works made in Canada (structures of nests and ovals).

Exhibitions: Seizing Space – solo exhibition, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1986; Six Macedonian Artists – From the Miraculousness of the Meadow to the Joy of Living, Contemporary Art Gallery, Zagreb, 1986; Allegory of Light (Seraphs and Cherubs), installation at the 45th Venice Biennale, Giardini, 1993.



ГРАБЕЊЕ ОД ПРОСТОРОТ, 1985

објект (слага, дрво), 190 x 130 x 10 см., сопственост: МСУ, Скопје, инв. бр. 3604
фото: Игор Сековски

SEIZING SPACE, 1986

object (straw, tree), 190 x 130 x 10 cm; owned by the MoCA, Skopje; inventory no. 3604
photo: Igor Sekovski



АЛЕГОРИЈА НА СВЕТАЛИНАТА (СЕРАФИМИ И ХЕРУВИМИ), 1993
 просторна инсталација (слама, дрво, канап), променливи димензии, поставена во Giardini, Венеција, уништена
 фото: Роберт Јанкулоски

ALLEGORY OF LIGHT (SERAPHS AND CHERUBS), 1993
 environmental installation (straw, tree, rope); varying dimensions; displayed in Giardini, Venice, destroyed
 photo: Robert Jankuloski





Елизабета АВРАМОВСКА - Бети

Скопје, 1956

По професија истовремено сликарка и архитектка, Аврамовска како базичен медиум ја избира фотографијата, љубов наследена од нејзиниот татко Драгутин Аврамовски-Гуте.

Зад „решетките“ на „billboard“ фотографиите на оваа авторка се појавуваат дагеротипски пресликувања на општите глетки од секојдневното опкружување снимани од Аврамовска, en passant. Обработката на темата на четирите основни елементи во природата (вода, воздух, Земја, оган), симултано прекршени или сплотени со нуз елементите создадени (апостериори) како продукти на цивилизациската инфраструктура, сведочи дека големите нарации, сè уште, се можни.

Фото-есејот *Четири елементи* повторно го иницира незавршеното обмислување на поимот прогрес. Концептуалната игра со метафори и опозиции, во техничката постапка подразбира сечење, рекомпонирање и колажирање на фотографиите, подеднакво преземени од природниот и урбаниот пејзаж. Тие хармонично коезистираат и покрај комплексната манипулација со нивното примарно тело.

Крајниот впечаток се сведува на модуларен систем, на еден вид фрактална слика, во која се препознава децентрираната, неорганизираната, нерегуларната итн. состојба на денешното постоење. Во фрагментите од непрепознатливата реалност, редуцирана на знак со порака, авторката изразува скепса во однос на технолошкиот прогрес, но и сочувство за иднината на жителите на планетата. Со лоцирањето и отворањето на дијалогот за оваа проблематика, Аврамовска повикува на промени, со подготвеност за учество. Од севкупниот опус на авторката, циклусот *Четири елементи* е нејзиното најчесто презентирano дело.

Изложби: Самостојна изложба, Музеј на град Скопје, 1997; групна изложба 'Зрачења – рецентна македонска ликовна уметност' ('Radiations – Recent Macedonian Fine Art') во Bayerische Landesbank Galerie, Минхен, 1998; Центар за културну деконтаминација, Белград, 1998; Музеј на современата уметност, Скопје, 1998 и во Japan Foundation Forum, Gallery, Токио, 2000.

Elizabeta AVRAMOVSKA - Beti

Skopje, 1956

Both painter and architect at the same time, Avramovska chose photography as her basic expression media, an inclination that had been inherited from her father Dragutin Avramovski-Gute.

Behind “the bars” in the “billboard” photos made by this artist there is the appearance of the daguerreotype replications of general views originating from the everyday environment, as taken by Avramovska en passant. The treatment of the topic involving the four basic elements of nature (water, air, earth, and fire) – simultaneously bent or aligned with the byproduct elements created (a posteriori) as products of the civilization infrastructure – testifies that great narrations are still possible to make.

The photo essay called *Four Elements* again instigates the unfinished deliberations about the notion of progress. In context of the very technical procedure, the conceptual game involving metaphors and oppositions implies cutting and executing re-composition and collage of the photos that were equally taken from the natural landscape and cityscape. Such photos coexist in mutual harmony, in spite of the rather complex manipulation of their primary property.

The final impression is leveled to a modular system, some kind of a fractal picture, where one can recognize the decentered, unorganized, irregular, etc. state of affairs of present existence. In her fragments depicting the unrecognizable reality – as leveled to a sign with message – the artist conveys a message of skepticism in relation to technological progress, as well as her condolences for the very future of the inhabitants of the planet. By locating and opening a dialog on these problems, Avramovska calls for changes to be made, showing her willingness to participate in this. In the context of the overall art production made by the artist, *Four Elements* is her most commonly presented work.

Exhibitions: Solo exhibition, Museum of the City of Skopje, 1997; Joint exhibition Radiations – Recent Macedonian Fine Art at: Bayerische Landesbank Galerie, Munich, 1998; Center for Cultural Decontamination, Belgrade, 1998; Museum of Contemporary Art, Skopje, 1998; Japan Foundation Forum, Gallery, Tokyo, 2000.



ЧЕТИРИ ЕЛЕМЕНТИ, 1997

ДИГИТАЛЕН ПЕЧАТ

ЕЛЕМЕНТ ВОДА

фото - колаж, 120 x 300 см., сопственост и фото-архива на авторката

FOURELEMENTS, 1997

digital print

ELEMENT WATER

photo collage, 120 x 300 cm., owned by the artist, photo archives of the artist

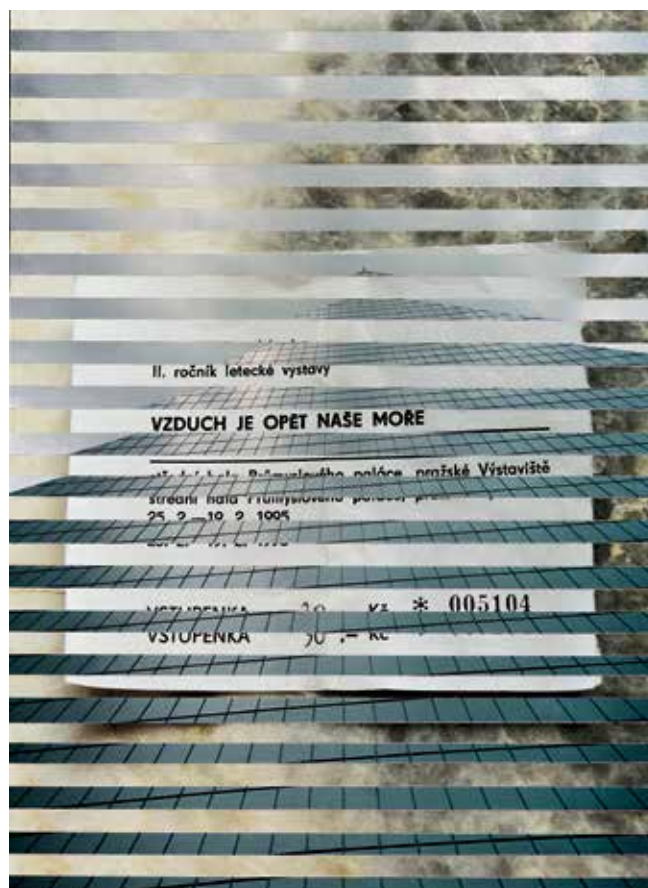


ЕЛЕМЕНТ ЗЕМЈА

фото - колаж, 120 x 300 см., сопственост и фото-архива на авторката

ELEMENT EARTH

photo collage, 120 x 300 cm., owned by the artist, photo/archives of the artist



ELEMENT AIR

фото - коллаж, 220 x 160 см., собственост и фото-архива на авторката

ELEMENT AIR

photo collage, 220 x 160 cm., owned by the artist, photo archives of the artist



ELEMENT FIRE,

фото - коллаж, 220 x 160 см., собственост и фото-архива на авторката

ELEMENT FIRE,

photo collage, 220 x 160 cm., owned by the artist, photo archives of the artist



HOMO SAPIENS OR HOMO NARCISSUS, 1999
инк-цет печат, плексиглас, 150 x 200 см., фото-архива на авторката

HOMO SAPIENS OR HOMO NARCISSUS, 1999
ink-jet print, plexiglass, 150 x 200 cm., photo archives of the artist

Петре НИКОЛОСКИ

Прилеп, 1959

Скулпторот Петре Николоски дебитира во Скопје со дела конструирани од гранки и јажиња, со наметливо изменет начин на обликување, толкување на просторот, времето, движењето и третманот на опкружувањето.

Во прозирните градби на воздушестите, тантелести „скулптури“ тој го отвора волуменот и едновременно го поништува (*Објект 1-5*, 1989). Просторните site specific инсталации (*Влеѓување 1*, *Есенски ветер*, *Заднајша кријпша* 1991–1992), реализирани по неговото преселување во Англија, ја аргументираат постојаната намера на авторот неговите дела да станат дел од опкружувањето, без разлика на проширениот регистар на природни материјали (кожи, вар, кал, трева, камен...). Определени амбиентални конструкции ни откриваат експлицитно соопштен сон за обнова на куќата како центар на човековиот опстанок (*Простор за живеење XXXI*, 1990, Grizedale Forest Park, Cambria). Духот на таа носталгија се исчитува и во проектот *Простори 2*, реализиран за 45. биенале во Венеција (1993).

Со ова дело Николоски проектира градба што ги обединува горниот и долниот свет: првиот изидан од природни материјали, а вториот – подземниот – бунарот, со вградени монитори на кои се прикажуваат видеоснимки на природните елементи и феномени: водата, ветерот, звуците. Со грубите материјали непосредно преземени од опкружувањето и вградените продукти на новата технологија, обликува синтеза на светови и укажува на нивниот тесен дијалог.

Второто дело *Пејзаж–Sug*, изложено на спомнатото биенале, на поинаков начин и исклучително со натурални материјали ги сугерира толку карактеристичните ветрови и движења на каприциозниот морски брег во Венеција. Сериите екстензии на просторот, материјалите и наративите во натамошните проекти на Николоски (во Англија, Австралија, Јапонија, Македонија) ги вклучува и интеркомуникативната, етичката и социјалната категорија. Алтруистичките побуди, претставата на домот, на храната – сите овие нови димензии во неговиот опус, откриваат автор суштински загрижен за меѓучовечките релации. Тоа се потврдува и на неговата комплексна поставка со перформанс – *Пајзување/Простори* (МСУ Скопје, 2004), како обединување на етничките, етичките, чувствените, сетилните, културните итн. аспекти на живеење. *Микро ѝредел 1* (2008) ги задржува тој дух и тој ритам.

Petre NIKOLOSKI

Prilep, 1959

Sculptor Petre Nikoloski made his debut in Skopje through a presentation of works consisting of branches and ropes, having indiscreetly transformed the manner of shaping, interpretation of space, time, movement, and treatment of the immediate surroundings. In the transparent constructions of airy, lace-like “sculptures,” the author opens up the volume and at the same time cancels it (*Object 1-5*, 1989). The site-specific installations (*Entrance 1*, *Autumn Wind*, *Back Crypt*, 1991-1992), made upon his migration to Great Britain, offer argument for the permanent intention of the author to have his artworks fully integrated into the immediate environment, regardless of the expanded list of used natural materials (skin, lime, mud, grass, stone...). Certain site-specific constructions offer us explicitly conveyed dreams about restoration of the house as center of human survival (*Living Spaces XXXI*, 1990, Grizedale Forest Park, Cambria). The spirit of such nostalgia is also seen in the project called *Spaces 2*, intended for the 45th Venice Biennale (1993).

By the time of this artwork, Nikoloski had wanted to project a construction that unifies the upper and the lower worlds: the former made from natural materials, and the latter – the underworld – a well, with integrated monitors showing video footage of natural elements and phenomena: water, wind, and sounds. By means of the coarse materials directly taken from the surrounding and the integrated high-tech products, the author wants in his works to form a synthesis of worlds and articulates their close dialog.

The second work called *Landscape – Wall*, presented at the aforementioned Venice Biennale, in different manner and by means of natural materials, suggests the so characteristic winds and changes seen along the whimsical Venice coastline. The series of extensions of space, materials, and narratives, in the following projects by Nikoloski (executed in Great Britain, Australia, Japan, Macedonia) also incorporate the intercommunicative, ethical, and social categories.

Altruistic motives, presentation of home, of food – all these new dimensions in his further body of work show him as an author who is gravely concerned about interpersonal relations. That was also acknowledged by his complex presentation accompanied by performance: *Journey/Spaces* (MoCA, Skopje, 2004), as a fusion of the ethnical, ethic, sensational, sensual, cultural, and other aspects of living. *Micro Area 1* (2008) preserves such spirit and such rhythm.



ОБЈЕКТ 3, 1988
гранки и канап, 220 x 220 x 80 см., сопственост: МСУ, Скопје, инв. бр. Р.З. 528
приватна фото-архива

OBJECT 3, 1988
branches, rope, 220 x 220 x 80 cm., owned by MoCA-Skopje, inv.no. P.Z. 528
private photo archives



ПРОСТОРИ 2, XXXIV, 1993

Шкотска – Македонија – Венеција, видео инсталација (камен, метална конструкција, гранки, монитори)
 6 x 2,5 x 2,5 м., изведена наменски за 45. Меѓународно биснале во Венеција, уништена
 фото: Роберт Јанкулоски

SPACES 2, XXXIV, 1993

Scotland – Macedonia – Venice, video installation (stone, metal construction, branches, monitors)
 6 x 2.5 x 2.5 m, intended for the specific purposes of the 45th Venice Biennale, destroyed;
 photo: Robert Jankuloski



ПЕЈЗАЖ – СИД, од циклусот МАГИЧНА ШУМА (1989 – 1999), 1993
просторна инсталација (камен, школки, морска трева, гранки), 5 x 3,5 x 7 м.
изведена наменски за 45. Меѓународно биснале во Венеција, уништена
фото: Роберт Јанкулоски

LANDSCAPE – WALL, from the cycle MAGIC FOREST (1989-1999), 1993
site-specific installation (stone, seashells, sea grass, branches), 5 x 3.5 x 7 m.
intended for the specific purposes of the 45th Venice Biennale, destroyed
photo: Robert Jankuloski

Милчо МАНЧЕВСКИ

Скопје, 1959

Првите афинитети на познатиот режисер Милчо Мачевски се во директна конекција со ликовните уметности.

Додека во осумдесеттите години акцентот на визуелните креации е во сферите на класичните медиуми и изразности, кај него се случува поексплицитно отцепување од традиционалните форми: на претходно обмислувани идеи и реализирани во текстуална форма (шапирографираните формулари, покани, програми, прашалници), со мошне прецизни програмски назначувања на содржината и модалитетите на изведбите. Во нив царуваат зборот, буквата, бројката. Редукцијата на настапите на Групата 1AM, формирана од Милчо Мачевски, на фрагменти од јазикот, текстот, книгата, филмот, фотографијата, звукот, телото на перформерот, (раз)говорот..., претставува декларација на естетиката ослободена од материјалното, од предметите, експонатите или уметничките дела како физичка реалност.

Со аналитичко истражување на определени феномени, без хиерархиско поставување на „материјалите“ за градба на делата, со повторување различни елементи и претворање на пиктуралната во вербална илузија, дејствувањето на Мачевски е во онтолошка врска со дадаистичките дискурси од почетокот на векот, односно со концептуалистите од седумдесеттите. Прва инсталација на М. Мачевски е „*Духот на мајка ми*“ (1983), поставена во приватен стан во Скопје: листовите хартија аранжирани на подот во дневната просторија, всушност се зародоци на неговите концепции што подоцна влегуваат во контекст на книгата „*Духот на мајка ми*“ (2000 г., Издавачка кука „Три“).

Книгата ја содржи „концептуалната“ граѓа од авторовите дејствувања во осумдесеттите години, а објавен е и неговиот *Концептуалистички манифест*. Илустрациите, главно, се стриповски јунаци, фотографии со блур ефекти, детали од видео, спотови, реклами. Во овој микс се случуваат освежувачките процеси во неговата естетика, која ги користи иронијата, често и цинизмот. Играта, апсурдот и досетката во една минималистичка поставка се вградени и во неговите хепенинзи и перформанси.

Со групата 1 AM, Милчо Мачевски, во улога на главен идеен промотор, организира мултимедијални и мултидисциплинарни активности во Домот на младите „25 мај“ во Скопје (1983 и 1984) со тенденциозно нагласување на колективниот пристап во процесот на создавање (разговори, проектирање филмови, музика, рецитирање, дискусии, фотографирање, комуникација со публиката). Се стремеле да се зачува анонимноста на актерите на групата, наспроти групното дејствување и демократизацијата на уметноста.

Изведувале активности со перманентни репетирања, плеоназми, фотографии на фотографии, филмови на филмови, повторување на името на Групата 1 AM.

Ваквата плетора на дејствувања, во почетокот се одвива независно, потоа паралелно на неговите други активности: играните филмови, изложбите на фотографии, рекламите и спотовите. Сите овие активности се своевиден кабинет на реткости во современа варијанта, во кој се преплетуваат луцидни, иронични, често и апсурдни идеи како линии на врзување меѓу неконвенционалните уметнички случувања од почетокот на XX и почетокот на XXI век. На тој начин, онтолошкиот простор на 'кабинетот' ја добива аурата на холистички принцип, особен за големите концепти.

Изложби: Настапи на групата 1AM, Младински културен центар, Скопје, 1983, 1984; Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје, 2003.

Milco MANCEVSKI

Skopje, 1959

The initial affinities shown by eminent movie director Milco Mancevski were in direct connection with the fine arts.

While in the 1980s the mainstream in visual creations concentrated on the areas of classical media and classical expressions, a more explicit departure from traditional art forms was made by Mancevski: previously conceived ideas and textual form execution (holographed application forms, invitations, programs, questionnaires), with a very precise program indication of the content and modalities of execution. In these works, words, letters, and numbers were predominant. The reduction - seen in the shows performed by the group called 1 AM, formed by Mancevski - of fragments of language, texts, books, movies, photos, sounds, body of the performer, speech/conversation... represented a declaration of esthetics deprived of materiality, objects, exhibit items, or artworks as physical reality.

By analytical exploration of given phenomena, without hierarchically itemizing "the materials" for construction of the works, by repeating different elements and transforming of the pictorial illusion into verbal illusion, the artistic rendition made by Mancevski in these works maintained an ontological connection with the Dadaist discourses of the early 20th century, or with the conceptualists of the 1970s. The first installation made by Mancevski was *Spirit of My Mother* (1983), presented in a private apartment in Skopje: sheets of paper, arranged on the floor of the sitting room, were actually the source of his conceptions that were later incorporated in the context of his book called *Spirit of My Mother* (2000, "Tri" Publishing House, Skopje).

The book contains "the conceptual" material used in the artistic activity of the author in the 1980s. His *Conceptualist Manifesto* was also published. Mostly, the illustrations represent comic-book heroes, photos with blurred effects, details from videos, spots, ads. In such mixture, refreshing processes appeared in his art esthetics, which used irony and, often, cynicism. Games, absurd, and wittiness in a minimalist staging were also incorporated in his happenings and performances.

With his group 1 AM, Milco Mancevski, as chief conception promoter, organized multimedia and multidiscipline activities in the then "25 May" Youth Culture Center (MKC) in Skopje (1983 and 1984), by means of tendentious articulation of the collective approach in the creation process (talks, movie projection, music, recitals, discussions, taking photos, communication with the audience). The inclination was to preserve the anonymity of the group members, as opposed to the group activity and democratization of art.

The group members executed activities having perpetual repetitions, pleonasms, photos affixed on other photos, movies in movies, repeating the name of the 1 AM group.

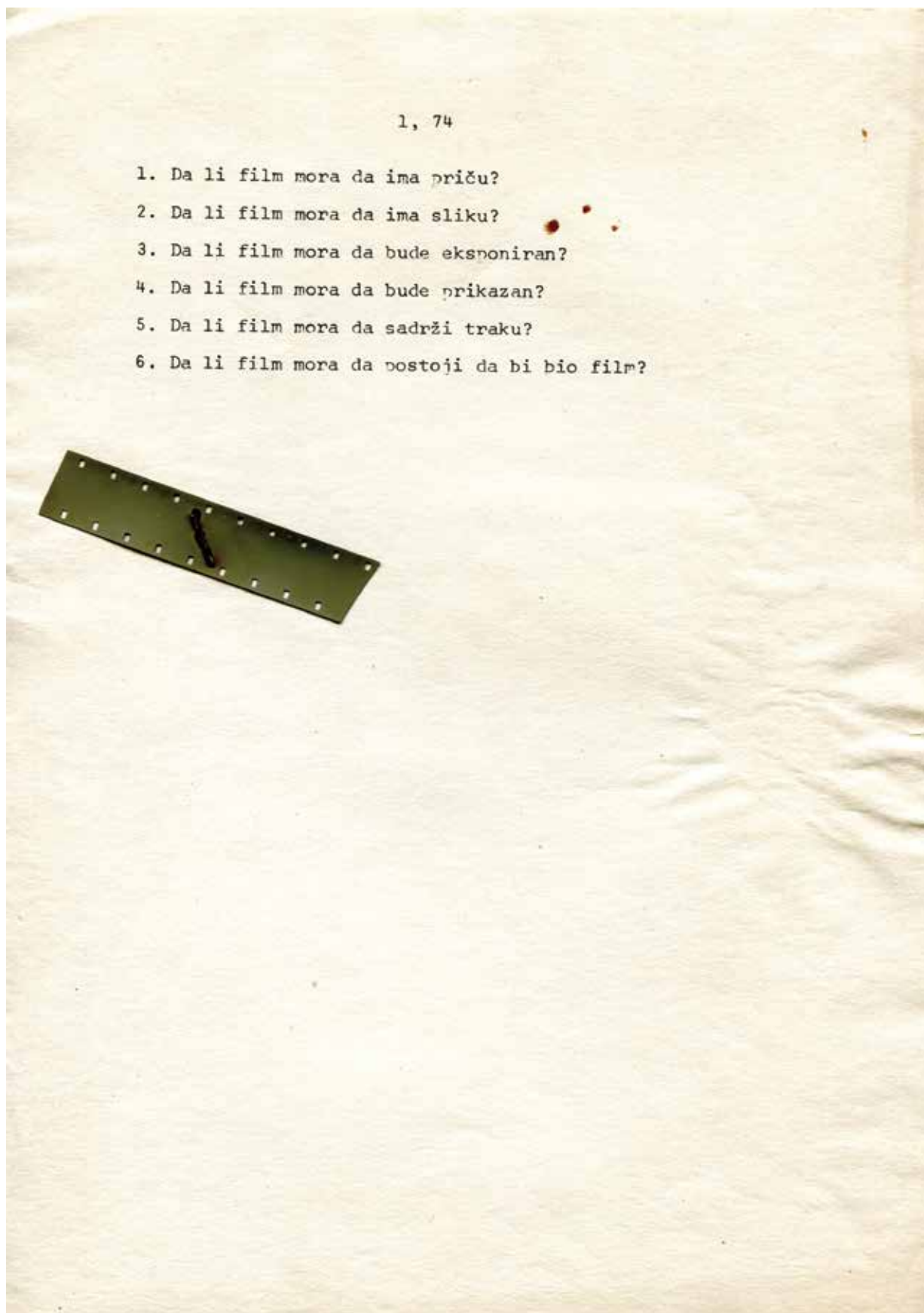
At the outset, such a plethora of actions took place independently, then simultaneously with his other activities: full-feature movies, photo exhibitions, ads, and spots. All these activities represent a unique cabinet de merveilles in modern version, where lucid, ironical, and often even absurd ideas get interleaved, like some kind of connection lines among the non-conventional events from the beginning of the 20th and 21st centuries. Thus, the ontological space of the 'cabinet' acquires the aura of a holistic principle that is specific for great concepts.

Exhibitions: Shows by the 1 AM group, MKC, Skopje, 1983, 1984; Conceptual Discourse in Macedonian Fine Arts, MoCA, Skopje, 2003.



ДУХОТ НА МАЈКА МИ, 1983
инсталација (цртежи, текстови, фотографии), Скопје, стан на С.А., фото: Искра Димитрова

SPIRIT OF MY MOTHER, 1983
installation (drawings, texts, photos), Skopje, apartment owned by S.A. photo: Iskra Dimitrova



1, 74

1. Da li film mora da ima priču?
2. Da li film mora da ima sliku?
3. Da li film mora da bude eksponiran?
4. Da li film mora da bude prikazan?
5. Da li film mora da sadrži traku?
6. Da li film mora da postoji da bi bio film?

1 AM

До потенцијалниот посетител
91 000 Скопје
Југославија

П О К А Н А

Го молиме горниот наслов да го прочита приложениот текст.
Групата 1 AM е неформален собир на уметници. Нивниот прв настап го започнуваме со овој текст што го држете в раце. Поканава треба да послужи интересирање кај читачот и да му послужи како информација за местото и времето на настапот (Галерија на Домот на младите "25. мај", Скопје, Југославија, од 22.30 до 24.00 часот, сабота, 10.12.1983, по средноевропско време).

Исто така, овој текст е и еден од 3185-те елементи во настапот на групата 1 AM (обрнете внимание на тенденциозното повторување на името на групата 1 AM, кое кај посетителот треба да предизвика пожелан ефект, т.е. да го наведе да го запомни името 1 AM). Останатите елементи на настапот се наведени во СПИСОКОТ НА ЕЛЕМЕНТИТЕ ЗА НАСТАП НА ГРУПАТА 1 AM, кој ќе се дели од 22.30 до 24.00 часот, на 10.12.1983 (средноевропско време), а според прецизно изработениот ПЛАН ЗА НАСТАП НА ГРУПАТА 1 AM (Планот ќе се чита од 22.39 до 22.46 часот, а ќе се дели во истиот термин како и Списокот).

Со цел да се привлече што поголем број од читачите на Поканава да дојдат на самиот настап, приложен е и Планот, додека Списокот потенцијалниот посетител ќе може да го чуе или да го добие во горенаведените, а веќе прецизирани термини, кои кои групата 1 AM ќе тежи строго да се придржува.

Од групата 1 AM

Станко ПАВЛЕСКИ

Ерековци, 1959

Иако ѝ припаѓа на генерацијата на Глигор Стефанов, Петре Николоски, Маргарита Киселичка и др., која го негува микрокосмосот и националното (сосредоточени на „сиромашната уметност“ – *arte povera*) за да го трансферира на надвор, Павлески се развива во обратна насока: тргнува од глобалниот културен ареал кон регионалниот.

Во првите дела негува минималистички исказ (циклус *Аголни сензации*) во кои се наметнува негативниот волумен, контурата или плоштината. По една година, формите почнуваат да се полнат, тензијата да расте и компактоста да добива во значење.

Следните скулптури ги гради од деловите на разграденото или интегралното тело на коцката, кругот, триаголникот. Сакајќи да го деконструира митот за минимализмот, тој ги внесува „модерниот динамизам“ и „технолошкиот императив“. На тој начин авторот се оддалечува од конструктивистичкото обележје на минимализмот, стремејќи се кон менување на дефиницијата во оваа насока. Делото *Архитекциони – психобични II* претставува дел од циклусот реализации претставени на самостојната изложба на авторот во МСУ (1991). Оваа конзистентна и компактна пластика се остварува на релациите архитектура–скулптура–дизајн, создавајќи целина во која се стопува идентитетската структура на наведените области. Делото е реализирано во вид на скалила што се насочени нагоре во неопределена, метафизичка насока. Геометризмот е анимиран преку рамноправно спроведениот ритам на предимензионираните стапала на скалилото. Апсурдната поставеност, потпреност на сидот упатува на безизлезна позиција, но може да се толкува и како пат кон оностраноста. Содржи некаков магритовски цинизам, еден психо-филозофски ангажман кој го одделува од херметизмот и отуѓеноста карактеристични за минималистите од средината на минатиот век (Доналд Џад, Карл Андре).

Внимателниот избор и мајсторисувањето со разновидните материјали е особено и за делата *Светот во коцка...* и *Метална анатомија...* Меѓутоа, авторот го смета за недоволен феноменолошкиот ентитет во овие подни инсталации и затоа во месинговите плочи експлицитно ги цизелира своите размисли за времето, реакциите за актуелните состојби, творечките дилеми и ламентации.

Текстуалното претставување на најинтимните слоеви, како зрачења споени со надворешните влијанија, повратно се рефлектираат кон гледачот. Повеќе елементи влијаат овие творби да се доживуваат и како некаков вид епиграми.

Наредните години Павлески сè повеќе го освојува полето на летризмот, сведувајќи ја концептуалната платформа на делото на книга. Занаетчиската прецизност, прегнантноста на изработката и сериозната обработка на концептот, се постојани обележја на сите негови дела, без разлика на периодот на нивната реализација.

Изложби: за Архитекциони II: „Геометрии“, МСУ – Белград, Загреб и Скопје; Модерна галерија – Љубљана и Риека и во галериите во Сараево, Суботица, Марибор и др., 1990; самостојна изложба, МСУ, Скопје, 1997.

Светот во Коцка... и Метална анатомија...: Групна изложба „Зрачења – Рецентна македонска ликовна уметност“ („Radiations – Recent Macedonian Fine Art“), Bayerische Landesbank Galerie, Минхен, 1998; Центар за културна деконтаминација, Белград, 1998; Музеј на современата уметност, Скопје, 1998 и Japan Foundation Forum, Gallery, Токио, 2000.

Stanko PAVLESKI

Erekovci, 1959

Although belonging to the generation of artists such as Gligor Stefanov, Petre Nikoloski, Margarita Kiselicka, etc., that pursues the microcosm and the national context (focused on “the poor art” - *arte povera*), in order to transfer them towards the outside, Pavleski chose to take the opposite road of development: departing from the global cultural range in the direction of the regional context.

His early works pursue minimalist statements (cycle *Angular Sensations*), which is articulated by negative volume, contour, or plane. After a year or so, forms in his works become full, their tension gets higher, and compactness is more significant.

His later sculptures are made from pieces of deconstructed or integral forms of a cube, circle, and triangle. Wishing to deconstruct the myth of minimalism, the artist then decided to introduce “modern dynamism” and “technological imperative” in his artworks. Thus, he departed from the constructivist trait of modernism, trying to change the very definition in this direction. His work called *Architectons – Psychophobic II* was part of a cycle of art production that was shown during his solo exhibition at MoCA, Skopje (1991). This consistent and compact plastic is artistically executed in correlation among architecture, sculpture, and design, thus creating a whole that melts the identity structure of the previously mentioned areas. This artwork is made in form of a stairway leading upwards, into an undetermined, metaphysical direction. Geometrism is brought to the foreground through the equally executed rhythm of the overstated footprints on the stairway. The absurd position – leaning on the wall – denotes a no-exit situation; still, it could also be interpreted as a road to the other world or the other side. It can be said that it contains some type of Magritte-like cynicism, a specific psycho-philosophical engagement that separates it from the hermeticism and alienation characteristic for the minimalists of the middle of the 20th century (Donald Judd, Carl Andre).

The careful choice and the mastery skill in treatment of the different types of materials are also evident in the works *World in Cube...* and *Metal Anatomy...* Still, the author considered the phenomenological entity in these floor installations insufficient; hence, he chiseled his reflections on the times, reactions to topical issues, creative dilemmas, and lamentations. The textual representation of the most intimate layers, as radiance merged with the external influence, is reflected back to the viewer. Several elements make these works to be experienced as some type of epigrams as well.

In the years that followed, Pavleski would increasingly focus on artistic consideration in the field of lettrism, by reducing the conceptual platform of an artwork to a book. Precision of a skillful artisan, conciseness in execution, and serious elaboration of the concept have been permanent traits found in all his works, regardless of the period of their making.

Exhibitions: for Architectons... II in: “Geometries”, MoCA-Belgrade, MoCA-Zagreb, and MoCA-Skopje; Modern Gallery-Ljubljana, and Modern Gallery-Zagreb, and local galleries in Sarajevo, Subotica, Maribor, etc., 1990; solo exhibition, MoCA-Skopje, 1997.

World in Cube... and Mental Anatomy...: Joint exhibition „Radiations – Recent Macedonian Fine Art“ at: Bayerische Landesbank Galerie, Munich, 1998; Center for Cultural Decontamination, Belgrade, 1998; Museum of Contemporary Art, Skopje, 1998; Japan Foundation Forum, Gallery, Tokyo, 2000.



АРХИТЕКТОНИ – ПСИХОФОБИЧНИ II, 1989 / 1990
заварен патиниран метал, 250 x 60 x 180 см., сопственост: Национална галерија на Македонија
фото-архив на Центарот за современа уметност, Скопје (Румен Камилов)

ARCHITECTONS – PSYCHOPHOBIC II, 1989/1990
welded patinated metal, 250 x 60 x 180 cm., owned by the National Gallery of Macedonia
photo archives of the Center for Contemporary Arts, Skopje (Rumen Kamilov)



МЕТАЛНА АНАТОМИЈА ИЛИ ЗА ЉУБОВТА – СВЕЗДА - ПТИЦА – КУЌА, 1995/97
 инсталација (месинг, завртки, лисно олово, текст), 260 x 175 cm.
 делото е исчезнато, фото-архив на МСУ, Скопје (Роберт Јанкулоски)

METAL ANATOMY OR ABOUT LOVE – STAR-BIRD-HOUSE, 1995/1997
 installation (brass, nuts, cast lead, text), 260 x 175 cm.
 lost work of art, photo archives of MoCA, Skopje (Robert Jankuloski)



СВЕТОТ ВО КОЦКА ИЛИ ВО КРУГ –
 ЕНЕРГЕТСКИ ТРАНСФЕР – СЕ Е ПАРЧЕ – СЕ Е ПРОСИРНО, 1996/97
 инсталација (месинг, кожа, звртка), 200 x 120 см.
 делото е исчезнато, фото-архив на МСУ, Скопје (Роберт Јанкулоски)

WORLD IN CUBE OR IN CIRCLE –
 ENERGY TRANSFER – ALL IS PIECE – ALL IS TRANSPARENT, 1996/1997
 installation (brass, skin, nut), 200 x 120 cm.
 lost work of art, photo archives of MoCA, Skopje (Robert Jankuloski)

Роберт ГЛИГОРОВ

Крива Паланка, 1960

Типот на фотографија со која се занимава Роберт Глигоров, кој живее во Италија (Милано), упатува на прашања релевантни на денешната загрозуена единка. Оттука е логично да се очекува таа да претендира на доменот кој е во потрага по сопствениот идентитет. Состојбите на ова истражување, фотографот ги снима отворено и декларативно, не земајќи ги предвид последиците што можат да произлезат од непочитувањето на отфрлените правила. Значи, „замижувајќи“ пред определени морални кодови, свесно навлегува, ги допира и ги претставува просторите на одбивното, на глетките на абјект-ното. Во основа, оваа постапка не е нова и недозволена, напротив – често се јавува во делата на редица светски сликари, фотографи, видеоавтори (Синди Шерман, Јана Штербак, Женевијев Кадие). Непријатното за гледање Глигоров го пакува во убава амбалажа, заснована на поп–реториката и на „телата“ на рекламните билборди (огромни, убаво изработени cibachrome фотографии, со впечатливи бои и со атрактивни пози). Тоа означува еден вид симулација на одвратното, негова естетизација. Згрозувачкото ни станува забавно, нè насочува кон запрашаност, го дразни љубопитството. Затоа нашата реакција пред овие дела го исклучува шокот и застрашувачкото, односно овие категории ги заменува со игра, атракција или штос. Во контекст на изнесеното е и желбата телото (најчесто авторовото) да се земе како медиум за соопштување на сопствените недоумици, трауми и возбуди. Постапката може да се разбере како тенденциозна заложба за автотерапија. Без разлика на медиумот, таа состојба на автореференцијалност и абјектност е паралелна за неговите перформанси.

Изложби: самостојна изложба, Музеј на град Скопје, 1998.

Robert GLIGOROV

Kriva Palanka, 1960

The type of photography pursued by Robert Gligorov, who now resides in Italy (Milan), involves questions that are relevant to the endangered individual of the present. Hence, it is logical to expect that such photography would aspire to the domain that is in search of its own identity. The photograph openly and declaratively records the circumstances involved in this exploration, not taking into consideration the consequences that might come out from disrespect of the rejected rules and principles. Hence, by “not keeping his eyes on” certain codes, he intentionally penetrates, touches, and shows the zones of the revulsive, the sights of the abject. Basically, this procedure is not something new and forbidden; on the contrary, this appears in the works made by many world-class painters, photographs, video artists (Cindy Sherman, Jana Sterbak, Geneviève Cadieux). Gligorov packs something that is horrible to see in rather fine-looking wrapping material based on pop rhetoric and “the bodies” of the advertising billboards (huge, beautifully made cibachrome photos, having striking colors and attractive poses). This implies a specific simulation of the abject, its estheticization. The horrible becomes amusing; it leads us to raising questions; it stimulates our curiosity. Hence, our reaction to these works is void of any shock and horridification; in other words, these categories are replaced with game, attraction, or trick. In context of the aforementioned one can also trace the very wish of the author to see the human body (most often, his own) as some kind of medium for announcing his own dilemmas, trauma, and excitement. Such procedure can be perceived as an intentional effort to pursue self-therapy. Regardless of the medium used, such state of self-reference and abjectness is parallel in his performances.

Exhibitions: Solo exhibition, Museum of the City of Skopje, 1998.



ТРИ БАРИ НА ПАТОТ, 1997
 перформанс, карбон печат на алуминиум (фотографија од перформанс), 120 x 100 см.
 сопственост и фото-архива на авторот

THREE PONDS ON THE ROAD, 1997
 performance, carbon print on aluminum (photo of the performance), 120 x 100 cm.
 owned by the author, photo archives of the author

Исмет РАМИЌЕВИЌ

Дубница, Босна и Херцеговина, 1960

Првото ликовно љубопитство на Исмет Рамиќевиќ се поврзува со минималистичката пластика, главно работена во метал, потоа следат решенија со поп-артистички означености (*Лажници* 1999; *Болка + Храна = Сувенир* 1999). Покохерентна реализација е *Објектот II* од 1991 (од циклусот *Трејерења*), иако создава хибридно спојување на сликата, скулптурата и релјефот. Поставена на сидна површина, таа во основа ги помирува антагонизмите меѓу спомнатите дисциплини.

Вистинската авторска артикулација се случува во 1998 година со инсталацијата *Лавиринт III*, извонредно дело кое на впечатлив начин успева да го осмисли подниот простор на некогашната СЦХ галерија (сега Центар за современи уметности). Како ниту – архитектура (внатрешна) – ниту – пејзаж, но и како пејзаж-архитектура, која повторно вклучува во игра своевидно двојство, таа на оригинален и нагласено инвентивен начин ги користи хартиените цевки од печатените медиуми (главно весници).

Затворената магија вгнездена во срцевината на меандрите од хартија ја воскреснува сложената арматура на концептот (тајните и преплетувањата на пишаниот збор кои меѓусебно се прегрнуваат, но истовремено и се задушуваат во еден вавилонски галиматијас), наспроти крајно прозаичната фрленост на напишаниот дискурс врз подот по кој газат посетителите. Контрастирањето на возвишеното и баналното ги распростира цивилизациските дострели и нивната ефемерност, ги конфронтира арабескните форми со асфалтната монотонија. Во контекст на размислувањата на теоретичарката Розалинд Краус, оваа инсталација може да се protokuva и како нагласена артифицијална варијанта на јапонските зен градини, на средновековните паркови и лавиринти, или места на ритуалните изведби на античките културни случувања.

Лавиринтот на Рамиќевиќ ги обликува просторот и насоката по која се движи гледачот, вградени во самата архитектура на скулптурата во нејзиното проширено значење. Во секој случај, целулозата е користена во нејзината цивилизациска варијанта (пишан збор), во манир кој ги сугерира природните движења на енергиите кои не можел да ги издвои од длабоките значења вписани во меандерската и мантричката шема на ова дело со сложена онтологија.

На еден мошне спонтан начин, цевките од весници ќе станат брендирана ликовна граѓа на Рамиќевиќ (која ќе се појавува во неговите идни мултимедијални инсталации), што асоцираат на сидови, библиотеки и сл. (*Влез во Лавиринтот* 1998, изведено во МКЦ, Скопје), потоа како килими или сидни декорации (*Инфошкаенина*, 2005, реализирана во Даут-пашиниот амам, Скопје), претворајќи се во еден вид универзален градежен материјал за обликување на внатрешната архитектура.

Ismet RAMICEVIC

Dubnica, Bosnia and Herzegovina, 1960

The initial art inclination of Ismet Ramicevic is in context of minimalist plastic, mostly made in metal; later he offers pop art connotations in his works (*Spoons*, 1999; *Pain + Food = Souvenir*, 1999). A more coherent implementation is seen in *Object II*, made in 1991 (part of the cycle *Vibrations*), although there is a hybrid combination of the picture, the sculpture, and the relief. Set on a wall surface, basically this work reconciles antagonisms among the aforementioned art disciplines.

A genuine artist articulation takes place in 1998 by making the installation *Labyrinth III*, a rather remarkable work that manages impressively to give a meaning to the flooring of the then CIX Gallery (now Center for Contemporary Arts). Neither like architecture (interior), nor like landscape, nor like some landscape architecture that has again some double elements, in an original and very articulated manner this installation makes use of paper tubes made from printed media (mostly from daily newspapers). The locked magic – nested in the core of the paper-made meanders – resurrects the complex fixture of the concept (secrets and interweaving of the written word that embrace each other and, at the same time, choke each other in context of a Babylonian-like mess), as opposed to the very prosaic hurling of the written discourse onto the floor on which the viewers walk. Contrasting the sublime and the banal unfolds the civilization achievements and their ephemeralness; it confronts the arabesque forms with the asphalt monotony. Further to the deliberations made by theoretician Rosalind E. Krauss, this installation can be also perceived as an articulated artificial variation of the Japanese Zen gardens, the Middle-Ages parks and labyrinths, or even as sites used for the ritual performances in the ancient cultural festivals. *Labyrinth* by Ramicevic shapes the space and direction used by the viewers and incorporated in the very architecture of the sculpture in its expanded meaning. In any case, cellulose is used in its civilizational variations (the written word), in a manner that suggests the natural passages of energies, which one was not able to separate from the deep meanings absorbed into the meander and matrix pattern of this work with complex ontology.

In a spontaneous manner, these paper-made tubes would later become the characteristic artistic building material of Ramicevic (to be seen in his future multimedia installations), tubes that remind one of walls, libraries, etc. (*Labyrinth Entrance*, 1998, performed at MKC, Skopje), then of carpets or wall decorations (*Info Fabric*, 2005, performed at the Daut Pasha Hammam, Skopje), thus being transformed into a unique universal building material for shaping the interior architecture.



АНГЕЛ И БРОЕВИ, 1996
инсталација, Чифте амам

ANGLE AND NUMBERS, 1996
installation, Cifte Amam



ЛАВИРИНТ III, 1998

Подна инсталација (своерачно направени цевки од весници и списанија)
СИХ галерија, Скопје (Центар за современа уметност)
фото - архива на Центарот за современа уметност, Скопје

LABYRINTH III, 1998

floor installation (hand-made tubes using daily newspapers and magazines)
CIX Gallery, Skopje (Center for Contemporary Arts)
photo archives of the Center for Contemporary Arts, Skopje



ЛАБИРИНТ III, 1998
деталь

LABYRINTH III, 1998
detail

Златко ТРАЈКОВСКИ

Скопје, 1960

Во почетокот Златко Трајковски, преокупиран со колажната техника, неа ја експлоатира во насока на анимација на видео-проектите. Од средината на осумдесеттите години на дваесеттиот век, колажните реализации стануваат впечатливи ентитети (*Железнаџа завеса*, 1995; *Благовестџие*, 1986-87). Компонирани се на дванаџина: или како целосно исполнување на површината на делото или како исечоци грижливо аранжирани врз еднобојна подлога. Разновидни сеченки од весници, списанија или од монохромна хартија, со деликатни ликовни интервенции ја создаваат визијата на неговиот мини свет, раскажан со доминантните конотации на турбулентното време (војните, еротиката, религијата...). Во соработка со колегите Александар Станковски и Драган Абјаниќ, реализира и неколку видео-арт дела (*Блискостџи*, *Кокино*, *Драма на џројоноџи*). Непokoјниот творечки темперамент подоцна го инвестира во неколку перформанси на различни локации во Скопје (1991). И бездруго, како член на групата „Зеро“ учествува во вонинституционалните дејности при изработката на муралите на отворени или затворени локации во Скопје (МКЦ, училиштето „Тeфејуз“, улични простори). Мултимедијалните практики на З. Трајковски (колажи, видео, анимации, мурали, перформанси) најефектно се артикулираат во неговата слоевита инсталација *“Qui sait, lorsque le Ciel nous frappe de ses coups, Si le plus grand Malheur n’est pas un bien pour nous”*, („Кога небото ќе се урне, којзнае дали најголемото зло ќе биде добро за нас“). Обележјата на споменатите дејствувања на авторот поинаку се дефинираат во комплексната нарација на оваа инсталација. Фрагментацијата на претставите и настојувањата насилно, артифицијално да се среди хаосот во опкружувањето, на улиците и низ целиот свет, сѐ да се спои во едно единство (познатата парцелизација на претставите во муралите и колажите, во инсталацијата *Qui sait...* се преобразуваат во повнатрешнување. Создавањето на една интимна атмосфера, како замена за надворешната несреденост, се артикулира како затворен домашен амбиент со слики, плочи, пијано, телевизори, аудио ефекти... во кои авторот како единка сака да се самопреобрази, да премине во состојба на катарза: релаксирачки мигови, соништа, мечтаења, топлина и блискост, благосостојби на духот и мислата, да исчекори, да го надмине нередот и да го припитоми неспокојството и тензиите. Трансценденцијата е во фокусот на овој проект.

Изложби: *Железнаџа завеса* е излагана на ретроспективата на групата „Зеро“, НГМ, Мала станица, Скопје.

Zlatko TRAJKOVSKI

Skopje, 1960

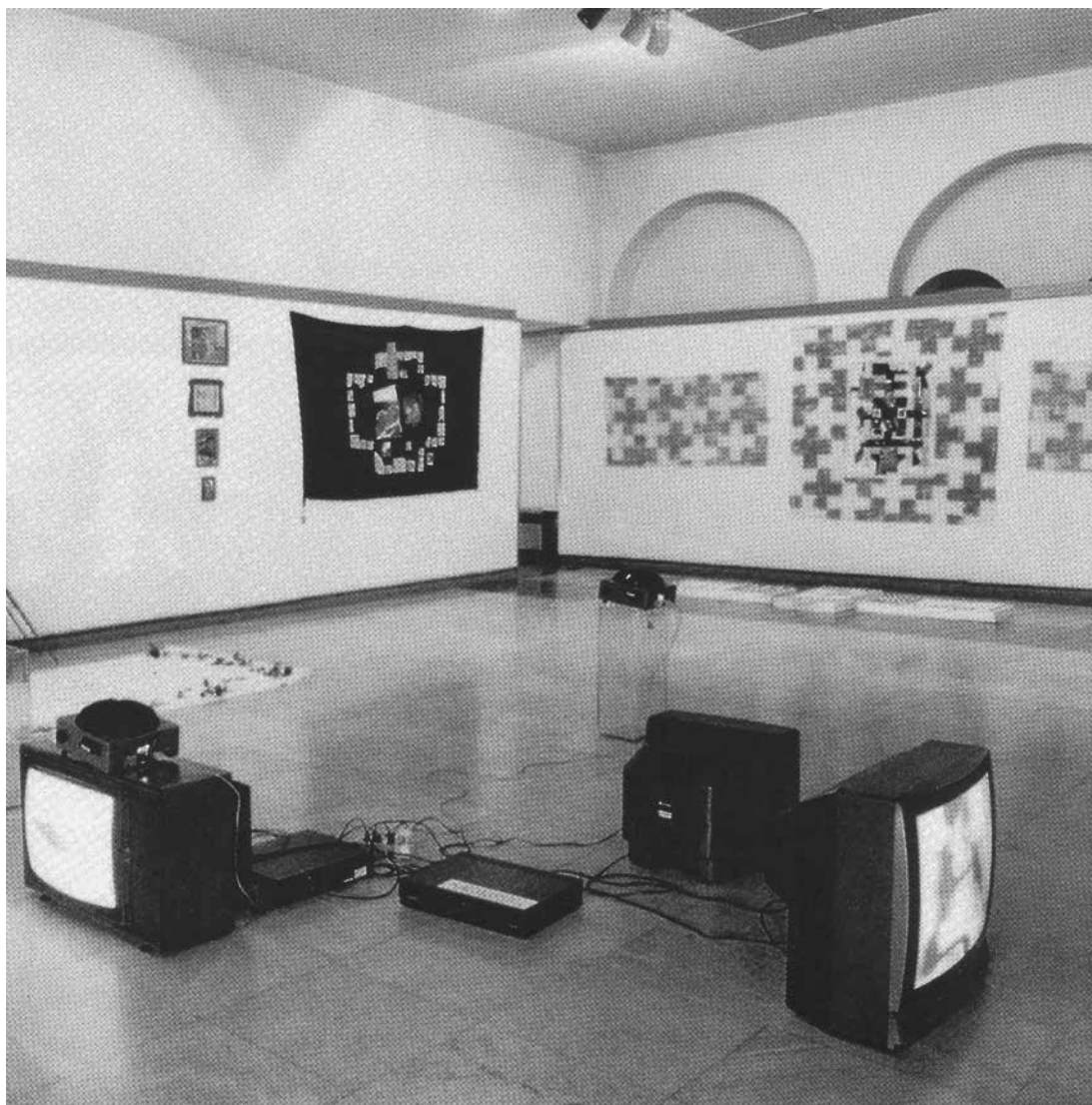
Initially Zlatko Trajkovski, preoccupied with the collage technique, exploited it for the animation of his video projects. Since the mid-eighties of the twentieth century, his collage productions have become striking entities per se (*Iron Curtain* 1995; *Annunciation*, 1986-87). They have been composed in two ways: either as entire fulfillment of the surface of the work or as clips neatly arranged on monochromatic background. Versatile cutouts from newspapers, magazines or monochrome paper with delicate artistic interventions have created the vision of his own tiny world, narrated by dominant connotations of the turbulent times (wars, eroticism, religion...). In collaboration with colleagues Aleksandar Stankovski and Dragan Abjanic, he produced several video art works (*Familiarity*, *Kokino*, *Drama of Persecution*). He later invested his restless creative temperament into several art performances at various locations in Skopje (1991). And of course, as a member of the group "Zero," he participated in non-institutional activities during the production of murals at open or closed locations in Skopje (MKC; "Tefejuz" primary school; street spaces). Multimedia practices of Z. Trajkovski (collages, videos, animations, murals, performances) were most effectively articulated in his layered installation called *"Qui sait, lorsque le Ciel nous frappe de ses coups, Si le plus grand Malheur n'est pas un bien pour nous"*, ("When the sky will collapse, who knows whether the greatest evil would be good for us"). The attributes of the mentioned activities of the artist were somewhat differently defined in the complex narrative of this installation. The fragmentation of images and efforts violently and artificially to fix the chaos in the environment, on the streets and around the world, to merge everything into single unity (well-known parceling out of the images in murals and collages), in the previously mentioned installation *Qui sait...* were transformed into internalization. The creation of an intimate atmosphere as a substitute for external unsettled was articulated as a closed home setting with paintings, records, piano, TV sets, sound effects... where the author as an individual would want to transform himself, to go to a catharsis situation: relaxing moments, dreams, yearnings, warmth and closeness, wellbeing of thought and spirit, to step forward, to overcome the disorder and to mitigate the anxiety and tension. Transcendence was the focus of this project.

Exhibitions: *Iron Curtain* was shown at a retrospective of the group "Zero," NGM, Mala Stanica, Skopje.



ЖЕЛЕЗНА ЗАВЕСА, 1985
колаж, 70 x 50 см., сопственост на авторот, приватна фото- архива

IRON CURTAIN, 1985
collage, 70 x 50 cm.; owned by the artist; private photo archives



“QUI SAIT, LORSQUE LE CIEL NOUS FRAPPE DE SES COUPS,
SI LE PLUS GRAND MALHEUR N’EST PAS UN BIEN POUR NOUS”
(„Кога небото ќе се урне, кој знае дали најголемото зло ќе биде добро за нас“), 1994
инсталација (аудиоснимки, монитори, времени фотографии – колажи, текст, пијано и други
предмети), фото-архива на МГС, Скопје; инсталацијата е реализирана во Музејот на Град Скопје;

“QUI SAIT, LORSQUE LE CIEL NOUS FRAPPE DE SES COUPS,
SI LE PLUS GRAND MALHEUR N’EST PAS UN BIEN POUR NOUS”
("When the sky will collapse, who knows whether the greatest evil would be good for us"), 1994
installation (audio recordings, monitors, framed photos - collages, text, piano and other items)
photo archives MCS, Skopje; the installation was executed at the MCS, Skopje



АЛТАР, 1994
видеоинсталација, претставена на изложба Кутија со слики, 1994–1995

ALTAR, 1994
video installation, presented at the exhibition Image Box, 1994-1995

Вана УРОШЕВИЌ

Скопје, 1961

Класичното сликарство е првата љубов на Вана Урошевиќ. Слика ентериери и мртви природи со видно присуство на антиномично поставени живо-мртви предмети и со нагласка врз драпериите на ткаенините и инсектите. Подоцна насликаната свила ја заменува со вистинска и од нејзината мекост и префинетост создава своевидна родова филозофија (*Воден жрџивеник*, 1987).

Во инсталацијата *Ойшивање на срча* (1998), автентичноста на наборите на материјалот или затегнатите плохи, хаптички означени самите по себе, го затвораат прашањето за илузијата на сликањето, со директен апел нежноста и кривката да станат прашање на опипување на физички видливото. Тие содржат ненаметливо експлицитни асоцијации на женско тело, коешто тукушто ја напуштило облеката. Така, реалитетот на тоа тело преминува во полето на метафизичкото, за да постои само како трага, звук, шумолење на ткаенина, движење на екстремитети, спомени од допири. Ако свилата ја толкуваме како женски елемент, срчата е секако машкиот и тој акт на неговото опшивање со свилата е суптилен наратив на половите обединувања.

Секако дека Урошевиќ, со оваа очигледно заштитничка постапка, на извесен начин, го урива балканскиот мит за супер-мажјакот и ја демонстрира димензијата на моќта на другиот пол.

Инверзијата на значењата во подоцнежните инсталации на Урошевиќ, понагласено се обединуваат со митологии, легенди, со употреба на други материјали/предмети и техники/медиуми, за да преминат во еден барокно раскошен свет на интерференции меѓу сонот, реалноста, историјата и сегашноста (*Собата на Мелузина* 1999, *Ангелот од Курбиново* 2001, *Пургаториум* 2005, *Премин* 2003). Претходно спомнатите проекти, во меѓуполовите тензии поочевидно ја вклучуваат и смртта.

На тој начин, еротската компонента се здружува со неонтолошкото и говорот станува посложен, поразновиден и во секој случај бара и текстуална експликација. Фетишистичките обележја во инсталацијата *Фабриката на Казанова*, прикажана на 50. биенале во Венеција (2003), уште повеќе ја нагласува поврзаноста со желбеното, страсното и недозволеното, несвршената игра меѓу Ерос и Танатос.

Vana UROSEVIC

Skopje, 1961

Classical painting was the first art inspiration pursued by Vana Urošević. She painted pictures involving interiors and still nature, with the visible presence of displayed living-dead objects in an antinomial manner, and with an emphasis on the drapery of fabrics and insects. Later, she replaced the painted silk with real silk, creating a rather specific gender-related philosophy (*Water Altar*, 1987).

In her installation called *Hemming Glass Fragments* (1998), the authenticity of the wrinkles of the material used or of the stretched picture planes – haptically themselves marked – wrap up the question of painting illusion, directly appealing for that tenderness and fragility to become a question of touching the physically visible. They contain unimposingly explicit associations of a female body that has just left the dress. In this way, the reality of that body makes its transition into the zone of the metaphysical, so that it may exist only as trace, sound, murmur made by a fabric, motion of limbs, memories of touching. If we perceive silk as female element, the glass fragments then represent the male element; hence, such an act of hemming glass fragments with silk offers a subtle narrative about unification of the sexes.

Indeed, by means of so evidently a protective procedure, in a way Urošević destroys the Balkan myth about the macho man and shows the dimension of power of the other gender.

With the inversion of meanings as expressed in later installations made by Urošević, such meanings more evidently merge with mythologies and legends, by making use of other materials/objects and techniques/media, in order to transit into a baroquely luxurious realm of interferences among dreams, reality, history, and the present (*Meluzina's Room*, 1999; *Angel from Kurbinovo*, 2001; *Purgatorium*, 2005; *Passage*, 2003). In context of inter-gender tensions, the aforementioned projects more evidently involve death as well.

Thus, the erotic component fuses with the non-ontological; this in turn makes the speech more complex, more diverse; and, in any case, such speech requires textual explication as well. The fetishistic traits as seen in her installation called *Casanova's Factory*, showed at the 50th Venice Biennale (2003), further stress the connections with the desired, the passionate and the forbidden, or, the unfinished game between Eros and Thanatos.



СЕЌАВАЊЕ НА МАТЕРИЈАТА ИЛИ ВОДЕН ЖРТВЕНИК, 1996
 инсталација (ткаснина, дрвена конструкција, светлина), Чифте амам, Скопје, приватна архива.

REMEMBRANCE OF MATTER OR WATER ALTAR, 1996
 installation (fabric, wood construction, light); Cifte Amam, Skopje; private archives

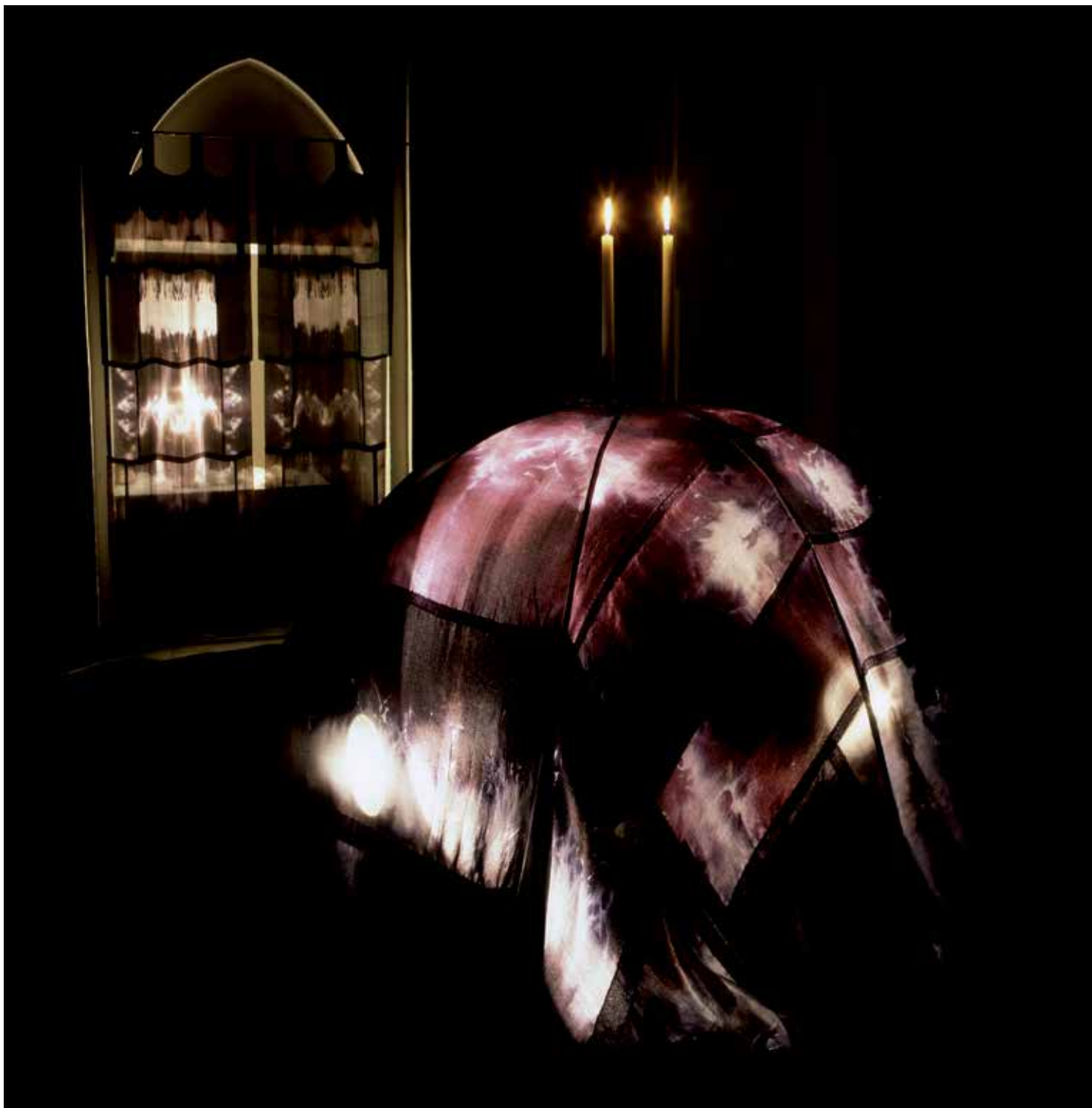


ОПШИВАЊЕ НА СРЧА, 1998

инсталација (детал), свила, платно, стакло, рефлектори, променливи димензии
 поставена во Национална галерија на Македонија, Даут - Пашин Амам, Скопје
 фото-архива на авторката

HEMMING GLASS FRAGMENTS, 1998

installation (detail), silk, fabric, spotlights, varying dimensions
 presented at the National Gallery of Macedonia, Daut Pasa Hamam, Skopje
 photo archives of the author



ОПШИВАЊЕ НА СРЧА, 1998

инсталација (детал), свила, платно, стакло, рефлектори, променливи димензии
поставена во Национална галерија на Македонија, Даут - Пашин Амам, Скопје
фото-архива на авторката

HEMMING GLASS FRAGMENTS, 1998

installation (detail), silk, fabric, spotlights, varying dimensions presented at the
National Gallery of Macedonia, Daut Pasa Hamam, Skopje; photo archives of the author

Јован ШУМКОВСКИ

Скопје, 1962

Ликовните почетоци на Шумковски се врзуваат за постмодернистичката лексика поврзана со сликарството на футуризмот.

Следната развојна етапа подразбира интересирање за конструктивистичката естетика, најблиска до изразот на уметниците од руската авангарда. Делото што е во сегашниот фокус им припаѓа на серијата инсталации кои подразбираат просторна широчина.

Затвореното ехо е кружно аранжирање на десет „слики“ или „икони“ поставени на држачи.

Во средината на композицијата, на подот, се положени метални синџири. Визуелната шема на инсталацијата потсетува на ad solarium – местото на сончевиот часовник во форумот.

Времето што го покажува оваа своєвидна парафраза на некогашниот солариум е збир на минато и сегашност: акумулација на лични сознанија, незадоволства и отпори. Меѓутоа, јазикот со кој се изговорени е интровертен. Уметникот се определува за ликовна структура крајно дистанцирана од визуелната реалност, за претстава сосредоточена на продоховеното значење.

На тој начин, директниот допир со вистината се избегнува, а се воспоставува дијалог со просветленото и невидливото. Во духот на оваа христијанска етика се сугерираат апстрактните зрачења на иконите, карактеристични за македонскиот ареал, повикувањата на митологијата, на метафизичката аура на гласот на нимфата Ехо, односно на есхатолошката особеност на „космичкиот нарцизам“ (Башелар). Во оваа смисла, *Затвореното ехо* на Шумковски се доживува како простор во кој се огледува целокупниот контекст, но не може да се види сопственото лице.

Наредните дела на овој автор сè повеќе го освојуваат просторот, влегуваат во појасот на архитектурата и прераснуваат во објекти-макети со гуливеровски (макро) или лилипутански (микро) димензии. Делото *Затворено ехо* е единствената творба на Шумковски што комуницирала на релацијата на два континента: Европа–Азија.

Изложби: групна изложба Зрачења – Рецентна македонска ликовна уметност (Radiations – Recent Macedonian Fine Art), Bayerische Landesbank Galerie, Минхен, 1998; Центар за културна деконтаминација, Белград, 1998; Музеј на современата уметност, Скопје, 1998; Japan Foundation Forum, Gallery, Токио, 2000.

Jovan SUMKOVSKI

Skopje, 1962

The initial stages in the artist career of Sumkovski is related to the postmodernist lexis close to the futurist painting.

His next development stage implied an interest in constructivist esthetics, as close to the rendition as brought by the artists of the Russian avant-garde. The work that is of current interest belongs to a series of installations that require or rather imply broad space.

The installation called *Closed Echo* represents a circular arrangement of ten “pictures” or “icons” placed on holders.

Metal chains are laid out on the floor, in the middle of the composition. The visual pattern of this installation resembles ad solarium, the place of the sundial in the Roman forum.

The time that is shown by this specific paraphrase of the ancient solarium denotes a sum of the past and the present: amassing of personal elements of knowledge, dissatisfaction, and resistance. However, the very language used to express these elements is introvert. The artist is committed to an art structure that is a great distance away from visual reality, in context of a representation focused on a spiritual meaning.

In this way, direct contact with truth is avoided; on the other hand, a dialog with the enlightened and the invisible is established. In the spirit of such Christian ethics, here one seems to suggest the abstract glow of the icons, so specific for the Macedonian region, citing mythology, especially the metaphysical aura of the voice of nymph Echo, i.e., the eschatological specificity of “the cosmic self-admiration” (Bachelard). In this sense *Closed Echo*, an installation by Sumkovski, is to be experienced as a space where one can see the overall context, but cannot see his own face.

Later works by this artist increasingly invade space; they enter the border zone of architecture and are transformed into small-scale or large-scale models. The work *Closed Echo* has been the only work of art made by Sumkovski that established communication between two continents: Europe and Asia.

Exhibitions: Joint exhibition Radiations – Recent Macedonian Fine Art at: Bayerische Landesbank Galerie, Munich, 1998; Center for Cultural Decontamination, Belgrade, 1998; Museum of Contemporary Art, Skopje, 1998; Japan Foundation Forum, Gallery, Tokyo, 2000.



ЗАТВОРЕНО ЕХО, 1996

инсталација, комбинирана техника (метал, епоксидна смола, рефлектори)
променливи димензии; сопственост: МСУ, Скопје; фотографија: Роберт Јанкулоски

CLOSED ECHO, 1996

installation, mixed media (metal, epoxy resin, spotlights), varying dimensions
owned by the Museum of Contemporary Art-Skopje; photo: Robert Jankuloski





Жанета ВАНГЕЛИ

Битола, 1963

Жанета Вангели прави широк зафат во сферите на идеологијата, политиката, моќта, моралот, војните и воопшто во денешните реалитети.

Разновидниот опус на авторката, во блиска релација со творештвото на германскиот уметник Јозеф Бојс (фотографија, видео, објект, инсталација, филм), се концентрира врз универзалните цивилизациски прашања, сообразени со македонскиот контекст.

Стреотипните симболи и знаци се инкорпорираат во одомаќените балкански опкружувања за да ја овозможат личната оптика на Вангели во однос на комплексната структура на моќта. Ставот дека идејните концепти се осудени на ентропија, со исклучок на концептот за владеењето, е лајт-мотив на многу нејзини проекти.

Без разлика на медиумот во кој се реализираат нејзините замисли, основната матрица е концептуална. Еден од нејзините најизложувани проекти – *Постојаната желба за вечност* (1998), ја аргументира горната констатација. Свесна за супериорната моќ на медиумските слики, таа од нив ги презема отворените визуелни претстави на настаните од непосредната животна реалност. Потоа ги зголемува, компјутерски интервенира со боја, текст и изместување на фокусот. Иако овие фотографии, на прв поглед, блескаат во својата разголеност, впечатокот на буквалност се припитомува со внесување симболични значења и елементи на суптилна пародија.

Кога ја има предвид идејата за вечноста, авторката бездруго ја подразбира и емотивната компонента (трагичното, фатумското, носталгичното). Претставените личности си го посакуваат херојското за да го освојат безвременото, не сметајќи дека смртта на херојот е предуслов за неговата бесмртност.

Концептите на Вангели алудираат на постојаните екстрадиции од идеолошките системи на моќ, кои некритично лесно лансираат ѕвезди, херои или истакнати личности, чија перзистентност, наместо во вечноста, најчесто завршува во полето на blur-ефектот.

Во целокупниот спомнат циклус се провлекува истата замисла за бесмртноста, без разлика дали станува збор за идолатријата (принцезата Дијана, војникот од УНПРЕДЕП) или заносталгијата за младоста. Симнувањето на сликарството на ниво на плотерски изведени продукти и инсистирањето на концептуалниот аспект, ги издвојуваат овие дела од домените на традиционалната фотографија. Медиумот станува ирелевантен. Проблематиката во видеото *Владимир Антионов* содржи наративни компоненти во контекст на нејзината веќе посочена сфера на интересирање.

Изложби: Зрачења – Рецентна македонска ликовна уметност (Radiations – Recent Macedonian Fine Art), Bayerische Landesbank Galerie, Минхен, 1998; Центар за културна деконтаминација, Белград, 1998; Музеј на современата уметност, Скопје, 1998; Japan Foundation Forum, Gallery, Токио, 2000.

Zaneta VANGELI

Bitola, 1963

In her professional body of artworks, Zaneta Vangeli makes wide penetration into fields like ideology, politics, power, moral, war, and generally in current various realisms or truths.

The diverse artwork produced by the artist – in close relation to the works produced by German artist Josef Beuys (photography, video, object, installation, movie) – focuses on the universal civilization questions, relative to the Macedonian context.

Stereotype symbols and signs are embedded in adapted Balkan settings in order to be able to convey the personal optics of Vangeli in relation to the complex structure of power. The viewpoint that idea-based concepts are doomed to entropy, but the concept of rule, is the leitmotif found in many projects delivered by the author.

Regardless of the medium used to deliver her notions, the basic matrix remains conceptual. One of her most exhibited projects *Permanent Wish for Reality* (1998) supports the aforementioned conclusion. Aware of the very strong influence generated by the images and pictures found in the media, she takes out - from the immediate life reality - the open visual representations of events. Later she enlarges them; and finally she makes computer-based interventions in relation to color, text, and shifting of focus. Although, at first glance, these photos are dazzling in their nakedness, the impression of literalness is mitigated by involvement of symbolic meaning and subtle parody elements.

In her consideration of the notion of eternity, certainly the artist implies the emotive component as well (tragicalness, fatefulness, nostalgia). The depicted persons want to become heroes in order to be immortal, ignoring the fact that the very death of a hero is a precondition for his immortality.

Concepts pursued by Vangeli make allusions to the constant discharge from the ideological systems of power that serially and uncritically produce new stars, heroes, or celebrities, whose “shelf life” most often ends up in the field of the blurred effect.

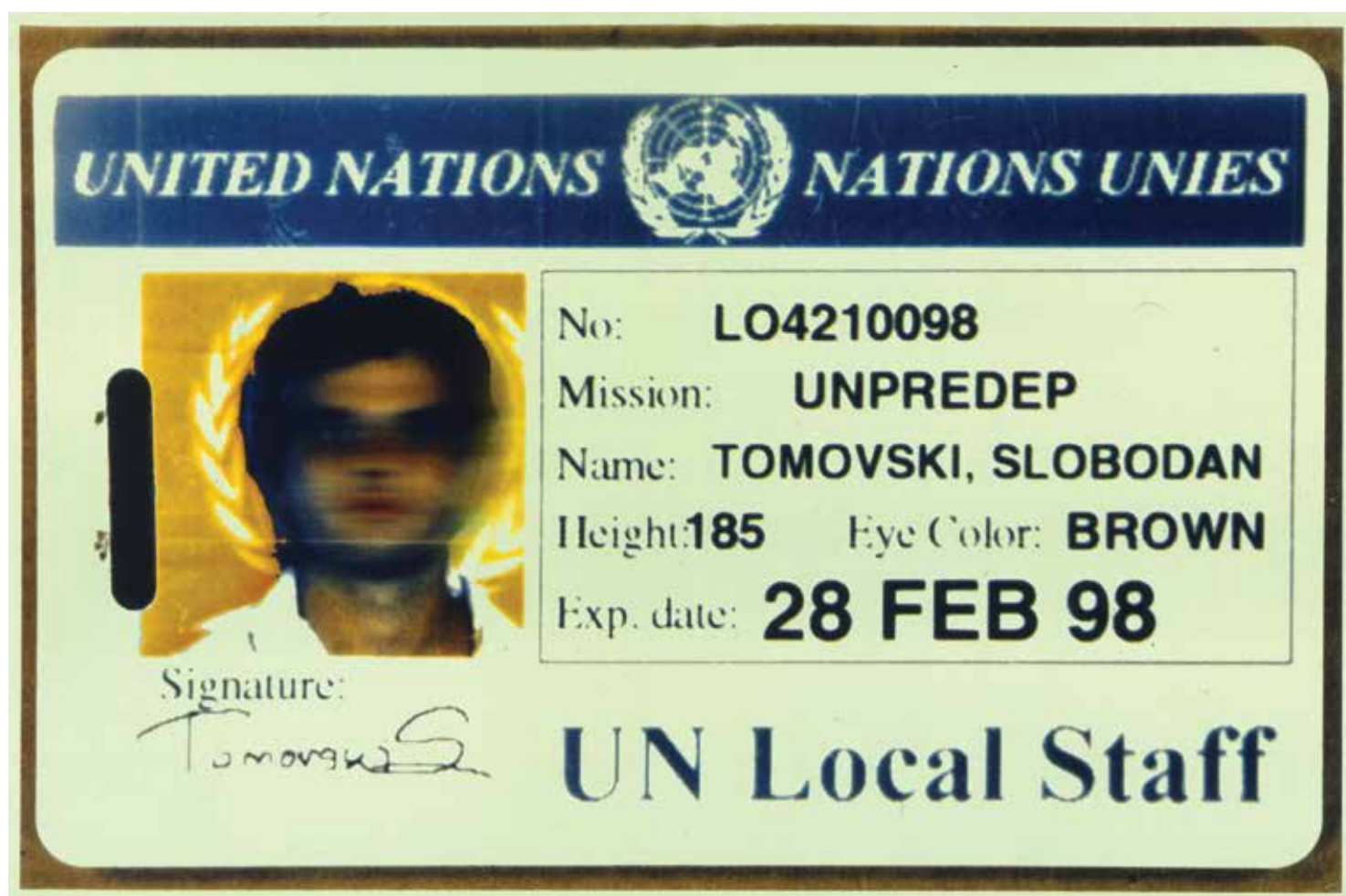
The entire aforementioned cycle bears the same notion of immortality, regardless if idolatry (e.g. Princess Diana or the UNPREDEP soldier) or nostalgia for one’s youth is concretely considered. Reducing painting to the level of plotter-made products and insisting on the very conceptual aspect are elements that separate these works from the domains of traditional photography. Hence, the medium as such becomes irrelevant. The topics elaborated in her video called *Vladimir Antonov* contain narrative components in the context of her already cited field of concern.

Exhibitions: Radiations – Recent Macedonian Fine Art at: Bayerische Landesbank Galerie, Munich, 1998; Center for Cultural Decontamination, Belgrade, 1998; Museum of Contemporary Art, Skopje, 1998; Japan Foundation Forum, Gallery, Tokyo, 2000.



Од циклусот **ПОСТОЈАНАТА ЖЕЛБА ЗА ВЕЧНОСТ**, 1998
 фотографии во боја со компјутерска интервенција, дигитален печат
ВО ЧЕСТ НА Ј. Ф. КЕНЕДИ, ИЛИ НАЈГОЛЕМИОТ НЕПРИЈАТЕЛ
НА ВИСТИНАТА НЕ Е ЛАГАТА ТУКУ МИТОТ, 90 x 68 cm.
 спонзор: CefCA SCCA, Скопје, сопственост на авторката
 фото-архива на МСУ, Скопје (Роберт Јанкулоски)

From the cycle **PERMANENT WISH FOR REALITY**, 1998
 color photos with computer-generated intervention, digital print
IN HONOR OF J. F. KENNEDY OR THE GREATEST ENEMY
OF TRUTH IS NOT LIE BUT MYTH, 90 x 68 cm.
 sponsor: CefCA SCCS, Skopje; owned by the author
 photo archives of MoCA, Skopje (Robert Jankuloski)



Од циклусот **ПОСТОЈАНАТА ЖЕЛБА ЗА ВЕЧНОСТ**, 1998
 фотографии во боја со компјутерска интервенција, дигитален печат
СПИРИТУЕЛНА МАКЕДОНИЈА, 68 x 90 см.
 спонзор: CefCA SCCA, Скопје, сопственост на авторката
 фото-архива на МСУ, Скопје (Роберт Јанкулоски)

From the cycle **PERMANENT WISH FOR REALITY**, 1998
 color photos with computer-generated intervention, digital print
SPIRITUAL MACEDONIA, 68 x 90 cm
 sponsor: CefCA SCCS, Skopje, owned by the author
 photo archives of MoCA, Skopje (Robert Jankuloski)



Од циклусот **ПОСТОЈАНАТА ЖЕЛБА ЗА ВЕЧНОСТ**, 1998
 фотографии во боја со компјутерска интервенција, дигитален печат
NOLI ME TANGERE ИЛИ ГОСПОДИН КОЈ СЕ СИМНУВА ПО СКАЛИ (диптих), 138 x 180 cm.
 спонзор: CefCA SCCA, Скопје, сопственост на авторката
 фото-архива на МСУ, Скопје (Роберт Јанкуловски)



From the cycle **PERMANENT WISH FOR REALITY**, 1998
 color photos with computer-generated intervention, digital print
NOLI ME TANGERE OR GENTLEMAN COMING DOWNSTAIRS (diptych), 138 x 180 cm.
 sponsor: CefCA SCCS, Skopje; owned by the author
 photo archives of MoCA, Skopje (Robert Jankuloski)

Антони МАЗНЕВСКИ

Скопје, 1963

Проектите на Антони Мазневски се одликуваат со спокојство и тишина, градени се со крајна економија и со минимално визуелно вложување. Минимализмот е нивната основна матрица, авторски знак за довршеност. Во повеќето дела користи готови предмети, кои не се сведуваат на конвенционалните обележја, но се блиски по сензибилитет. Најчесто заеднички им се заобленоста, измазнетоста и рефлектирачката површина. Дисперзираниот јазик на авторот ја одржува линијата на континуитет преку негирањето на примарното значење на предметите или преку нивна злоупотреба, ставена во функција на буђење сензации и феномени поврзани со молчењето, духовното и убавото. Така, на пример, немите *ТВ конструкции* (1995/96) ја заменуваат профаноста на ТВ кутиите со геометриски организирани светлосни линии или со боење на ТВ екраните со спектар на колористичко импасто.

Кризата на времето во инсталацијата *Меѓувреме* (1997) се одразува во тишината и во темнината на еден психо-пејзаж, како резултат на едногодишна автотерапија – претставување на лично исповедување во друштво на музиката и на немите, неподвижни предмети. Интроспекцијата се манифестира со несубјективен јазик, иако интимата на авторот е длабоко повредена. Една човечка претстава впиена во сопствениот вакуум чмае во монотониот контекст во состојба на перманентно глувење (permanent vacation). Таа и нејзиното опкружување (звучници и грамофон на кој бескрајно се следат две паралелни постоења) ги апсорбираат сите можни зрачења, стануваат предозорирана црна материја со аморфна структура и осојничава атмосфера. Во овој морбиден мрак окото во ништо не е сигурно, можеби само го насетува меланхоличното движење на одминатото време, иако во оваа авто-рефлексивна ситуација и времето ја губи смислата. Може ли ова толкување да ја омекне јагленосаната состојба во којашто има повеќе констатација со помирување отколку протест?

Изложби: ТВ конструкции – '9 ½ Нова македонска уметност', Музеј на современата уметност, Скопје, 1995/6; Меѓувреме – самостојна изложба, МКЦ, Скопје, 1997; групна изложба 'Зрачења – Рецентна македонска ликовна уметност' ('Radiations – Recent Macedonian Fine Art') во Bayerische Landesbank Galerie, Минхен, 1998; Центар за културну деконтаминација, Белград, 1998; Музеј на современата уметност, Скопје, 1998 и во Japan Foundation Gallery Forum, Токио, 2000.

Antoni MAZNEVSKI

Skopje, 1963

The projects by Antoni Maznevski are characterized by tranquility and silence; they are constructed with extreme economy and minimal visual investment. Minimalism constitutes their basic matrix; it is the author's signature of completion. In most of his works, the artist makes use of ready-mades, which are not boiled down to conventional traits, and yet they are intimate by way of sensibility. The most common features of his works include well-roundedness, smoothness, and surface reflecting light. The dispersed language of the artist maintains the line of continuation by denial of the primary meaning of the objects or by their abuse in order to raise sensations and phenomena linked to silence, the spiritual and the beautiful. So, for example, his silent *TV Constructions* (1995/1996) replace profanity of the TV boxes with geometrically organized illumination lights or with coloring the TV screens with specter of coloristic impasto.

The crisis of the period, as seen in the installation *Meantime* (1997), is reflected in the silence and darkness of a specific psycho-scape, as result of a one-year long therapy – presentation of personal confessions, accompanied by music and silence, motionless objects. Introspection is demonstrated by means of non-subjective language, although the author's intimacy is deeply hurt. A human representation, absorbed in its own vacuum, vegetates in the monotonous context, in a state of permanent vacation. Such representation and its immediate surrounding (loudspeakers and a record player that offer two parallel lines of existence to be followed endlessly) absorb all possible radiance and so become overdosed dark matter with amorphous structure and shady atmosphere. In such morbid darkness, the human eye is not sure of anything; perhaps the eye only feels the melancholic movement of the times bygone, although in such self-reflexive situations even time has lost its meaning. Can this interpretation soften the carbonized situation, which reflects more a reconciliatory conclusion than a protest?

Exhibitions: TV Constructions – "9 ½ New Macedonian Art", Museum of Contemporary Art, Skopje, 1995/1996; Meantime – solo exhibition, MKC, Skopje, 1997; joint exhibition 'Radiations – Recent Macedonian Fine Art' at: Bayerische Landesbank Galerie, Munich, 1998; Center for Cultural Decontamination, Belgrade, 1998; Museum of Contemporary Art, Skopje, 1998; Japan Foundation Gallery Forum, Tokyo, 2000.



ТВ КОНСТРУКЦИЈА, 1995/96
инсталација (кутии од телевизори, метална конструкција, неонки)
променливи димензии, приватна сопственост и фото-архива

TV CONSTRUCTION, 1995/1996
installation (TV boxes, metal construction, neon lights)
varying dimensions, private property and photo archives



МЕЋУВРЕМЕ, 1997
ацтал

MEANTIME, 1997
detail



МЕЃУВРЕМЕ, 1997
инсталација (readymade предмети, акрилик, јаглен)
променливи димензии, сопственост на авторот, фотографија: Румен Камилев

MEANTIME, 1997
Installation (ready-mades, acrylic, coal)
varying dimensions, owned by the author; photo: Rumen Kamilov

Игор ТОШЕВСКИ

Скопје, 1963

Од некогашен припадник на македонската андерграунд сцена во 80-тите години на XX век (член на групата 'Зеро') сè до денешните активности, Игор Тошевски останува во духовна блискост со движењето 'Флукус' и особено со социјалните перформанси и пластиката на Јозеф Бојс. Неговото зачекорување во уметничкиот простор е директно ослободување од модерничкиот багаж со сите негови рецидиви и непосредно влегување во постмодерничкиот свет на меѓукомуникациите.

Како приврзаник на апсолутната слобода на исказот, го користи јазикот во плура, како збир писма, интертекстуално маневрира низ просторите на филмот, видеото, стрипот, цртежот, графитите, реди-мејдите, сликарството, летризмот, перформансите, site-specific и интерактивните инсталации. Со овој бриколаж на ликовни писма, проникнати со критичка опсервација на состојбите во општеството во транзицискиот период, „По сидуи“ се структурирани неговите позначајни акции и инсталации:

Премесјувања (1995), *Досие '96* (1996/7), *Совршена рамноотежа* (2000), *Трансфери* (2002), *Процес и Слободни територии* (2004).

Тошевски ја демонстрира свеста за неодржливото опстојување на творечката индивидуа како само-за-себе-постоен-субјект, недопирлив од неговото опкружување. Тезата за сфаќањето себеси како диво месо во општеството, ја претвора во контра-теза, во гест на отпор кон рас-човечувањето. Неговото 'тело кое мисли', барајќи допир со другиот, отвора хоризонти кон 'алтернативната друштвеност'. Активната насоченост кон социјални, општествени, морални или еколошки домени, го надминува анахроното значење на ангажираната уметност (темите со исклучиво идеолошка и/или политичка ориентација) и ги опсервира аспектите на комуникациите во самиот творечки чин, во дијалог со публиката. Во комплексниот проект *Досие '96*, реализиран во 4 различни изложбени простори и градови (Велес, Куманово, Прилеп, Скопје), авторот ги визуализира остатоците на постсоцијалистичкиот период во Република Македонија, во конфузното време на смената на политичките системи и реперкусиите од приватизациите. Внимателно собирајќи факти од распаѓањето на социјализмот/комунизмот низ распродадените или расформирани фабрики комплекси, Тошевски гради импозантни инсталации во кои отпадците, рестловите од некогашните производствени капацитети во текстилната, порцеланската, мермерната индустрија ги издига на ниво на уметнички артефакти. Документирањето на куповите партали, мермерни или порцелански парчиња преку фотографии снимани на самото место во фабриките и со впечатливо испишани летристички пораки, создава инсталации со отворена критика на неодговорноста на едно општество, егоистично устремено кон социјално и економско осиромашување на населението.

Внимателното аранжирање на фабричкиот шкарт и неговото ново естетско формулирање, дури и неговото иронично поставување во музејски витрини, станува метафора на загубените идеали на глорифицираниот социјализам.

Инсталацијата *Совршена рамноотежа – 23 килограми човекови ѝрава*, направена од 7 кантари на кои натежнуваат 23 килограми документи од Комитетот на ОН за човекови права (од архивата на татко му – компетентен активист за човековите права), повторно критички алудира на деликатниот чин на мерење на тие права и воопшто на неправдите: при најнежното движење на воздухот предизвикано од посетителите, балансот на кантарите се нарушува. Оваа опсервација, ликовно мошне луцидно апсолвирана, не е обмислена само на ниво на констатација, туку длабоко навлегува во моралното и етичкото ткиво на човештвото.

Изложби: Досие '96, во различна форма презентирани зависно од локацијата: 1996 во Ликовниот салон, Велес; Центар за култура „Марко Цепенков“, Прилеп; Уметничка галерија, Куманово; 1997 во Музеј на град Скопје. *Совршена рамноотежа:* изложба 'Зборови–објекти–дела', Музеј на град Скопје; 'Концептуалниот дискурс во современата македонска уметност', МСУ, Скопје, 2003.

Igor TOSEVSKI

Skopje, 1963

From a former member of the Macedonian underground scene in the 1980s (being once a member of the "Zero" group) to his current activities, Igor Tosevski has maintained a spiritual closeness with the "Fluxus" movement, and especially with the social performances and plastic of Joseph Beuys. His appearance on the artistic scene was a direct discharge of the modernist legacy with all its recidivisms and direct involvement into the postmodernist world of intercommunications.

As fan of the absolute freedom of expression, he uses language in its plural sense, as some kind of collection of letters; he is very good in his inter-textual maneuvers in fields like movie, video, comics, drawing, graphics, ready-mades, painting, lettrism, performances, site-specific and interactive installations. By means of his bricolage called *Across the Wall*, made up of art letters articulated with critical observation of the social situation in the transition period, his more important actions and installations are structured:

Dislocations (1995), *Dossier '96* (1996/1997), *Perfect Balance* (2000), *Transfers* (2002), *Process* (2004), and *Free Territories* (2004). In these works, Tosevski shows awareness of the unsustainable existence of the creative individual as a self-centered subject, untouched by his immediate surrounding. The thesis about understanding oneself as proud flesh in society is transformed by the author in its counter-thesis, as a gesture of resistance to dehumanization. In quest of contact with the other, his "thinking body" opens new horizons to "alternative sociability." In his works, active inclination toward social, society-related, moral, or ecological issues goes well beyond the traditional meaning of committed art (topics with only ideological and/or political connotation) and so observes the communication aspect in the very act of creation, in a dialog with the audience.

In his multipart project *Dossier '96*, shown in 4 different cities and exhibition sites (Veles, Kumanovo, Prilep, and Skopje), the author delivers visual representations of the leftovers of the post-socialist period in the Republic of Macedonia, in the confusing times of change of political systems and serious consequences from the privatization process. Discreetly gathering facts relating to the disintegration of the socialist/communist system through the corridors and halls of the newly privatized or ruined bankrupt factories, Tosevski is able to construct striking installations, where refuse material, i.e., scraps from ruined factories in the textile, china, and marble-processing industries, are elevated to the level of artistic artifacts. Documenting such piles of leftovers and ruins, pieces of china or marble, by means of photos shot on the spot in the old factories and with lettrist messages, creates installations sending open criticism for lack of responsibility of a given society, so egoistically inclined toward social and economic pauperization of its own population.

Careful arrangement of factory rejects and their new esthetic formulating, even their ironical location in museum glass showcases, become a metaphor of the lost ideals of a glorified socialism.

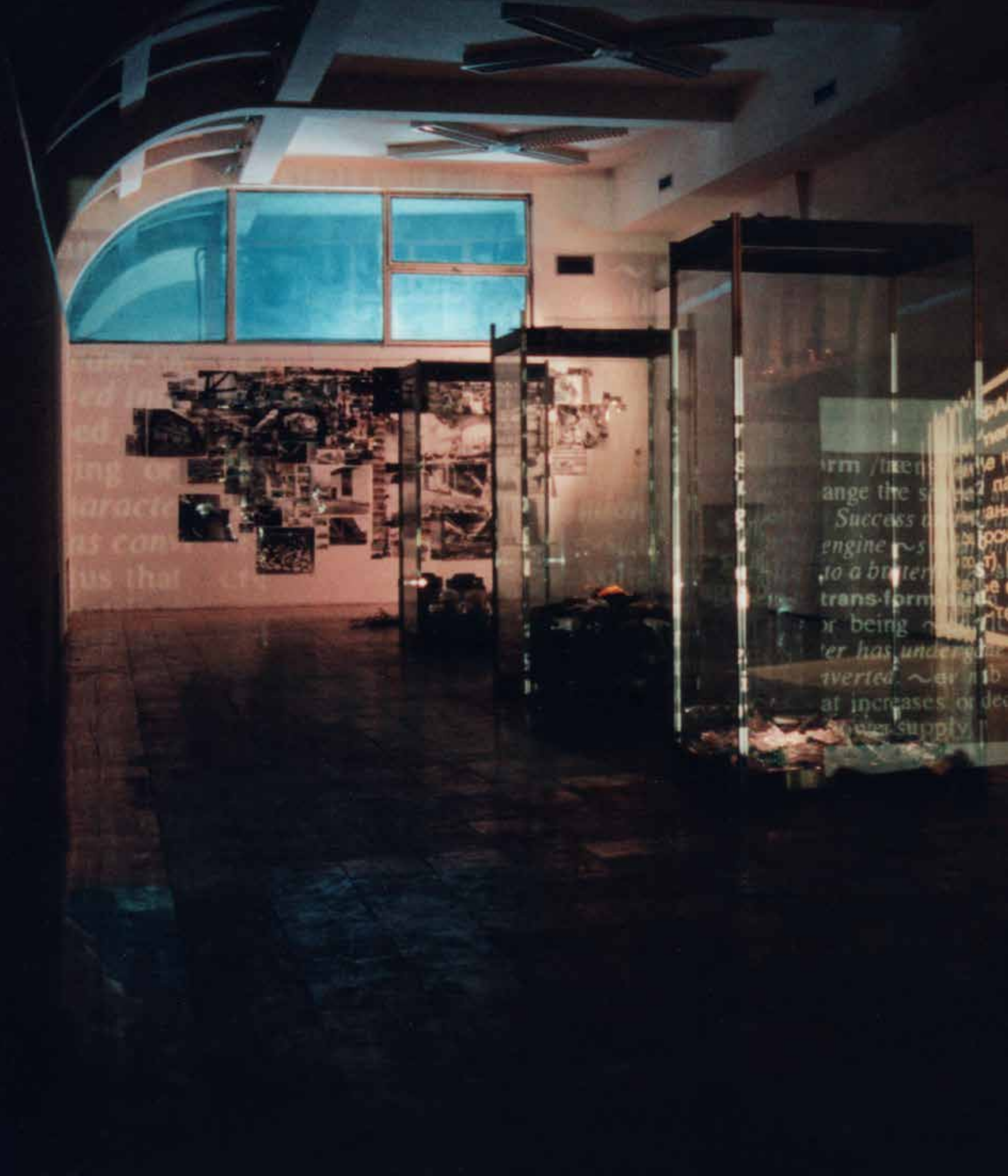
The installation called *Perfect Balance – 23 Kilograms of Human Rights*, consisting of 7 lever scales balancing the weight of 23 kilograms of documents from the UN Human Rights Committee (originally taken from the archives of his father, a well-known and competent human rights' advocate), makes new critical allusion of the delicate act of measuring those rights and generally injustice: even at the slightest air movement caused by the public, the balance on the level scale is disturbed. This observation, artistically very lucidly executed, is not only conceived at level of conclusion, but also deeply penetrates into the moral and ethical tissue of humanity.

Exhibitions: Dossier '96, presented in different forms, depending on the location: 1996 at the Art Salon, Veles; "Marko Cepenkov" Culture Center, Prilep; Art Gallery, Kumanovo; 1997 at the Museum of the City of Skopje. *Perfect Balance:* exhibition "Words – Objects – Works," Museum of the City of Skopje; "Conceptual Discourse in Contemporary Macedonian Art," MoCA, Skopje, 2003



СОВРШЕНА РАМНОТЕЖА – 23 КИЛОГРАМИ ЧОВЕКОВИ ПРАВА, 2000
инсталација (7 кантари, фасцикли со документи), сопственост на авторот, приватен фото-архива

PERFECT BALANCE – 23 KILOGRAMS OF HUMAN RIGHTS, 2000
installation (7 lever scales, folders of documents), owned by the author, private photo archives



arm /trens
ange the s
Success in
engine ~s
to a brater
trans-form
or being ~
ter has unde
verted ~ev
at increases or dec
power supply



ДОСИЕ '96, 1996 / 1997
мултимедијални инсталации (фабрички остатоци од порцелан, ткаенини, мермер, фотографии,
текстови, светлосни ефекти), фото-документација на Центарот за современи уметности, Скопје

DOSSIER '96, 1996/1997
multimedia installations (factory leftovers of china, fabrics, marble, photos, texts,
illumination effects) photo documentation of the Center for Contemporary Arts, Skopje

Искра ДИМИТРОВА

Скопје, 1965

Првите перформанси и инсталации, односно мултимедијални проекти на Искра Димитрова содржат пагански, митски, традиционални нарации. Во нив практикува да работи со примарните елементи (вода, оган, земја), истовремено сметајќи на дразнење на сетилата за вид, слух, вкус, допир или/и мирис (*Саранска*, 1991; *Жена – Нерод*, 1993; *Мајка – Пајак*, 1993; *Мултимедијален проект*, 1993; *Олтар – Отвор*, 1996).

Подоцна, авторката го заменува реално перформирачкото тело со двојник, односно со одливка во восок или во тесто од сопственото тело. Во инсталациите *Thalamos* (како и во *Femina alba* 1997, *Memento mori* 1997) се исчитува женското писмо преку јасната потреба – сопствената психичка скршеност да се изложува на погледите на другите: автоскопијата се претопува во хетероскопија.

Интензитетот, нијансите и степените на субјективната болка се соопштуваат преку драматична инсценија, богата неексплицитна нарација и вклучување на разни сетилни дразби. Згрченото тело (одливка на телото на авторката) станува контејнер на внатрешните страдања, нагласени со нејзиниот глас.

Од 1998 година, првпат во Македонија, И. Димитрова го користи и силиконот како супститут на восокот, тестото и сл.

Инсталацијата *Пайочна врвца* (1998) е токму силиконска одливка од нејзината стомачна регија. Од базата на ова откинато парче „месо“, струи вистинска пареа и го материјализира виталниот пулс на преминот од светот на затвореното во надворешниот реалитет. Акватичната симболика (плодова вода) е сугерирана и преку клокотењето на водата во стерилизаторот, а штимунгот целосно го обликува гласот на авторката. Структурата на силиконот го вклучува и тактилното: лигавост, аморфност, абјектност (abject). Симболичката реторика е слоевита, но се редуцира и на прашањето за женското тело распнато меѓу обновувањето и распаѓањето. Онтолошката градба на проблематиката се развива низ скротување на антагонизмите меѓу раѓањето и смртта. Телото, во оваа смисла, не е место од коешто се зазира, туку место од кое зрачат таинствени и/или соблазнителни процеси.

Папокот е сведок – знак на латентниот пред-живот (тело во тело), на чинот на одвојување од утробата на другиот (тело од тело), на телото–субјект (самостојно тело). Проникнувањата на овие состојби ги подразбираат и поимите за време и простор, навлегувајќи тенденциозно во светот на алхемиското.

Изложби: Thalamos – групната изложба Чифте/амам 2, Скопје 1996; Rochesdale Gallery, England, 1996; Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb 1996; Umetnostna galerija, Maribor 1996. Папочна врвца: групна изложба 'Зрачења – Рецентна македонска ликовна уметност' ('Radiations – Recent Macedonian Fine Art'), Bayerische Landesbank Galerie, Минхен, 1998; Центар за културну деконтаминација, Белград, 1998; Музеј на современата уметност, Скопје, 1998 и во Japan Foundation Forum, Gallery, Токио, 2000.

Iskra DIMITROVA

Skopje, 1965

The initial performances and installations, i.e., multimedia projects by Iskra Dimitrova, relate to pagan, mythical, traditional narrations. In these works, the author wanted to make use of the primary elements (water, fire, earth); in such context, the author also counted on irritating the senses of sight, sound, taste, touch, or/and smell (*Saransaka*, 1991; *Woman – Chaos*, 1993; *Mother – Spider*, 1993; *Multimedia Project*, 1993; *Altar – Opening*, 1996).

Later, the author replaced her real-life performing body with her double, i.e., with wax or dough-made cast of her body. Her installations such as *Thalamos* (as well as *Femina alba*, 1997; *Memento mori*, 1997) denote a female signature by means of the very clear need to expose one's own psychic breakdown to the view of the others: hence autoscopia becomes heteroscopia.

There is the intention to show intensity, nuances, and levels of own subjective pain by use of dramatic staging, diversified inexplicit narration, and involvement of different types of sensual stimulations. Therefore, the contracted human body (i.e., a cast of the body of the author) is thus transformed into a container of internal suffering, articulated by her own voice.

In 1998, for the first time in Macedonia, Dimitrova used also silicone as replacement for wax, dough, etc. Her installation called *Umbilical Cord* (Funuculus umbilicalis) is an exact cast of her abdominal area. A real steam comes out from the foundation of this torn piece of "flesh," thus materializing the vital pulse of transition from the world of the closed to the outside reality.

The aquatic symbolism (amniotic fluid) is further suggested also by the bubbling noise of the boiling water in the sterilizer; the voice of the author shapes the overall mood. The silicone structure also involves tactility perceptions: sliminess, amorphousness, abjectness. Thus, the symbolic rhetoric becomes layered; nonetheless, it is reduced to the question of the female body torn between renewal and decomposition. The ontological structure of the issue at hand is elaborated by means of mitigating the antagonism between birth and death. The human body, in this sense, is not a place that is abhorred; on the contrary, it is a place that emanates mysterious and/or enticing processes.

The navel is evidence, a sign of the latent pre-life (body in body) and of the act of separation from the womb of the other (body from body), of the subject body (independent body). Getting to the heart of these situations also imply notions of time and space, thus entering deliberately into the realm of the alchemical.

Exhibitions: Thalamos in: joint exhibition Cifte/amam 2, Cifte Amam Gallery, Skopje, 1996; Rochesdale Gallery, Great Britain, 1996; Miroslav Kraljevic Gallery, Zagreb, 1996; Art Gallery, Maribor, 1996. Umbilical Cord in: joint exhibition 'Radiations – Recent Macedonian Fine Art' shown at: Bayerische Landesbank Galerie, Munich, 1998; Center for Cultural Decontamination, Belgrade, 1998; Museum of Contemporary Art, Skopje, 1998; Japan Foundation Forum, Gallery, Tokyo, 2000.



ПРЕКРАСНИ СУШТЕСТВА (WonderfuL Creatures), 1999
 перформанс / инсталација (гондола, ковчег, мегафон, огледало, гондолиер и
 авторката како перформерка), Канал Гранде, Венеција, Меѓународно ликовно биснале
 фотографија: Живко Поповски

WONDERFUL CREATURES, 1999
 performance / installation (gondola , coffin , megaphone, mirror, gondolier and
 the author as performer), Grande Canal, Venice, International Art Biennale
 Photography: Zivko Popovski



ПАПОЧНА ВРВКА (Funiculus umbilicalis), 1998
 инсталација (силиконска одливка, плексиглас, пареа, маса, стерилизатор со вода што врие,
 касетофон со снимен глас на авторката), сопственост: МСУ, Скопје
 фото-архива на МСУ (Румен Камилев)

UMBILICAL CORD, (Funiculus umbilicalis), 1998
 installation (silicone casting, plexiglass, steam, table, sterilizer with boiling water,
 cassette recorded voice of the author), owned by MoCA, Skopje
 MoCA photo archives (Rumen Kjamilov)



THALAMOS, 1996
инсталација (одливка од тесто од телото на авторката, волна, брашно,
светлосен механизам, глас на авторката), делото се самоуништува, фото: Бобан Ѓурик

THALAMOS, 1996
installation (dough cast of the author's body, wool, flour, light mechanism, author's voice)
self-destruction of the work, photo: Boban Ćurik

СИМОНИДА ФИЛИПОВА КИТАНОВСКА

Скопје, 1965

Во средината на деведесеттите години на минатиот век (на изложбата во Уметничката галерија, Скопје 1998), делата на Симонида Филипова балансираат меѓу апстрактното сликарство експонирано на класичен начин и привлечноста на новите техники, технологии или практики (употреба на несликарски материјали). Делата од 1995/1998 година штедро го распламтуваат колоритот (*Нови сониишта*, 1995/96; *Стари сониишта*, 1995/96) или се сведуваат на црно-бела релација (*Црно и бело*, 1995/96; *Рането колено*, 1998). Објектот-слика *Луна* (1998) веќе има нагласено лично конотиран профил. Претставува неколку ехо снимки на фетусот на нејзиното, сè уште, неродено дете Луна, колажно монтирани на лесонит и неколку деликатни ликовни интервенции. Овековечувајќи ги миговите на интегралната вграденост на детето во мајката, реалната презентација авторката ја супституира со инструментите на високата технологија, сепак оставајќи го како доминантен емотивниот, психолошкиот супстрат на една потцртана женска елоквенција. Иако алергични на ендоскопските инвазивни испитувања со направи кои го задоволуваат машкиот нагон за испитување на женското тело (сонди, форцепси, спекулуми), во случајов прикажаната примена на ехо-методот преминува во метафора на продолженото око. Интересирањето за машината е најнагласено во инсталацијата *Јас сакам да се гледам во твоите очи секој ден* (1999). Овде таа го редуцира човечкото тело на ротирачка глава која прилега на робот (поставена на постамент и брановидно заобиколена со рефлектирачка фолија), на која со светлечки диоди (LED) циркулираат на неколку јазици почетните зборови од стиховите на „еден романтичен младоженец“: Јас сакам да се гледам во твоите очи секој ден. Иако биолошкото го сведува на технолошка комуникација и на неорганска презентација, Филипова верува во енергијата на љубовта која е способна да ја блокира дефинитивната машинизација на индивидуата.

Изложби: Самостојна изложба во Уметничката галерија, Скопје, 1998

SIMONIDA FILIPOVA KITANOVSKA

Skopje, 1965

In the mid-nineties of the last century (at the exhibition organized at the Skopje Art Gallery, in 1998), the works produced by Simonida Filipova balanced between abstract painting exposed in the classical manner and the attraction of new techniques, technologies, or practices (use of non-painting materials). Works in the 1995/1998 period generously ignite coloringness (*New Dreams*, 1995/96; *Old Dreams*, 1995/96) or were levelled to black and white relationship (*Black and White*, 1995/96; *Wounded Knee*, 1998). The picture-object called *Luna* (1998) was already given an emphasized personally connoted profile. It offered several ultrasound images of the fetus of her, still, unborn child Luna, mounted in collage-like manner on fiberboard and several delicate art interventions. By perpetuating the moments of the integral incorporation of the child into the mother, the actual presentation was substituted by the artist with the instruments of high technology, still leaving the emotional, psychological substrate of a highlighted female eloquence as the dominant one. Although allergic to the invasive endoscopic examinations by devices that satisfy the male urge for examination of the female body (probes, forceps, speculum), in this case the displayed application of echo method turned into a metaphor of the prolonged eye. Her interest in the machine was most pronounced in the installation called *I want to see myself in your eyes every day* (1999). Here she was able to present the human body as a rotating head similar to a robot (placed on a pedestal and surrounded with reflective foil in wavy manner); on the other hand, light-emitting diodes (LED) were placed on the head showing in several languages the first words from the lyrics of "a romantic bridegroom": "I want to see myself in your eyes every day". Although she has narrowed the biological aspect down to technological communication and inorganic presentation, Filipova still believes in the energy of love that is able to prevent an individual become definitely a machine.

Exhibitions: Individual exhibition at Art Gallery, Skopje, 1998



ЦРНО И БЕЛО, 1995/98
 темпера на хартија, прачка, канап, 75 x 120 cm, приватна фото-архива

BLACK AND WHITE, 1995/98
 tempera on paper, rod, string, 75 x 120 cm; private photo archive



ЛУНА, 1998
коллаж на лессонит, схо снимки, 70 x 50 см, приватна фото-архива

LUNA, 1998
collage on fiberboard, echo recordings, 70 x 50 cm; private photo archives



ЈАС САКАМ ДА СЕ ГЛЕДАМ ВО ТВОИТЕ ОЧИ СЕКОЈ ДЕН, 1999
 инсталација (стаклена топка со LED, рефлектирачка фолија, постамент), променливи димензии
 Поставена на изложбата Нарцизми, МСУ, Скопје, 1999, приватна фото-архива

I WANT TO SEE MYSELF IN YOUR EYES EVERY DAY, 1999
 installation (mirror LED ball, reflective foil, pedestal); variable dimensions
 shown at the exhibition Narcissisms, MOCA-Skopje, 1999; private photo archives

Мирна АРСОВСКА

Скопје, 1967

Авторката од почетокот експериментира со разновидни материјали, истражувајќи ги нивните структура, боја, мирис...

Нив сака да ги спротивставува на готовите предмети од современите техничко-технолошки откритија (лед диоди или ленти, неонски светла). Дебитира со инсталации во кои користи природни материјали (јаглен, вода, мраз).

Набргу јагленот како *materia prima* (мајка земја или женски принцип) го спротивставува на вирилната сила на машкиот елемент (*Не зјајдајте така романтично*, 1995). Во *Авиојорџреј* (1996), женското тело е распарчено на два дела: портрет на авторката излеан во гипс и машина што ја симулира динамиката во женската утроба (полова вода).

Инсталацијата *Autobahn* на Арсовска е монтирана врз битуменска плоштина со жолта лента во средината, врз која се поставени електромотор, стаклена кутија и стаклен постамент со пластична плоча и „скулптура“ од желатин.

Тие укажуваат на доминантните компоненти на денешнината: музиката, автопатот, автомобилот, компјутерот... Во статичката положба на електромоторот метафорично се артикулирани динамичките структури на брзината и музиката (конкретно посочување на музиката на Крафверк од седумдесеттите години).

Стаклената кутија е асамблаж-акумулација на еден вид доказан материјал за експертиза на денешното постоење (бар код, чипови, жиети, килибар, рендгенска снимка, светилка, букви и сл.).

Како современа верзија на некогашните кабинети на реткости („cabinets de merveilles“), оваа кутија зборува за енергијата на научната мисла, нејзината незапирлива експанзија и сеприсутност во животниот простор. Адузијата на исчезнувањето и непостојаноста се нагласени преку блескаво озрачената структура на ready-made примероците вградени во стаклото и зголемени со лупа.

Иницираните прашања од физички и метафизички, визуелен и мисловен ред се доведени во слободни содејства, укажувајќи на невозможноста од постоењето на некогашниот идеал за единство, поради наметнатиот модел на живот во расцепканото општество. И делата што следат ја продолжуваат проблематиката на родова диференцијација.

Изложби: Групна изложба Зрачења – рецентна македонска ликовна уметност (Radiations – Recent Macedonian Fine Art) во Bayerische Landesbank Galerie, Минхен, 1998; Центар за културна деконтаминација, Белград, 1998; Музеј на современата уметност, Скопје, 1998 и во Japan Foundation, Forum, Gallery, Токио, 2000.

Mirna ARSOVSKA

Skopje, 1967

Since the outset of her career, the artist experiments with various types of materials, exploring their structure, color, smell...

It is her intention to contrast them with the ready-mades promoted by the modern technical and technological inventions (led diodes or tapes, neon illuminations). In her initial installations, she employed natural resources (coal, water, ice).

Later, she contrasted the coal – in capacity as *materia prima* (Mother Earth or the female principle) – to the virile force of the male element (*Don't Stare So Romantically*, 1995). In her work *Self-portrait* (1996), the female body is split in two parts: a portrait of the artist made of plaster cast and a machine that simulates the dynamism inside the female womb (liquor amnii).

The installation called *Autobahn* of Arsovska is mounted on bitumen-made surface with yellow tape in the middle, on which an electric engine, a glass box, and a glass pedestal with plastic plate and a “sculpture” made of gelatin are laid out.

These items point to the dominant components of the present: music, highway (autobahn – in German), automobile, computer... The dynamic structure of speed and music (music by Kraftwerk, made in the early 1970s, is specifically played here) are metaphorically articulated in context of the static position of the electric engine.

The glass box is an assemblage - piling up of some kind of evidence to be used for forensic purposes in order to register the present existence (bar code, chips, razors, amber, X-ray picture, lamp, letters, etc.).

As a contemporary version of the former “cabinets de merveilles,” this box relates the energy of scientific thinking, its unstoppable expansion and omnipresence in life space. Reference of vanishing and inconsistency are stressed by means of the brightly illuminated structure of the ready-made samples inserted in the glass and enlarged by the magnifying glass.

Initiated issues, belonging to physical and metaphysical, visual and mental categories, are directed towards free interactions, indicating the lack of any likelihood to maintain the former ideal about unity, on account of the imposed life model in the modern fragmented society. Her later works also pursue the problems of gender-based differentiation.

Exhibitions: Joint exhibition “Radiations – Recent Macedonian Fine Art” in: Bayerische Landesbank Galerie, Munich, 1998; Center for Cultural Decontamination, Belgrade, 1998; Museum of Contemporary Art, Skopje; Japan Foundation, Forum, Gallery, Tokyo, 2000.



АВТОПОРТРЕТ, 1996

инсталација (гипсен портрет, метал, течен парафин, рентген снимка, микро – чипови, ламба)
променливи димензии; сопственост на авторката, фото-архива на МСУ (Роберт Јанкулоски)

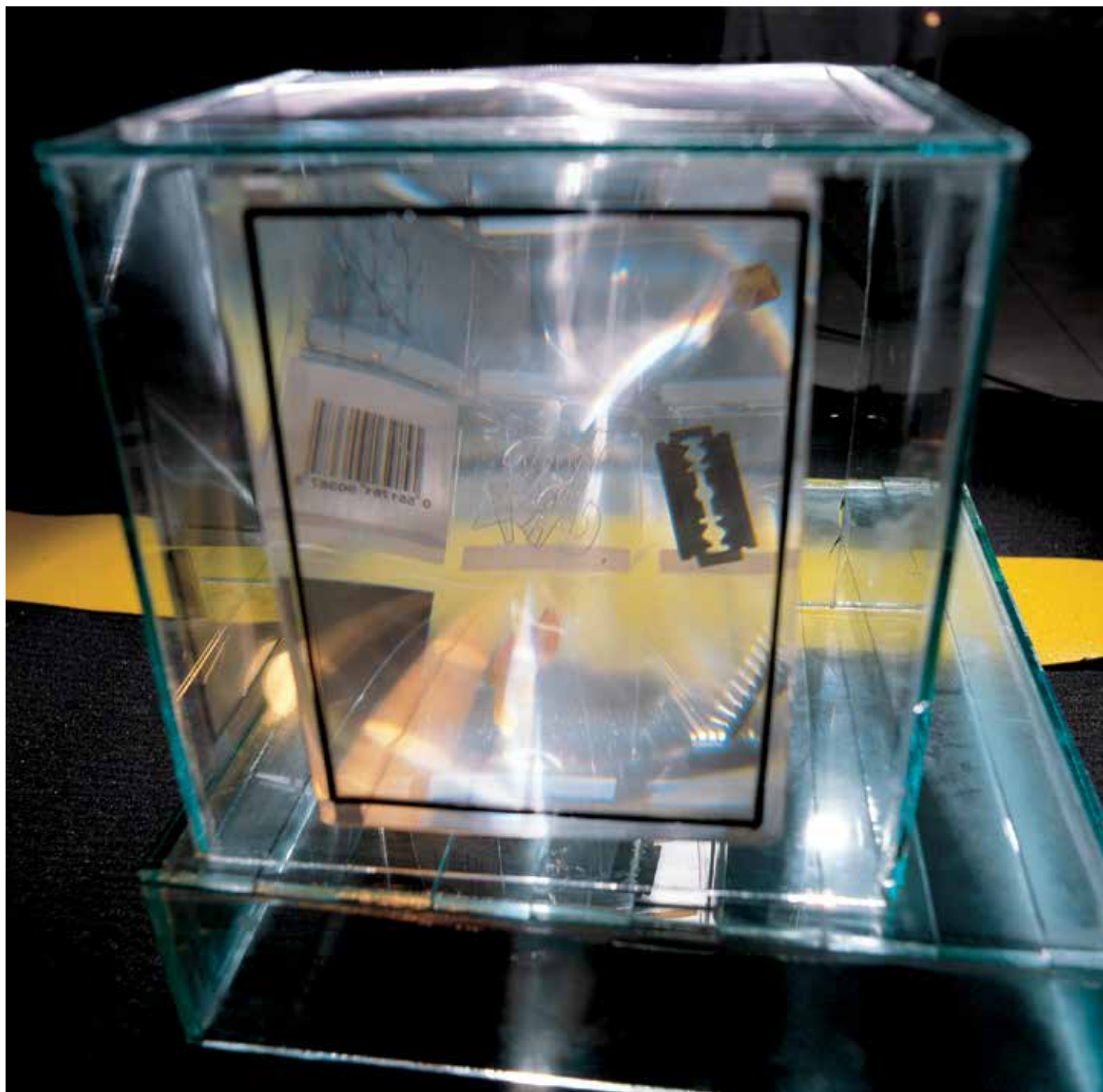
SELF-PORTRAIT, 1996

Installation (plaster-cast portrait, metal, liquid paraffin, X-ray picture, microchips, lamp)
varying dimensions, owned by the artist, photo archives of the MoCA, Skopje (Robert Jankuloski)



AUTOBAHN, 1998
 инсталација (стакло, готови предмети, лупа, неонки, битуменска патека, ламба), должина 3 м.
 сопственост на авторката, фото-архива на МСУ, Скопје (Роберт Јанкулоски)

AUTOBAHN, 1998
 Installation (glass, ready-mades, magnifying glass, neon lights, bitumen-made path, lamp), 3 meters long
 owned by the artist, photo archives of the MoCA-Skopje (Robert Jankuloski)



AUTOBAHN, 1998
деталь

AUTOBAHN, 1998
detail

Виолета ЧАПОВСКА

Скопје, 1967

Иако е родена во Скопје, каде што дипломира на ФЛУ на Отсекот за графика (1991), веќе над две децении авторката живее во Австралија, но останува постојано творечки конектирана со Македонија. Првите настапи им ги посветува паралелно на графичките реализации (на групни и самостојни изложби) и на интервенциите во природата и затворениот простор.

Малото езеро, Пелистер – лед арт (принт) проект (1994), изведен на истоименото езеро на Пелистер, подразбира сложена реализација со двојна конотација: своевидна акција, проследена со графички отпечатоци (потоа изложени на нејзината самостојна изложба во МГС (1994). Истражувачкиот процес на самата конституција на езерото е во паралелен сооднос со автоанализата. Таа се набљудува низ двојна оптика: онаа на физичкото огледало како реквизит на перформансот и на рефлектирачката површина на езерото. Двојноста ја втемелува нејзината круцијална заинтересираност за себеиспитувањето и во исто време интегрирањето во космичкиот нарцизам (Гастон Башлар) и на себеси во контекстот на природата, како нејзин интегрален дел. Комплексното доброволно седнување на креветот на Зигмунд Фројд подразбира серија реквизити, некои во релација со нејзините мемории од детството во Битола (4 стаклени топки), огледало, шишенце со син пигмент и плочи од цинк како врска со нејзината примарна вокација како графичарка. Во делото *Сецирање и сиркање* (1999), исто така изразува љубопитност за себе и за околината, служејќи се со лупа.

Девственоста на природата инспирирана од сопствената чистота на мислата и духот, почнува да се инфицира со социјални, политички или етички бранувања. Инсталацијата *300.000* (1999) се сосредоточува на феноменот на бегството, ставен во релација со патувањето, на де-лоцирањето, но не согласно со принципот на задоволството, туку на принудата. Заедничкиот означувач на патувањето е содржан во еден скроман куфер во кој се сместени стотици илјади ливчиња со текст, лексички арсенал на терминологијата специфична за бегалската криза, на протестите против агресијата. Во инсталацијата *Телесни течности* (1999), реалните претстави за мајчинството ги супституира со опкружувањето на мајката и бебето (влошки за гради, кревет, перници, шишенца со секрети, излачувани од телото: млеко, крв, солзи). Стерилноста на просторот, зборот тишина извезен на перницата и белото како синоним на невиноста, од ова интимно исповедање создаваат возвишена приказна за привилегираното чувство да се создаде живот.

Violeta ČAPOVSKA

Skopje, 1967

Although born in Skopje where she graduated from the Department of Graphics at the Faculty of Fine Arts (1991), for more than two decades the author has been residing in Australia, but has remained constantly connected in creative manner with Macedonia. She dedicated her initial art efforts simultaneously to graphic works (at solo and group exhibitions), and to site-related art actions in nature and in closed space. *Small Lake, Pelister - land art (print) project* (1994), carried out at the eponymous lake on Pelister, involved complex execution with dual connotation: a site-specific art action, followed by graphic prints (later shown at her solo exhibition organized at the MCS-Skopje in 1994). In this work, the research process of the constitution of the lake was in a parallel line with self-analysis. It was observed through a double lens: that of the physical mirror as a prop of the performance and the other of the reflecting surface of the small mountain lake. Duality served as foundation of her crucial interest in self-reflection and at the same time integration into the cosmic narcissism (Gaston Bachelard) and in herself in the context of nature, as its integral part. The complex voluntarily sitting on the bed of Sigmund Freud implied a series of props, some in relation to the memories of her childhood in Bitola (4 glass balls), mirror, bottle of blue pigment and zinc plates as a link to her primary vocation as a graphic artist. In her work called *Dissection and Peeping* (1999), she also expressed curiosity about herself and the environment, using a magnifying glass.

The virginity of nature, inspired by the purity of her own thought and spirit, began to be infected with the social, ethical, and political turmoil. On the other hand, her installation called *300,000* (1999) was focused on the phenomenon of flight and refugees, set in relation to travel, in context of displacement and being displaced, but not according to the principle of one's choice and pleasure, but of compulsion and by force. The common marker of such travel was denoted in a modest suitcase, which contained hundreds of thousands of papers with text, lexical arsenal of terminology specific to the refugee crisis, of protests against aggression. In her installation called *Bodily Fluids* (1999), the real-life representations of motherhood were substituted with the environment of a mother and her baby (breast pads, bed, pillows, bottles with secretions from the mother's body: milk, blood, tears). The sterility of the space, the word 'silence' embroidered on the pillow and the white as synonymous with innocence intended to create from this intimate confession a sublime tale of the privileged feeling to create and deliver life.



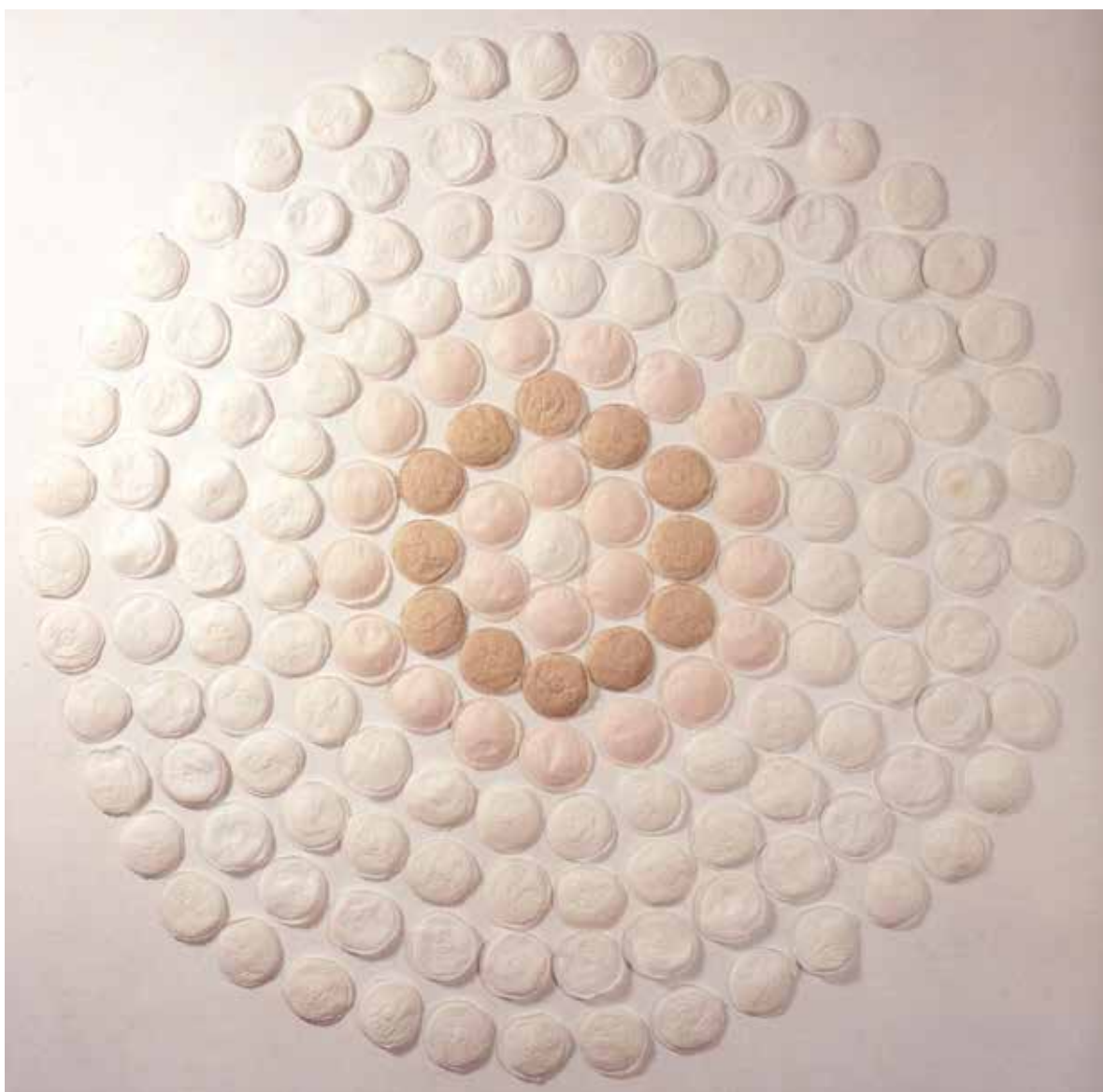
ЛЕНД – ПРИНТ ПРОЕКТ НА МАЛОТО ЕЗЕРО, ПЕЛИСТЕР (детал), 1994
перформанс изведен на Малото Езеро на Пелистер

LAND-PRINT PROJECT OF SMALL LAKE, PELISTER (detail), 1994
performance carried out near Small Lake on Pelister



300.000, 1999
инсталација (куфер со хартисни натписи)

300.000, 1999
installation (suitcase with paper notes)



ТЕЛЕСНИ ТЕЧНОСТИ (детали), 1999

инсталација (влашки за доене, кревет, перници со текст, полица, 3 шишиња со течности
три фиоки, фотокопии на тканини), CIX Gallery, Скопје

BODILY FLUIDS (details), 1999

installation (breast pads, bed, pillows with text, shelf, 3 bottles with liquids, three drawers
photocopies of fabrics), CIX Gallery, Skopje

Роберт ЈАНКУЛОСКИ

Прилеп, 1969

Во периодот на ренесансата на македонската фотографија во деведесеттите години на XX век, клучна улога има Роберт Јанкулоски, кој подоцна ќе го формира и Македонскиот центар за фотографија во Скопје.

За разлика од повеќето уметници кои се занимаваат со овој медиум, Јанкулоски како вистински професионалец, дебитира со дела не-експлицитно фотографски, своевидни инсталации, кои на софистициран начин ја содржат буквалната слика (*Вибрации* 1993, *Тело / информација* 1995, *Нам Џун Пајк* 1996, *Ciao Diane* 1997).

Модалитетите на индивидуалниот говор го издвојуваат од стандардниот концепт на овој медиум: фрагментот како основна граѓена единица што се повторува во низи, рециклирањето и цитирањето на емпиријата, оддалеченоста од реалноста.

Фото-колажите од првиот период се контрапунктирани на меморискиот и траен карактер на вообичаеното сфаќање на фотографијата.

Постапката на деконструкција кулминира во улично-галериската акција во процес *Си ју си ми* (*See You See Me*).

Овој проект ги содржи паралелно автореференцијалните и социоетичките компоненти. Инспириран од хаотичното предизборно рекламирање преку плакати, авторот решава да го деградира и фото-автопортретот, сведувајќи го на рамниште на улицата. Самиот носач на портретот (авторот) доброволно се претвора во средство за манипулација, станува интерактивен. Јанкулоски ги поставува плакатите со својот лик на најразлични места низ градот (врз контејнери, столбови, тараби, огради), оставени на милост и немилост на (не)случајните минувачи. Кинети, чкртани, туткани, газени... тие значенски ги изменуваат правилата на релациите: индивидуално-колективно, модерно – постмодерно и сл.

На прашањето како да се возобнови сликата – претставата расчленета на дихотомии (субјект – заедница, оригинал фотографија – супститут плакат), Јанкулоски реагира со професионална постапка иманентна на фотографскиот медиум – со документирањето.

Го снима целиот процес со фото и кинокамера, упатува писмен повик до гледачите, изработува анкетни листови, печати публикација за целата акција и прави изложба. Комплексното интерактивно дејствување на авторот се сублимира во идејата за постепена анимација на фото-техниките, вкрстени со други дисциплини (видео, објекти, инсталации), што Јанкулоски ја преточува во нагласено интер-текстуална и интер-активна творба (*Да ѝ зачуваме сѝоменијте* 2000, *12 сребрени војници* 2001).

Изложби: проектот Си ју си ми (*See You See Me*) е реализиран во процес од 1998 до 2001, на различни места во Скопје и потоа во 2001 година претставен во CIX галеријата во Скопје (Центар за современата уметност).

Robert JANKULOSKI

Prilep, 1969

In the period of the revival of the Macedonian photography in the 1990s, Robert Jankuloski played a major role, as later he also established the Macedonian Photography Center in Skopje.

Unlike most professionals that treat this medium, Jankuloski, as a genuine professional, made his debut by means of artworks that were inexplicitly photographic, specific installations that incorporated the literal photography in a sophisticated manner (*Vibrations*, 1993; *Body/Information*, 1995; *Nam June Paik*, 1996; *Ciao Diane*, 1997).

The modalities of individual communication single him out from the standard concept used in this medium: fragment as the basic construction unit that is repeated in series; recycling and citing empiricism; distance from reality.

His photo collages from his initial period are counterpointed in context of the memory and lasting character of the common perception of photography. The deconstruction procedure reached its culmination in the street and art gallery project in process called *See You See Me*.

This project simultaneously contained self-reference and socio-ethical components. Inspired by the chaotic election campaign through the use of posters, the artist decided to degrade even the camera itself, by reducing it to a street level. The portrayed person (i.e., the author) voluntarily transformed himself into an instrument of manipulation, by becoming interactive. Jankuloski posted such posters of himself at different locations throughout the city (on garbage cans, dumpsters, fences, enclosures), posters handed over to the mercy of passers-by. Torn, covered with scribble, folded on, stepped on... they changed the meaning of the rules concerning the following correlations: individual-collective, modern-postmodern, etc.

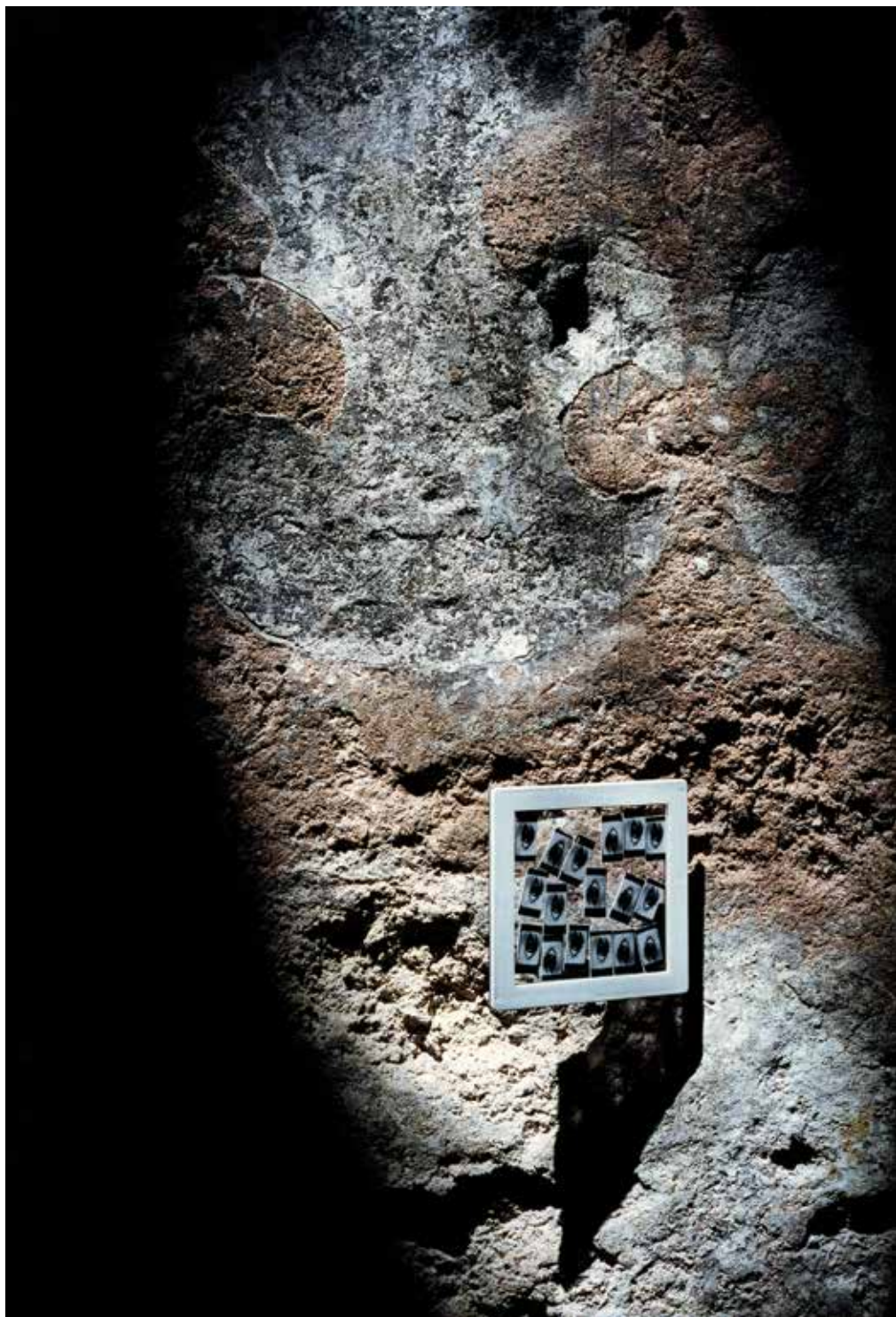
In context of the question how to restore an image-picture disaggregated into dichotomies (subject-community, original photo-substitute poster), Jankuloski reacted by means of professional procedure immanent to the photography medium – by documenting.

He recorded the entire process using photo and movie cameras; he then sent a written invitation to the public and made questionnaire forms. Finally, he printed a book about the entire event and had an exhibition to show it. The complex interactive performance by the artist was sublimated into the idea of gradual animation of photographic techniques, incorporated with other disciplines (video, objects, installations), which Jankuloski transposed into strikingly inter-textual and inter-active art production (*Let's Preserve the Memories*, 2000; *12 Silver Soldiers*, 2001).

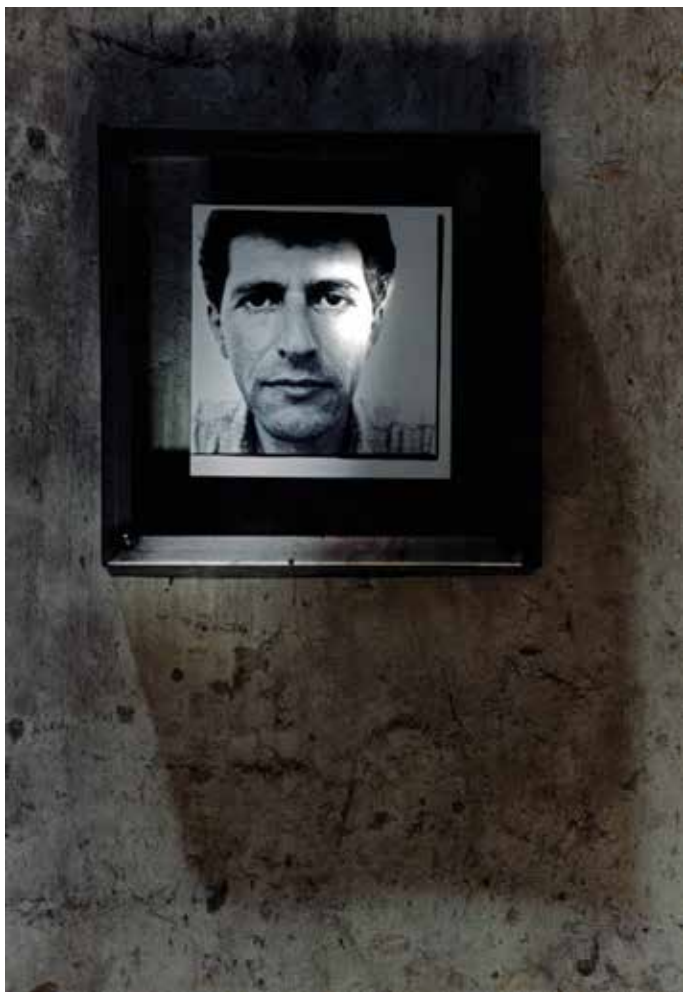
Exhibitions: the project *See You See Me* was executed in process, from 1998 to 2001, at different locations in Skopje, and was then presented at the CIX gallery in Skopje (Center for Contemporary Arts).



НЕЧИЕ ОКО ГЛЕДА ВО ВАС..., 1996
фото – објект – инсталација, Чифте амам, Скопје, фотографија на авторот



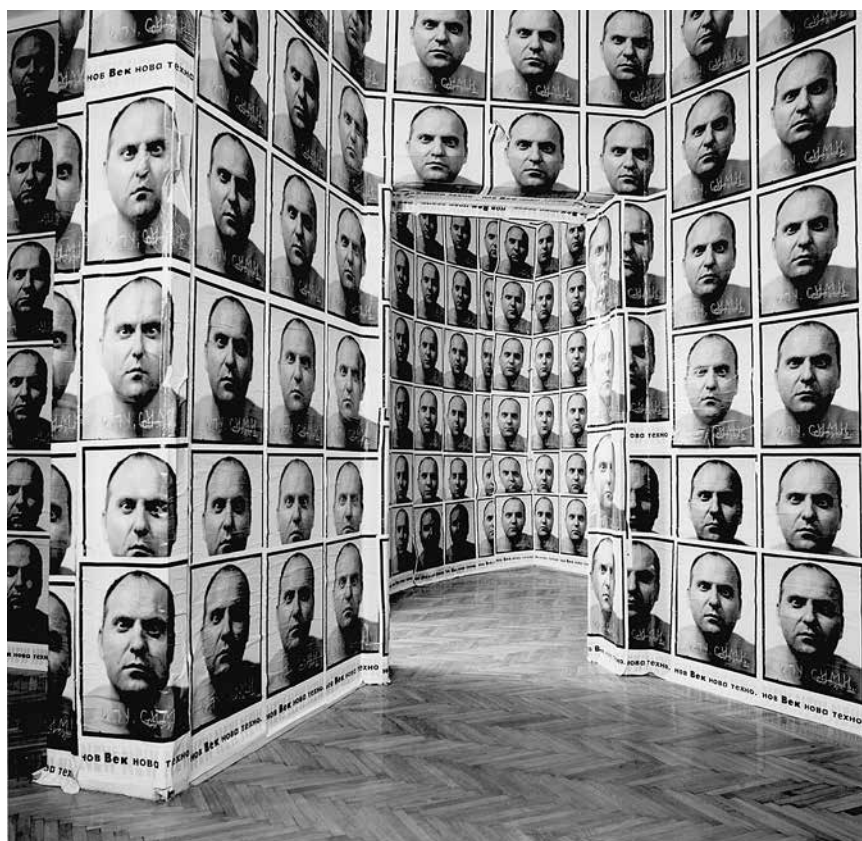
SOMEBODY'S EYE IS LOOKING AT YOU..., 1996
photo-object-installation, Cifte Amam, Skopje; photo owned by the author



БЕЗ НАСЛОВ, 1997
 слајд инсталација, Чифте амам, Скопје, фотографија на авторот



UNTITLED, 1997
 slide installation, Cifte Amam, Skopje; photo owned by the author



СИ ЈУ СИ МИ – SEE YOU SEE ME, 1998-2001

улично – галериска акција во процес, 500 плакати (од фотографии на авторот), поставени на различни локации во Скопје, 450 во CIX галерија (Центар за современа уметност), Скопје
фото-архива на авторот

SEE YOU SEE ME, 1998-2001

Street and art gallery project in process, 500 posters (made up of photos by the author), distributed at different locations in Skopje, 450 at the CIX gallery (Center for Contemporary Arts), Skopje
photo archives of the artist

Ирена ПАСКАЛИ

Охрид, 1969

Несогласувањето со политичката ситуација во која ескалираат деструкцијата, војните, миграциите, загадувањето на опкружувањето... особено во последната деценија на дваесеттиот век, го нарушуваат интегритетот на единката и ги загрозуваат нејзините морални стојности. Комплексноста на оваа ситуација е визуелно и вербално нагласувана и од сликите и пораките емитувани во медиумите. Моќта на информациите ги заслепува и умот и окото и се наметнува како онipotентен фактор во секојдневието. Симултано на ваквата атмосфера на микро и макро план, уметниците го заоструваат критичкиот став. Ирена Паскали ја регистрира трауматичната стварност со повишена реторика на емпатијата за отфрлените и немоќните. Таа влета на крајот на минатиот век како ветувачка свежина во ликовната интерпретација на етичките, политичките и воопшто актуелните мигови на македонската сцена, за да го оправда во наредниот век нашето верување во нејзиниот ликовен потенцијал, кој од неа создаде граѓанка на светот, ветувачка актерка која ја напушти средината од која беше длабоко вознемирена. Нејзината видеоинсталација *One Day, One Life*, е социјално конотирана приказна, блиска на документарните филмови за бездомните несреќници, кои во сè поголем број талкаат низ градските улици, не како Бодлеровите декадентни *flâneurs*, туку како отфрлени души од општеството. Ефектите на бизарност и егзотичност во автентичната сторија што една осамена жена ја раскажува преку видеоснимката (снимена со видеокамера и проектирана на бим), се контрапунктирани на белата гипсена скулптура интегрирана во инсталацијата. Метафизичката порака се исчитува од компактната волуминозна форма, како своевидна метафора за бесчувственото милје, кое останува незаинтересирано за социјалните психози на единката.

Irena PASKALI

Ohrid, 1969

Disagreement with the political situation, where there has been escalation of destruction, wars, migration, pollution of the environment... as seen especially in the last decade of the twentieth century; all of this has disrupted the integrity of the individual and violated his moral values. The complexity of this situation visually and verbally has been emphasized in the images and messages as broadcast in the media. The power of information blinds both the human mind and the eye and it is imposed as omnipotent factor in everyday life. Simultaneously to this atmosphere at micro and macro level, the artists have been honing their critical attitude. In her works, Irena Paskali has registered the traumatic reality with increased rhetoric of empathy for the discarded and powerless individuals. She emerged at the end of the last century as a promising freshness in the artistic interpretation of the ethical, political, and generally topical moments on the Macedonian art scene - to justify in the next century our belief in her artistic potential, which helped her become a citizen of the world, a promising actress who was to leave her home environment that was deeply upsetting her. Her video installation *One Day, One Life*, treated a socially connoted story, similar to documentaries about homeless and unfortunate individuals who in growing numbers wander through the city streets, not as Baudelaire decadent *flâneurs*, but as people rejected by society. The effects of weirdness and exoticism in the authentic story that a lonely woman was telling through video footage (filmed with a video camera and projected on a beam) was to be counterpoint to the white plaster sculpture integrated into the installation. The metaphysical message was read from the compact voluminous form as a kind of metaphor about the insensitive milieu that has remained uninterested in the social psychosis of the individual.



ONE DAY, ONE LIFE, 2000
 видео-инсталација (монитор, гипсена скулптура, видео), променливи димензии, уништена
 CIX галерија Скопје, фото-архива на авторката



ONE DAY, ONE LIFE, 2000
 video installation (monitor, plaster sculpture, video), variable dimensions, destroyed
 CIX Gallery-Skopje; photo archive of the author

Љупка ДЕЛЕВА

Гевгелија, 1970

Употребата на сопственото лице како „изговор“ за создавање уметничко дело, постапка позната од дамнина, е особено карактеристична за втората половина на XX век, пред сè за жените–творци. Не може да се одрече поврзаноста на автоскопијата со нарцизмот.

Повеќе психоаналитичари констатираа дека последниов е понагласено присутен во женскиот говор (Сигмунд Фројд, Јулија Кристева, Жак Лакан и др.). Романтичната обоеност на оваа проблематика е специфична и за творештвото на Љупка Делева.

Таа ја вградува во инсталациите на еден метафоричен начин: како возобновување и ре-актуализирање на убавината, нежноста, возвишувањето, но и на амбиваленцијата (вознемиреност, страдање), како прашања на индивидуализација низ актите на самоанализата. Низ серијата плотерски фотографии во инсталацијата *Тишина vs звук*, Делева го истражува сопственото лице во процесот на изговарање на вокалите (А, Е, И, О, У). При тоа го симулира не само звукот (тој, всушност, е фотографиран како заледен говор), туку и мачната тишина која го крие внатрешниот крик, болката на осамената индивидуа.

Подоцна во *E-mail Diary* (1999) повторно се фокусира на своето лице, меѓутоа овој проект е со идеја да ги обедини природната и вештачката интелигенција. Авторката води дијалог со себеси преку компјутерот.

Има некои теории кои укажуваат дека електронскиот мозок комуницира со човекот на едно повисоко рамниште отколку што се претпоставува. Таков еден разговор авторката остварува, кога со иконичните претстави на нејзиното лице и текстовите преку e-mail пораки се осврнува на своето алтер его, на жените, на природата, на Ерос и на Танатос.

Изложби: самостојна изложба Галерија SCCA (Центар за современа уметност), Скопје, 1998; групни изложби – 'Sunny Moon', Galerija proširenih medija, Zagreb, 2001; 'super(h)EROS', Национална галерија на Македонија, Скопје, 2007.

Ljupka DELEVA

Gevgelija, 1970

Use of an artist's own face as a "pretext" for the creation of a work of art, a procedure well known from ancient times, was very characteristic in the second half of the 20th century, mostly for the female artists. One cannot deny the connection between autoscopia and narcissism.

Most psychoanalysts concluded that the latter was more articulated in speech made by women (Sigmund Freud, Julia Kristeva, Jacques Lacan, etc.). Romantic complexion of this subject matter is also specific for the art production made by Ljupka Deleva.

She enshrines this complexion in her installations in a metaphoric manner: like restoration and renewed relevance of beauty, tenderness, sublime nature, as well as ambivalence (anxiety, suffering), being questions of individualization by means of acts of self-analysis.

By means of a series of plotter photos used in the installation *Silence vs. Sound*, Deleva explored her own face in the process of pronouncing the vocals (A, E, I, O, U). In this context, she simulated both the very sound (actually, this sound was photographed like some type of frozen speech), and the painful silence that hides the inner scream, the pain of the lonesome individual.

Later, in her work called *E-mail Diary* (1999), she again focused on her own face; however, this project pursued the idea to unite natural and artificial intelligence. The artist conducted a dialog with herself by means of a computer.

There are some theories that point out that the electronic brain maintains communication with man at somewhat higher levels than perceived. A conversation of this kind was conducted by the author, when by means of the icon presentations of her own face and e-mail texts she raised discussions about her own alter ego, women, nature, Eros, and Thanatos.

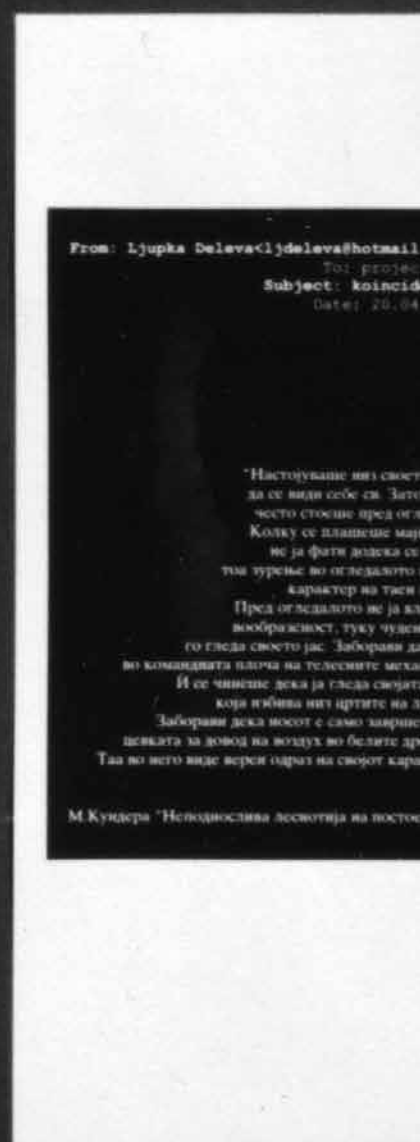
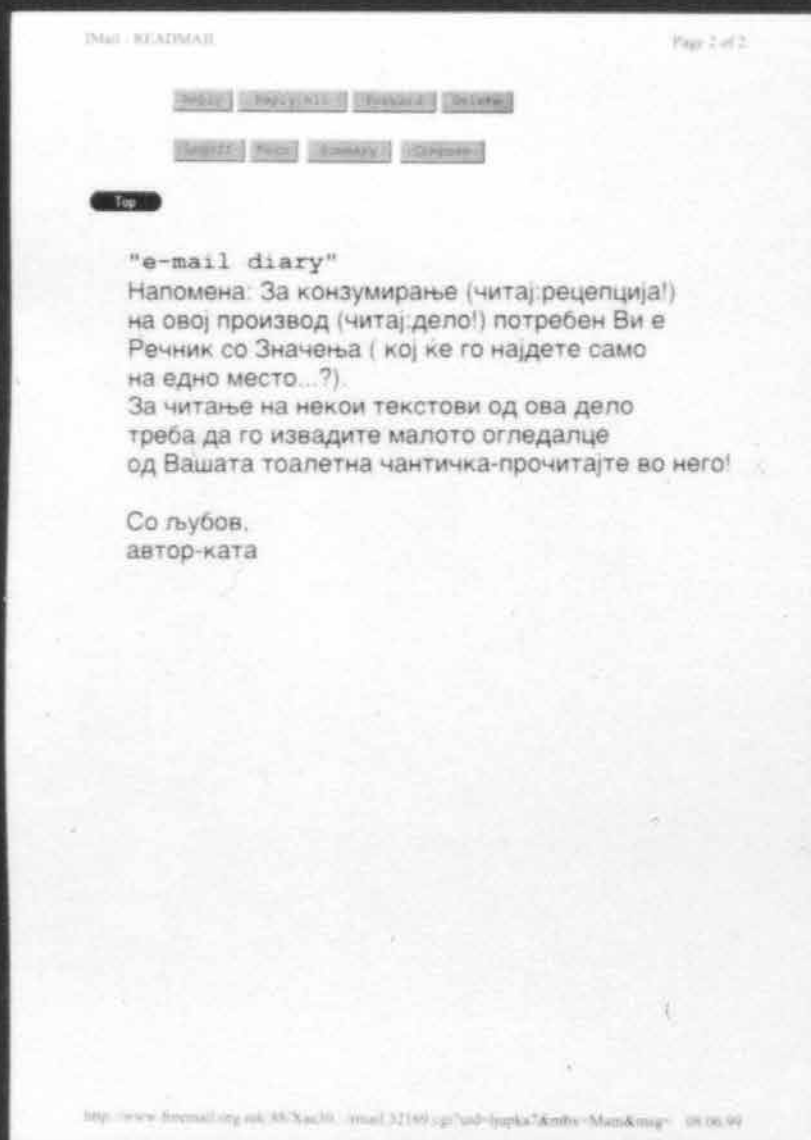
Exhibitions: Solo exhibition at SCCA (Center for Contemporary Art), Skopje, 1998; joint exhibitions: "Sunny Moon," Galerija proširenih medija, Zagreb, 2001; "super(h)EROS," Macedonian National Gallery, Skopje, 2007.



ТИШИНА VS ЗВУК, 1998
 инсталација (5 фото-плотери 77 x 60 см., 1 фото-плотер 130 x 200 см.)
 сопственост МСУ Скопје, инв. број 4030
 фото-архива на Центарот за современа уметност, Скопје



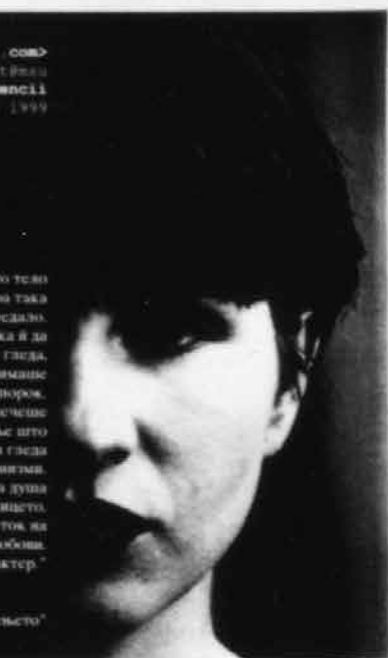
SILENCE VS. SOUND, 1998
 Installation (5 photo plotters, 77 x 60 cm.; 1 photo plotter, 130 x 200 cm.)
 owned by the Museum of Contemporary Art-Skopje, inventory number 4030
 photo archives of the Center for Contemporary Art (SCCA)-Skopje



E-MAIL DIARY (детал), 1999
црно/бел ласерски печат на хартија, изложба Нарцисми, МСУ, Скопје

E-MAIL DIARY (detail), 1999
black/white laser print on paper; exhibition Narcissisms, MOCA-Skopje

COMO
1999



о тежи
и така
сдадо.
ка й да
гледа.
имаше
порок.
счеше
е што
и гледа
нигма.
и душа
виста.
тоа, на
обозна.
ктер."

ьство"

From: Ljupka Deleva <ljudeleva@hotmail.com>
To: Project@nu
Subject: to a women
Date: 29.03.1999

DID YOU GET MY MAIL? DID YOU GET THE MESSAGE?...
(Цели ја свати пораката?)
THE WAR... ARE YOU WEAKEN? ARE WE THE SAME PEOPLE? WHY ONLY
QUESTIONS ASKED BUT WHY ONLY QUESTION ASKED? AGAIN?
... HAVE YOU NOTICED THE STRANGE DISPROPORTION BETWEEN US?
Ти секаш ли браздите, нивните на твоето лице по страничните
несте? Го препознаваш ли сојуште својот лик во огледалото?

88. Ти пракам attachment дел од моите размислувања за
"Огледалото на женството" проект направени во MSU

ATTACHMENT



Огледалото во водата-супер на надморскиот свет

Последел во огледалото-потрага по повратен ефект, потреба од
реакција (според мисот за Наринс)

- Потреба да се даде љубов
- Потреба да се прими љубов

Ликот во "огледалото на водената површина" за секое различни
а намерата иста-да се "запре" љубовта.

Во одразот на водата, во ликот на женството што се огледава, очите не
се земаат, очите се пепурки од атомска бомба, косата не е зеланата
мирисна златно жолта коса на Бадус, таа го носи мирисот на распаѓањето
и трулежите, а белот врат од слонов коска образува метално ладно
неколку машини создадени и да уништуваат...

Колку и контрадикторно да звучи, мисот контекст извлечен од мисот за
Наринс, насуштествено односно во основа зборува за потребата за љубов
која не изненадува, не пресретнува, не обзема не барцки ја, не заробува

Елпида ХАЦИ ВАСИЛЕВА

Кавадарци, 1971

Елпида Хаџи Василева ја почнува ликовната кариера во Англија, каде што живее и денес.

Од почетокот се посветува на еколошки означени проекти, инсталации и site specific решенија, најблиски по сензибилитетот на делата на Глигор Стефанов и Петре Николоски. Од суви гранки, лисја, трева, дрвја и др. „плете“ асоцијативни или фигуративни претстави и ги лоцира како парковски инсталации во Велика Британија (*Врска* 1995, *Revival* 1997).

Делото *Unbush* (2000) е подземна инсталација, реализирана со помош на архитекти, градежници и геометри. Употребените материјали се од природно потекло (гранки, корења, талпи) и нè доведуваат во непосредност со животот на растенијата.

Загриженоста за повредата на хармоничниот ритам во природата произлегува од авторското суштинско чувствување на неделивоста од природата. Оттука нејзината иницијатива за обновување на животот на скршените гранки и на повредените растенија, ставајќи ги во нови амбиентални контексти. Ваквиот вид рециклажа му го враќа достоинството на биолошкото и воедно се обидува да ја поведе свеста на другите за регенерирана форма на егзистенција.

Во наредната деценија, авторката искажува интересирање за анималниот свет. Во сè посложените проекти, до физичко исцрпување, обработува кожи од риба, кошулки од внатрешните органи на животните и во последниот проект, со кој се претставува на Биеналето во Венеција (2013), користи кожи од глувци и живи примероци од ова животно.

Во инсталацијата *Епидермис* (2000) од рибји кожи прави подни, висечки и други просторни решенија. Еволуцијата на нејзините активности резултира во своевидна телесна, епидермална пластичка обмисла, збогатена со хаптички вредности, доведени до ниво на хипер осетливост. Абјектното во последните проекти е постојано во корелација со естетското како убавина. Така, внатрешните или надворешните делови од животинско потекло се трансформираат во префинето исткаени тантели создадени од човечка рака.

Elpida HADZI VASILEVA

Kavadarci, 1971

Elpida Hadzi Vasileva started her artist career in Great Britain, where she still resides.

From the very outset, she has dedicated herself to environment-related projects, installations, and site-specific arrangements that are, in their sensibility, very close to the works made by Gligor Stefanov and Petre Nikoloski. She “weaves” associative or figurative representations using dry branches, leaves, grass, trees, etc.; she then settles them as park installations in Great Britain (*Connection*, 1995; *Revival*, 1997).

Her work of art called *Unbush* (2000) was an installation below earth, which was accomplished with the help of various architects, construction engineers, and surveyors. Used materials were of natural origin (branches, roots, planks); as such, they guided the viewers to be in direct touch with the life of the plants. Her concern about violation of the harmonic rhythm in nature originates from the author’s essential feeling of being inseparable from nature. Hence, she came up with the initiative to restore life to broken branches and damaged plants, by placing them in new ambient contexts. Such type of recycling restores dignity to the biological and, at the same time, tries to raise other’s awareness about the regenerated form of existence.

In the next decade, the artist showed interest in the animal world. In her next projects that became increasingly complex, she processed fish skin, sloughs made from internal organs of various animals. Similarly, in her last project shown at the 2013 Venice Biennale, she made use of mouse skin and live samples of this animal.

In her installation *Epidermis* (2000), she made use of fish skin to make floor, hanging, and other spatial arrangements. The evolution of her activities has resulted in unique physical, epidermal, plastic elaboration diversified with haptic values that are chiseled out to level of hyper sensation. The abject in her recent projects has been constantly in correlation with the esthetical as beauty. Thus, the internal or external parts of animal origin are transformed into refinedly woven lace crated by the human hand.

REVIVAL, 1997

site specific instalacija (rastenija, korena), Kew Gardens, Glasgov, Škotska, foto-arhiva na avtorovata

REVIVAL, 1997

Site-specific installation (plants, roots), Kew Gardens, Glasgow, Scotland, photo archives of the artist





ЕПИДЕРМИС, 2000/2001
инсталација (кожи од риба, мрежи), променливи димензии, Berwick Gymnasium Gallery, фото-архива на авторката



EPIDERMIS, 2000/2001
Installation (fish skin, nets), varying dimensions, Berwick Gymnasium Gallery, photo archives of the artist

Нада ПРЉА

Сараево, Босна и Херцеговина, 1971

Од 1996 година, Нада Прља како мултимедијален уметник реализира повеќе проекти, во кои најчесто експериментира со разновидни медиуми: трансформација и испреплетување на фотографии, видео, графика, летристички знаци (*Анџели и инсекџи, Личноси = трансфер, Пурџаториум...* 1996).

Следната година, создава проекти кои ја засегаат интимата.

Психичката фрагилност на авторскиот говор се рефлектира во делото *Затворени ѝрозори* (сон, сенки, одблесоци).

Во инсталацијата *Одење по лагна вода според д-р Кнајп* (1997), стравот и несигурноста реторички зборуваат за нагласено отсуство и сомнеж во физичката конзистентност на човекот.

Во ова дело најнагласен е женскиот дискурс. Отсуството на нежното женско тело е заменета со транспарентна ноќница, сугерирајќи своевидно бегство на жената од својот фустан, како еден вид намерно слепило за корпоралното и зголемена доверба во инстинктите и интуицијата. Болницата како рабно место меѓу животот и смртта – место од кое стравуваме, се нагласува преку металниот звук на садовите и базените за лекување во Заводот за физикална медицина и рехабилитација.

Студенилото на чувството се надградува со видеото од кое пулсира металното срце на жената без тело. Наклонетоста кон меланхолијата се манифестира како препуштеност на пасивноста, без гнев и отпор кон надворешните случувања, сосредоточена врз задоволството од тагата, апатичноста и немоќта.

Во нив меланхолијата шепоти со кршлив јазик и се движи во пајажинести простори, заменувајќи ја сликата од стварноста со симулацијата на нејзината среќа во тагата.

Психолошката кршливост се авто-рефлектира како привид / призрак, реминисценција или сенка. Оваа несигурност изразува општ сомнеж не само во менталната и психичката градба, туку и во физичката материјалност на постоењето. Од периодот на нејзината привремена емиграција во Лондон (1998), творештвото на Прља се преориентира кон социјалните, културолошките и етичките сфери на денешното живеење (*Агенција за сериозни инџереси, Globalwood, Should I stay or should I go?*).

Nada PRLJA

Sarajevo, Bosnia and Herzegovina, 1971

Since 1996, as a multimedia artist, Nada Prlja has executed many projects. In those projects, the artist most often explores different types of media: transformation and mixture of photos, video, graphics and lettrist signs (*Angels and Insects, Person=Transfer, Purgatorium...*, 1996). In the following year, she produced projects that treated the very human intimacy.

The psychic fragility of the author's speech is reflected in the work called *Closed Windows* (dream, shadows, and reflections). In the installation called *Walking on Cold Water According to Dr. Knaipp* (1997), fear and uncertainty rhetorically speak about articulated absence and doubts about human physical consistency.

Of all elements, the female discourse is mostly emphasized in this work. The absence of a tender female body is replaced with a see-through nightgown, thus suggesting a unique escape of woman from her own skirt, like some kind of deliberate neglect of the corporal and greater confidence in instincts and intuition. The hospital as a place of working between life and death – a place that terrifies us, is articulated by the metal sound of the kitchenware and the pools used for healing patients at the Skopje Institute for Physical Medicine and Rehabilitation.

The chillness of the very sensation is further upgraded by the video showing a pulsating heart of a woman without body. Inclination toward melancholy is demonstrated as releasing oneself to passiveness, without anger and resistance to external events, focusing on pleasure with sorrow, apathy, and powerlessness.

In these elements, melancholy whispers with a fragile tongue, thus replacing the picture from reality with simulation of her happiness in tragic context.

The psychological fragility is self-reflected as some kind of illusion/ wraith, reminiscence, or vision. Such uncertainty denotes general doubt about the mental and psychic structure, as well as about the very physicalness of human existence. Since the period of her temporary migration to London (1998), the art production made by Prlja has shifted toward social, culturological, and ethics-related areas of contemporary human life (*Serious Interests Agency; Globalwood; Should I Stay, or Should I Go?*).



ОДЕЊЕ ПО ЛАДНА ВОДА СПОРЕД Д-Р КНАИП, 1997

инсталација (ноќница, фотографија, видео, вода), поставка во Завод за физикална медицина и рехабилитација, Скопје, фото-архива на Центарот за современи уметности, Скопје (Румен Камилев)

WALKING ON COLD WATER ACCORDING TO DR. KNAIPP, 1997

installation (nightgown, photo, video, water), performed at the Institute for Physical Medicine and Rehabilitation, Skopje, photo archives of the Center for Contemporary Art, Skopje (Rumen Kamilov)

Оливер МУСОВИЌ

Скопје, 1971

Желбата за набљудување и за обединување на спротивностите, љубопитството, трпеливата анализа и детекцијата на материјалот, уште од најраните проекти на Оливер Мусовиќ упатуваат на млад автор со јасна визија.

Неговото непосредно ликовно и текстуално раскажување ги има како константи хуморот, автореференцијалноста и актуелноста. Авторот смета дека случките врз коишто тој го фокусира вниманието треба да се временски свежи за да го постигнат ефектот на вистината за која се залага.

Според оваа логика, секојдневното и обичното се неговото базично поле на реалноста, настрана од големите теми на историјата и митологијата. Тоа му овозможува лежерна игра со тривијалностите и цитатите од високата уметност. Нагласената наративна структура на неговите концептуални дела и инсталации е зависна од текстовите. Најчесто тие се поставени паралелно на непретенциозните обични фотографии, бидејќи основниот ликовен носач е идејата.

Уште во делата од 1997/98 користи палета алузии, споредби, замени, мисловни грешки, индиректно прикажување, двојно значење на реалното и метафизичкото, на апсурдот и многу чести јазични игри, особено хомофонијата, толку особена за творештвото на Марсел Дишан (проектите *Paper View/Paper-per-View*, *Earpiece/Earpeace*). Вербалните пермутации и досетките водат кон комичното и невиното, потоа кон анегдотското и иронијата. До апсурдот доаѓа во проектот *D.O.O.*, инсталација со компјутерски отпечатоци (1998) изведен во приватен дуќан во Љубљана. Како и во делото *Минимаркејт* (1997), користи простор (продавница) без согласност на сопственикот. На надворешната страна на витрината на дуќанот, кој е затворен, паралелно на производите кои се рекламираат, Мусовиќ поставува свои аотации со вулгарна содржина и натпис *Odperto* (Отворено).

Оваа речиси артоовска ситуација, авторот воајерски ја следи од својот хотелски прозорец поставен наспроти дуќанот, синхроно манипулирајќи си со публиката (гледачите), под претекст дека и таа си поигрува со него ако не му обрне внимание на неговиот проект. Луцидниот говор на авторот нè враќа во еуфоријата на детството. Забраните и ограничувањата од периодот на неговата младост имаат духовита рефлексција во интерактивната инсталација *Hypsiphobia* (1999) – дело за лично и колективно лекување – поставена првпат во 1999 г. во Босвил (Швајцарија) и вторпат во 2000 г. во МСУ, Скопје. На авторот – потатко Црногорец, а по мајка Македонец – од мали нозе му се вртело од височини, уште од посетата на високопоставениот меморијал на црногорската гордост, Петар Петровиќ–Његош.

Самиот уметник сликовито ја опишува оваа случка: „Кога погледнав долу, ме обзеде голем страв. Се вкочанив и не можев да мрднам. Мајка ми и татко ми ме внесоа во Мавзолејот, држејќи ме под раце како да сум ранет.“

Неговиот карактеристичен стил на автоиронија во делото *Hypsiphobia* се манифестира преку поставувањето на 5 пара скали врз ѕидот, на кој посетителите се поканети да се искачат и на самиот врв да ги исчитаат високо поставените фотографии.

Така, преку лекување на другите, Мусовиќ го припитомува сопствениот страв. Голема активност од типот на нео-концептуализмот и мултимедијалноста, авторот спроведува низ голем дел од светот во наредните години на XXI век.

Oliver MUSOVIC

Skopje, 1971

A desire for the observation and uniting contrasts, curiosity, patient analysis, and detection of material, as noted in the early works by Oliver Musovic, speak of a young artist having a clear vision.

His direct artistic and textual narration is characteristic of the constant humor, self-reference, and topicality. The author thinks that the events consuming his attention should be rather recent in order to obtain the very effect of the truth that the author promotes.

According to such logic, the everyday and the ordinary make up his domain of reality, aside from great topics from history and mythology. As such, it facilitates him to execute a relaxed game with trivialities and quotes from high art. It is to be noted that the underlined narrative structure of his conceptual works and installations depends on the very texts he uses. Most often, they are posted in a parallel manner on non-pretentious ordinary photos, given the fact that the basic artistic instrument is actually the idea itself.

Even in his works dating from 1997 and 1998, the author used an array of allusions, comparisons, substitutions, errors in thought, indirect presentation, double meaning of the real and the metaphysical, of the absurd, and very frequent language games, especially homophony, so specific for the body of work by Marcel Duchamp (project like *Paper View/Paper-per-View*, *Earpiece/Earpeace*). Verbal permutations and wits led to the comical and the harmless, later to anecdotal and irony. An absurd was reached in the project called *D.O.O.*, an installation with computer prints (1998), performed in a private shop in Ljubljana. Like in his work *Minimarket* (1997), the author used a space (shop) without the permission of the owner. On the external side of the shop window, with the shop being closed, together with the products that were shown and advertised there, Musovic placed his own annotations with vulgar content and a sign *Odperto* (Open – in Slovenian).

Such almost Artaud-like situation was being observed by the author like a Peeping Tom, from his hotel window located vis-à-vis the shop, synchronously manipulating the public (the viewers), under the pretext that the public was also playing with him if they failed to pay attention to his project. The lucid speech made by the author had the intention to lead back to childhood euphoria. Various bans and restrictions from his youth period maintained spiritual reflection in the interactive installation called *Hypsiphobia* (1999), a work for personal and collective healing. It was presented first in Boswil (Switzerland) in 1999 and again at MoCA, Skopje, in 2000. The author, born to a Montenegrin father and Macedonian mother, had a fear of heights and altitudes even as a small child when he visited the Mausoleum of the famous Montenegrin leader and poet Petar Petrovic-Njegos located in the high mountains.

The author described this event in a picturesque manner: “When I looked down, I became very scared. I became numb and could not move. My parents took me inside the Mausoleum, by lifting me in their arms as if I had been wounded.”

His rather specific style of self-irony as found in his work *Hypsiphobia* was demonstrated by mounting five ladders on a wall and by inviting visitors to climb that wall, reach the very top, and then read out to photos placed so high above.

Thus, by healing others, Musovic suppressed his own fear.

In the years to come of the 21st century, the author would show great activity throughout the world, in the context of neo-conceptualism and multimedia art.



ХИПСОФОБИЈА, 1999
 интерактивна инсталација (дрвени скали, фотографии)
 Stiftung Kunsterhaus Boswil, МСУ, Скопје, 2000, приватна фото-архива

HYPSIPHOBIA, 1999
 interactive installation (wooden ladders, photos)
 Stiftung Kunsterhaus Boswil, MoCA, Skopje, 2000, private photo archives





Моника МОТЕСКА

Прилеп, 1971

Почетоците на Моника Мотеска се врзуваат за слики поставувани амбиентално во неконвенционален контекст. Ова деби нема консеквенции за идниот развој на авторката. Напротив, за неа станува особено користењето на сопственото тело преку видеозаписи (*Дојири* 1996, *Предизвикувач* 1999) со намерна сензуална, еротска компонента.

Во делото *Сџаклени ѝердуги* (1999) третира нематеријални феномени, служејќи се со минималната телесност на нежните пердуви и цевчиња кои ѝ пркосат на гравитацијата.

Во видеоперформансот *Ахилова ѝејица*, авторката користи жив модел седнат на стол за нишање. Врз голите гради на моделот се проектира видеоснимка на стапала кои нежно „газат“ врз него.

Женското тело станува тродимензионална подлога (како грундираното платно во сликарството) врз кое слика видеокамерата. На тој начин Мотеска изведува инверзија на класичните категории: уметник и модел. Ваквата поставеност открива тактилни сензации меѓу две различни реалности: конкретната опипливост на женските гради и виртуелната вистина на видеозаписот. Окото ја прима дихотомијата меѓу различните материјалности како совршено претопување/спојување во единствена претстава. Претопувањето на слоевите по пат на инверзии означува напуштање на површината и навлегување во длабина, отворање на рентгенски визури. И покрај тоа што *Ахилова ѝејица* е користена како метафора на женската ранливост, концептот на Мотеска нè води во една рамноправна позиција на активниот принцип (стапалото) и на пасивниот (женските гради). Таа укажува на нагласена соблазнителност, на исполнетост со желба и страст. Свеста за родовата супериорност се потврдува не само во длабинското чувствување (*lacune natale*) на телото и другото, туку и во посебното чувствување на волуменот, на фактот дека жената и има таков волумен, способен да иницира и да создаде нов. Женскиот дискурс овде е граден од изблиците и на пркосот и на радоста на живеењето.

Monika MOTESKA

Prilep, 1971

The very professional start of Monika Moteska was related to pictures placed ambiently in unconventional contexts. Such an artist debut did not have any consequences for the future development of the artist. On the contrary, the use of her own body by means of video recordings (*Contacts*, 1996; *Challenger*, 1999) became her specific trademark, involving deliberate sensual, erotic component.

In her work called *Glass Feathers* (1999), she treats intangible phenomena, making use of the minimal corporality of the tender feathers and small tubes opposing the very gravity.

In the video performance called *Achilles' Heel*, the author makes use of a live model sitting on a rocking chair. A video recording is shown on the nude breasts of the model employed.

The video shows human feet “stepping” tenderly on the model herself. Thus the female body becomes a three-dimensional background (like a canvas that is primed with paint), on which the video camera records. In this way, Moteska makes an inversion of the classical categories: artist and model. Such an arrangement reveals tactile sensations involving two different realities: the concrete tangibility of the female breasts and the virtual truth of the video recording. The human eye receives the dichotomy between the different types of corporality like a perfect melting/fusion into a single show. Melting of the layers by means of inversions signifies departure from the surface and depth penetration, opening X-ray-like vistas. Although *Achilles' Heel* has been used as a metaphor of female susceptibility, still the concept of Moteska guides us to a specific equal position involving the active principle (the human feet) and the passive principle (the female breasts). This denotes an articulated enticement, or plenitude of desires and passions. The awareness about the gender superiority is confirmed not only in the *lacune natale* of the body and the other, but also in the specific sensation of the volume, and of the very fact that indeed women possess such volume that is able to initiate and create a new one. The female discourse is built here from both the outburst of defiance and the outburst of the joy of living.



АХИЛОВА ПЕТИЦА, 1998
 видео-перформанс (модел, столица за нишање, видео проектор)
 SCCA Gallery (Центар за современа уметност), Скопје, 1998, фотографија: Роберт Јанкулоски

ACHILLES' HEEL, 1998
 Video performance (model, rocking chair, video projector)
 SCCA Gallery (Center for Contemporary Arts), Skopje 1998, photo: Robert Jankuloski

Ана СТОЈКОВИЌ

Скопје, 1971

Комплексноста на прашањата генерирани од актуелната состојба во светот на глобално ниво: моќта на информациите, на медиумите, политичката некоректност, двојниот морал / изместувањето на вистината, новите технологии во рацете на големиот капитал и сл. го загрозуваат денешното човештво.

Ана Стојковиќ е една од најангажираните авторки на полето на одбраната на интегритетот на личноста, кога се во прашање идентитетските и воопшто човековите загрози. Нејзиното внимание е отргнато од сферите на само-уметничкото / само-ликовното, затоа си презема прерогативи во одбрана на полето на слободата на единката. На пример, авторката реагира на идејата на генетскиот инженеринг, на клонирањето. На видеоснимките кои ги предлага, се наметнуваат намерните постапки на заматување и мултиплицирање. Навидум личниот нарцизам мутира во колективно соопштен критички став и женска загриженост за опстанокот. Според неа: „човекот-клон би влегол во овој свет со товар на биолошка копија на друго суштество, со друг идентитет загрозен од реалноста или дури од виртуелната присутност на неговото друго“. Во проектот *B.A.T. (Before Any Text)*, од 1998 година, клонирањето се актуализира преку процесот на умножување и менување на претставите преземени од стварноста. Во општиот корпус на оваа проблематика се подразбира и категоријата оригинал. Нагласената акција на повторување на кадрите низ графичкото проседе ја губи острината до степен на губење на оригиналната матрица, со последици и по авторскиот труд. Сето ова во континуитет и доследно се спроведува и во делото *Copy Right – Right to Copy*, посветено на постојаната подложност на копирање, имитирање и обесмислување на уметничкиот продукт. Тоа е отворен протест против нелегалното присвојување, манипулирање и искривоколкување, особено релевантно на комерцијалните трендови. Подоцна, посегашето по приватноста на луѓето Стојковиќ го осудува како натамошна ерозија на индивидуата, посочувајќи директно на интернет технологиите, кои таа самата добро ги владее, но и директно ги критикува, како што е тоа случај со проектот *paranoia@soros.org*, 2000.

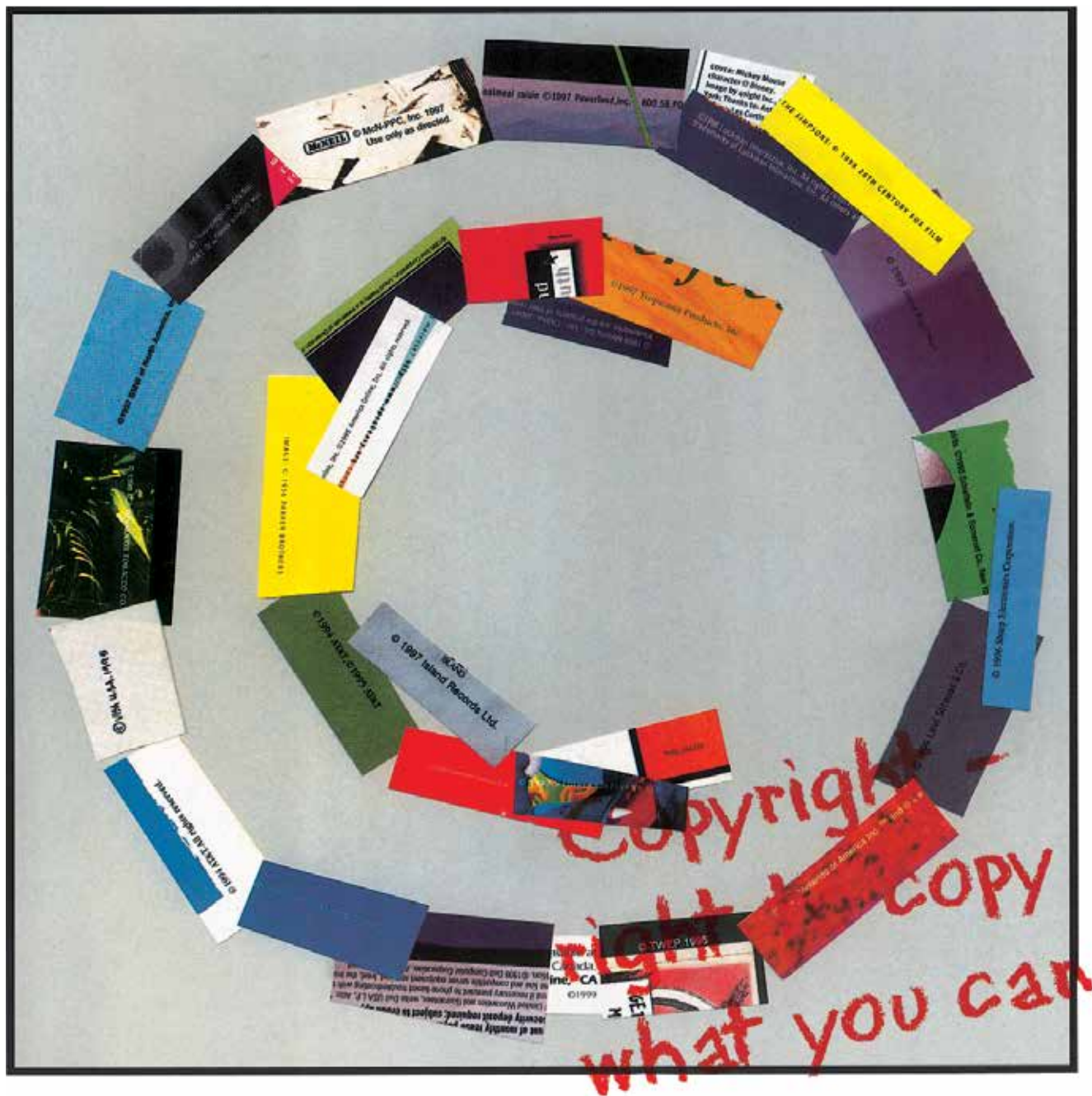
Изложби: групна изложба Графички експеримент, ОГС, МГС, Скопје, 2000; Нарцизми, МСУ, Скопје

Ana STOJKOVIC

Skopje, 1971

The complexity of the issues generated by the current situation in the world on a global level: the power of information, of the media, political incorrectness, double standards / distortion of truth, new technologies in the hands of big and ruthless capital, etc., threaten mankind today. Ana Stojkovic is one of the female artists most engaged in the defense of the integrity of the individual, when it comes to identity-related and generally threats to humanity. Her attention has been diverted from mere self-indulgence into fine arts and painting as such, so she has taken prerogatives in defense of the right of freedom of the individual. For example, this female artist has reacted to the idea of genetic engineering, to cloning. The various pieces of video footage that are presented by her impose deliberate procedures of blurring and multiplication. Here the seemingly personal narcissism has mutated into collectively announced critical attitude and female concern for survival as such. According to her: "The cloned human would enter this world with a load of biological copy of another creature, with another identity threatened by the reality or even by the virtual presence of his other." Her project *BAT (Before Any Text)*, dating from 1998, gave relevance to the issue of cloning through the process of multiplying and changing the notions taken from reality itself. The general body of this issue also included the category of the original. The emphatic action of repeating the frames through a graphic procedure lost sharpness to the point of losing the original matrix, with consequences for the author's work as well. All of this continuously and consistently was also executed in her work called *Copy Right - Right to Copy*, dedicated to the continued susceptibility of copying, imitating and hence making the artistic end-product senseless. It represented an open protest against illegal appropriation, manipulation, and deviation, especially relevant in commercial trends. Later, violation of people's privacy was condemned by Stojkovic as a further erosion of the individual, pointing directly to the Internet technologies, which she has very well mastered, but also directly criticized, as was in the case of the project called *paranoia@soros.org*, dating from 2000.

Exhibitions: Group exhibition Graphic Experiment, OGS, MCS, Skopje, 2000. Narcissisms, MOCA, Skopje, 1999.



COPYRIGHT – RIGHT TO COPY, 2000
 колаж, флаер (хартија) умножен во 500 примероци

COPYRIGHT - RIGHT TO COPY, 2000
 collage, flier (paper) printed in 500 copies

МИТОВИ И СЕГАШНОСТ, 1999
инсталација (анимација и видео на плексиглас)

MYTHS AND THE PRESENT, 1999
installation (animation and video on plexiglass)





Игор СЕКОВСКИ

Скопје, 1972

Во толку разновидните ликовни сфери во кои се интерполира љубопитството на Игор Сековски (сликарство, графика, цртеж, рачно изработена хартија, редимејд, инсталација, фотографија, видео) господари суштествената онтологија на неговата уметничка дикција: минимализмот и конекцијата на природното и технологијата. Редукцијата на ликовното писмо на едноставното вибрира на линијата: да се биде во сопственото време и милје и да се биде хедонист. Аргановото (Карло Џулио Арган) „оживување на убавото и хармонијата“, како вечни вредности конзервирани на различни начини низ историјата, авторот ги вградува во неговите изразни модалитети. Како апстрактен идеал на совршениот интегритет, Сековски ја негува желбата тие категории – убавината и хармонијата – да преживеат како симултаност на борбата против нередот и разградбата. Уште во првата негова инсталација *Алуминиумска соба* (1997), погледот кон естетското, артикулиран преку говорот на едноставното, хармоничното, минималното или тивкото, добива обележје на реставрација на трајните вредности, не само на идеалот на убавото, туку и на етичките, моралните, доблесните идеали – на човечките столбови на постоењето. Во просторната инсталација *Пештера*, поставена во интегралниот простор на изложбената галерија на МКЦ (1998), сидовите се обложени со рефлектирачка фолија, а од таванот се спуштени своевидни сталактити од пластични туби. Создаваат волшебено чувство на постоење и движење во нова констелација далеку од стварноста, блиску до домените на имажинацијата. Концептот на делото претставува особена контратеза на пештерите од стварноста или од приказните: супституција на термилолошките атрибути темнина, страв или клаустрофобија со светлина, блесок и задоволство. Гледачите ги остваруваат меѓусебните контакти пробивајќи се меѓу цевките како минимални пречки на нивните допири и максимално чувство на вчудовиденост. Работејќи на среќата и задоволството, Сековски ги инвертира неспокојството, незадоволството и неизвесноста во моменти на новосоздадено поле на исполнетост. Проектот *Конџра ѝерсѝекџива* (1999) поставен во заедништво со неговите колеги (Борис Шемов, Станислава Шаровиќ и Гордана Вренцоска) во Фоајето на МНТ во Скопје, демонстрира уште поубедлива фрагилност и сетилна изостреност (на окото, допирот), кои во наредниот век се збогатуваат со искрена загриженост за опкружувањето, агресивно нападнато од еколошката или политичката неписменост на мнозинството население. Настојувања кои продолжуваат да го одгледуваат кулот кон убавината, без разлика на ангажираните содржини на идејните поттици.

Igor SEKOVSKI

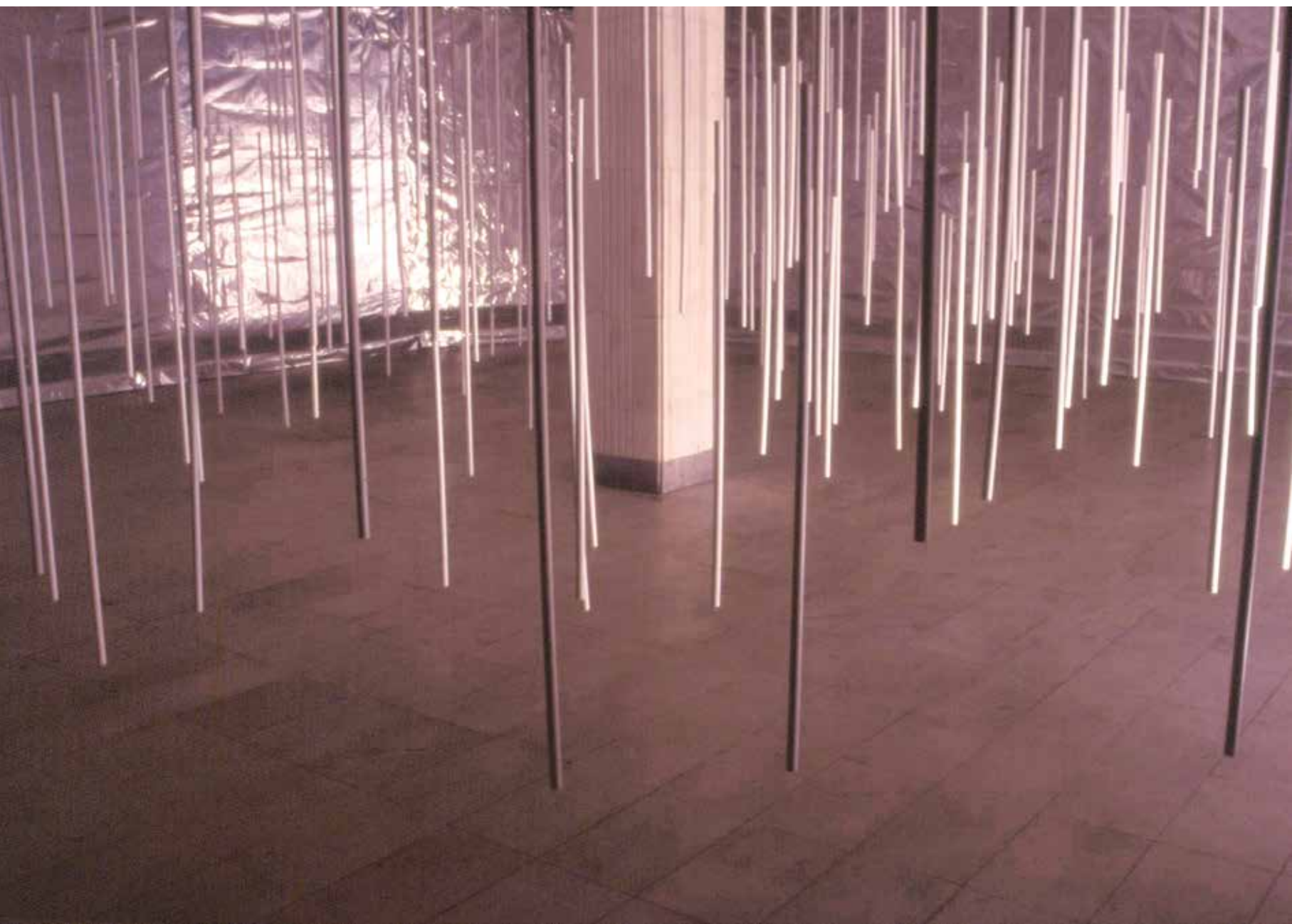
Skopje, 1972

The various artistic fields - in which the curiosity of Igor Sekovski is interpolated (painting, graphics, drawing, handmade paper, readymade, installation, photography, video) - are dominated by the fundamental ontology of his artistic diction: minimalism and connection of the natural with technology. In his works, the reduction of the artistic letter to the level of the simple vibrates along the line: to be in his own time and milieu, and to be a hedonist. Argan's (Giulio Carlo Argan) "revival of beauty and harmony," as eternal values preserved in different ways throughout history, have been incorporated by the artist into his expressive modalities. As an abstract ideal of the perfect integrity, Sekovski has fostered the desire for those categories - beauty and harmony - to survive as simultaneity of the struggle against disorder and breakdown. Even in his first installation called *Aluminum Room* (1997), the viewpoint on the aesthetic - as articulated through the speech of the simple, the harmonious, the minimal or the silent - acquired the indication of restoration of the enduring values, not only of the ideal of beauty, but also of the ethical, moral, virtuous ideals - of human pillars of existence. In his spatial installation *Cave*, executed in the integral area of the exhibition gallery of MKC (1998), the walls were lined with reflective foil, while stalactites made of plastic tubes hung from the ceiling. They created a magical sense of existence and movement in the new constellation far from reality, close to the realms of the imagination. The concept of the work represented a specific counter-thesis of caves from reality or fairy tales: substitution of terminology attributes such as darkness, fear, and claustrophobia with light, shining, and pleasure. The viewers were able to realize mutual contacts making their way through the pipes as minimum disturbance to their touches and maximum sense of dismay. Working on happiness and satisfaction, Sekovski managed to invert anxiety, dissatisfaction, and uncertainty into moments of newly created field of self-fulfillment. His project called *Counter-Perspective* (1999) - executed together with his colleagues (Boris Semov, Stanislava Sarovic, and Gordana Vrencoska) in the lobby of MNT in Skopje - demonstrated even more convincing fragility and sensory acuity (of the eye, of the touch); in the next century, these elements would be further diversified with his genuine concern for the environment, aggressively attacked by the environmental or political illiteracy of the majority of the population in the country. Efforts that continue to foster the cult of beauty, regardless of the content involved in the ideological incentives.



АЛУМИНИУМСКА СОБА, 1997
 инсталација (алуминиумска фолија, хамер, огледало), 700 x 350 x 350 cm.
 Изложба Чифте амам III, Чифте амам, Скопје, 1997, фото: Роберт Јанкулоски

ALUMINUM ROOM, 1997
 installation (aluminum foil, rotary paper, mirror), 700 x 350 x 350 cm.
 Exhibition: "Cifte Amam III," Cifte Amam, Skopje, 1997, photo: Robert Jankuloski



ПЕШТЕРА, 1998

инсталација (алуминиумска фолија, конец, пластични цевки)
Галерија на МКЦ, Скопје, 1998, фото: Марко Георгиев

CAVE, 1998

installation (aluminum foil, plastic tubes)
Gallery of MKC, Skopje, 1998, photo: Marko Georgiev



КОНТРА ПЕРСПЕКТИВА, 1999
 инсталација (стаклени цевки, конец), 160 x 160 x 160 см.
 Изложба „Четири до двасет и еден“, МНТ, Скопје 1999, фото: Александар Кондев

COUNTER-PERSPECTIVE, 1999
 installation (glass pipes, thread), 160 x 160 x 160 cm.
 Exhibition: "Four to Twenty-one," MNT, Skopje, 1999, photo: Aleksandar Kondev

Славица ЈАНЕШЛИЕВА

Скопје, 1973

Како една од зачетничките на другата линија на женската нарација со вклучување на личното време во творбите (Дијана Томиќ Радевска, Вана Урошевиќ, Христина Иваноска), Јанешлиева со чинот на влегување во спомените се отвора кон меланхолијата и носталгијата. Базичната посветеност на графиката е раширена како пајакова шема низ сите нејзини реализации од почетокот до денес, без разлика на термилошката одредница на делото (инсталација, графика, амбиентална композиција...). Од деловите да се состави целина, од буквите зборови, од деталите јајцето, е авторовата идеја-водилка, почнувајќи од инсталацијата *Трло* (1997) до 2016 година.

Нејзиниот матрикс е несомнено персоналната досетливост да остане лојална на графичката дисциплина како нејзина примарна вокација и симултано да ја отргне од прегратките на сидната подлога како задолжителен носач – да ја опростори и да ѝ даде ново значење. Ваквата постапка ја задоволува внатрешната нужност/одговорност и едновременно го подигнува нивото на творечката љубопитност кон можните иновации на една од најтрадиционалните техники, каква што е графичката. Мудрата одлука најпрво се исчитува во спомнатото *Трло* и една година подоцна во инсталацијата *Писма*. Диферентните димензии на графичките отпечатоци (најчесто акватинта) и елементите од другимедиуми, нанеидентични растојанија, висејќи во просторот, го анимираат и растреперуваат гледачот, а посетителите ги принудуваат да ја менуваат вообичаената оптичка позиција на гледањето и на движењето. Во интерактивната инсталација *Небоманиџија* (1999) гледачот, како активна компонента, е соочен со предизвиците на дванаесетте астролошки знаци во кои треба да ја истражува сопствената посебност: во макропросторите да го најде индивидуалниот микропростор. Подоцна во наредниот век, онеобиченоста на нејзините ликовни поставки рапидно се збогатува со текстуални – летристички апликации, кои ја дообјаснуваат визуелната приказна и го подигнуваат онтолошкиот статус на самото дело.

Slavica JANESLIEVA

Skopje, 1973

As one of the promoters of the other line of female narration by means of involvement of personal time in the artworks produced (Dijana Tomic Radevska, Vana Urosevic, Hristina Ivanoska), Janeslieva, by the act of entering into recollections, has opened herself to the melancholy and nostalgia. Her core commitment to graphic art has been widespread as spider web across all her works from the beginning until today, regardless of the terminological qualifier of a given work of hers (installation, graphics, ambient composition...). To use the parts to assemble the whole, to make words from the letters, to make eggs from the details - has been the guiding art principle of this artist, starting with the installation called *Fold* (1997) and all the way to 2016.

Her matrix has been the undoubtedly personal ingenuity to remain loyal to the graphic discipline as her primary vocation and simultaneously to release it from the wall surface as an obligatory holder - to provide it with space and so to give it a new meaning. This procedure has satisfied the internal necessity / liability and has simultaneously raised the level of creative curiosity towards possible innovations of one of the most traditional techniques, such as graphic art. The wise decision has been first noted in the aforementioned work *Fold* and a year later in her installation called *Letters*. Different dimensions of graphic prints (mostly aquatint) and elements from other media - at non-identical distances and hanging in space - animated and stirred such space, while forcing the visitors to change the usual optical position of viewing and of movement. In her interactive installation called *Skycloak* (1999), the viewer, as an active component, was confronted with the challenges of the twelve zodiac signs where he should explore his own individuality: in the macro-areas, to find the individual micro-space. Later in the next century, the strangeness of her artistic presentations would be rapidly diversified with textual-lettrist applications that further explain the visual story and raise the ontological status of the work itself.



TPAO, 1997
инсталација (13 графики длабок печат на дрво), 250 x 500 x 100 cm, МКЦ, Скопје

FOLD, 1997
installation (13 graphs, deep print on wood), 250 x 500 x 100 cm; MKC, Skopje



ПИСМА, 1998
 инсталација (фото-графика, акватинта, шаблон, коса, транспарентна фолија, самолеплива фолија)
 6 објекти (14 x 14 cm); целата инсталација: 150 x 500 x 3 cm
 Отворено графичко студио, МГС, Скопје, фото архива на САС, Скопје

LETTERS, 1998
 installation (photo, aquatint, template, hair, transparent foil, adhesive foil)
 6 objects (14 x 14 cm.), entire installation: 150 x 500 x 3 cm
 Open Graphic Studio, MCS, Skopje; photo-archives of CAC, Skopje



НЕБОМАНТИЈА, 1999

инсталација (12 дигитални отпечатоци на трансфер фолии, 6 перници 70 x 50 см секоја видеобим проекција), променливи димензии, CIX Gallery, Скопје

SKYCLOAK, 1999

installation (12 digital prints on transfer foils; 6 pillows, each with dimensions of 70 x 50 cm video screen projection), variable dimensions; CIX Gallery, Skopje

Весна СТЕФАНОВСКА

Скопје, 1973

Наспроти традиционалниот афинитет на жената за темен, затворен простор за кука слично на утроба во која се создава иднината, за кука или своја соба, Весна Стефановска го заобиколува тој празен преднатален простор. Празното го толкува во заемна спrega со полното и единствено така функционира, како што темнината е тело на зракот. Инсталацијата *Прозорец* (1997) е редуцирана на алуминиумски рамки за прозорци расфрлани низ изложбената сала. Дисперзијата на погледот на сите страни ги преформулира стереотипите на куќата како строго форматирана целина и го проширува поимот „моја соба“. Она што таа метонимски вешто го сугерира е ослободувањето на еднонасочениот женски поглед кон внатре или кон долу и овозможувањето на негова максимална еластичност. Преку рамката, како едновременно ограничувачка и транспарентна структура, таа ја спроведува еманципацијата на женската интровертност (наспроти теориите на Шопенхауер, Фројд, Батај...). Интер-релацијата меѓу публиката и висечките рамки добива шанса гледачите меѓусебно да комуницираат преку делото, постапка која на друго рамниште исчекорува од центрипеталната сила на домот како јадро свиткано во себе.

Меѓу најделикатните пунктови на женската емотивност и како една од причините за интериоризација е погледот на мажот насочен кон нејзиниот физикус. Во исказите „да се види допирот“, „да се допре гледањето“, „окото како антена на допирот“ е содржана разликата меѓу машките и женските сетила. Окото што го соголува другиот пол во инсталацијата *Ојсусџиво* на Стефановска ги презема прерогативите и привилегиите на мажот. Со повторување на движењето на очите прикажано на неколку видеобимови, авторката создава тело од овој визуелен орган. „Се забележува дека очите, согласно својата конкавно-конвексна природа (испакнувачка и примачка, проникната и проникнувачка), супстантивно се поврзани со реверзибилноста на сексуалните органи“. Инвертирајќи го окото во независен орган, во фалусен симбол, таа го користи како орудие против машката агресивност во гледањето.

Vesna STEFANOVSKA

Skopje, 1973

Contrary to the traditional affinity of the woman for dark, enclosed space, for a house like womb that creates the future or for a house or own room, in her aforementioned work Vesna Stefanovska bypassed that empty prenatal space. Here, the empty was interpreted by the artist in conjunction with the full and it was the only way it worked, in the same manner as the darkness was seen as a body of the beam. Her installation *Window* (1997) was brought to the level of aluminum window frames scattered around the exhibition hall. The dispersion of the view on all sides reformulated the stereotypes of the human house as strictly formatted whole unit and expanded the notion of "my own room." What she cleverly suggested in a metonymic manner was intended to imply release of the one-way female gaze inwards or downwards, thus providing its maximum elasticity. Through the frame, as simultaneously restrictive and transparent structure, she was able to implement the emancipation of female introversion (as opposed to the theories of Schopenhauer, Freud, Bataille...). The inter-relationship between the audience and the hanging frames enabled the viewers to get a chance to communicate among themselves through this work; this involved a procedure that at another level deviated from the centripetal force of the home as a nucleus bent inside.

Among the most delicate points of feminine sensitivity and as one reason for interiorization was the gaze by the man aimed at her physique. Statements such as "to see the touch", "to touch the seeing," "the eye like antenna of the touch" contained the difference between the male and female senses. The eye that stripped the other gender in the installation *Absence* of Stefanovska undertook the prerogatives and privileges of the man. By repeating the eye movements shown on several video screens, the author created a body of this visual organ. "One can note that the eyes - in accordance with their concave-convex nature (popping out and receiving; pervaded and penetrating) substantively are associated with the reversibility of the sexual organs." By inverting the human eye into an independent organ, a phallic symbol, she was able to convey it as a weapon against the male aggressiveness while staring.



ПРОЗОРЕЦ, 1997
 инсталација (алуминиумски рамки, плексиглас, огледало, светлина, stained glass), детал
 променливи димензии, МКЦ, Скопје 1997, фото-архива на авторката

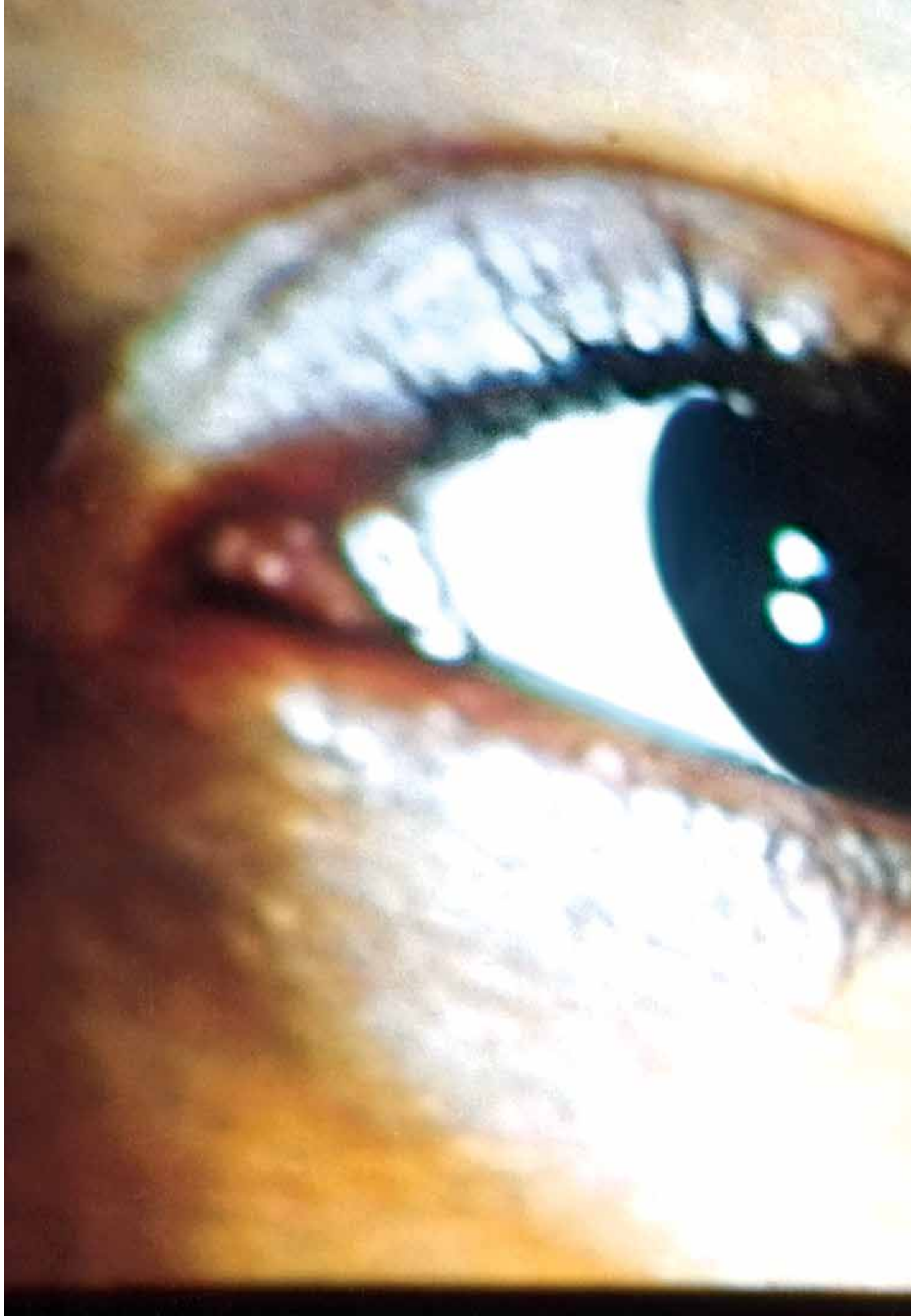
WINDOW, 1997
 installation (aluminum frames, plexiglass, mirror, light, stained glass), detail
 variable dimensions; MKC-Skopje, 1997; photo archives of the author

ОТСУСТВО, 1999

инсталација (видео, плексиглас, рефлектираща фолија)
МСУ Скопје, изложба Нарцисми во МСУ, Скопје, фото-архива на авторката

ABSENCE, 1999

installation (video, plexiglass, reflective foil)
MoCA-Skopje; exhibition Narcissisms at MoCA-Skopje; photo archives of the author





Христина ИВАНОВСКА

Скопје, 1974

Категориите дом, куќа, рачна работа, се клучните домени од кои стартува Христина Ивановска. Повеќето проекти од крајот на деведесеттите години на минатиот век ги артикулира од јасна родова позиција. Ретко кој автор со првиот настап јасно ја дефинирал субјективната матрица. Тоа се случува со Христина Ивановска, со инсталацијата *Косџум за двајца*, поставена во 1998 година во Младинскиот културен центар во Скопје.

Поента зад ова дело е намерата за израмнување на разликите. Од грубото платно зацврстено со туткал, авторката создава/шије еден вид покривка за двајца. Отворите-влезови се различно обмислени и моделирани, со благо навестување на половите диференцијации. Влегувањето во таинствените длабочини на отворите го почитува ритамот на семантичкото конципирање на просторот: а) простор отворен за влегување; б) веќе населен простор; в) тукушто испразнет топол простор што го чува споменот на присуството.

Текстурата на платното, шевовите, природното ткаење специфично за некои делови од телото (коса, влакна) се врзуваат за поимот време: процесот на долго и макотрно ткаење, шијење, предење, како во науката за ткаење мрежи (hyphology) на сите оние митолошки жени кои стратешки го спасуваат Одисеј. Постапката асоцира на синтагмата „телото е дом“ – место, што француското движење „антропoфаgиa“ го објаснува како „жива структура на биолошката и целуларната архитектура“.

Обединувањето под еден покрив на машкото и женското во случајов, е аналогно на припитомувањето на разликите и антагонизмите без морализаторски одгласи. Станува збор за релаксирано гледиште на симболичките редови, без разлика колку тие се подредени на половите неидентичности. Ваквата позиција им го ослободува пробивот на задоволството и играта. Животот во овие гнезда за двајца е замислен како хармонично содејство на психички, мисловен и љубовен план, одржуван врз принципите на „плацентната економија“ (еднаква зависност од плодовата течност на мајката и на фетусот).

Мекоста на тврдите форми, тактилот и органовидното се означености и на нејзините проекти *Трезор* (Босвил, Швајцарија 1998), *Ойфрленише љубовници* (МСУ, Скопје 1999). Во проектот *Црпјежи на соби – објекти* (САС Галерија, Скопје 1999), измените на синтагмата дом-куќа, Ивановска ги решава на планот на ликовно обмислените архитектонски скици.

Нејзината идеја за живеалиште е еластична, транспарентна и подвижна конфигурација, во хармонија со движењето на телото, дишењето и сетилата. Наспроти традиционалниот затворен простор кој ги конзервира спомените, таа ја предлага бедуинската варијанта на: секаде – е – мојот – дом.

Hristina IVANOSKA

Skopje, 1974

Categories like home, house, and handwork, are the key domains found in the early works by Hristina Ivanovska. Most of the projects dating from the late 1990s are articulated by apparent gender-based position. Very seldom has any artist clearly defined his or her own subjective matrix right away, at their very first exhibition. That happened to Hristina Ivanovska, by way of her installation called *Costume for Two*, displayed at MKC in Skopje in 1998.

The point behind this work is the intention of the artist to settle the score, or, rather, even out gender-based differences. Using a crude fabric strengthened by carpenter's glue, the artist created/sewed up a kind of cover for two. The openings, or the very entrances, are differently designed and modeled, having a gentle indication of the gender-based differentiations. Entering the secret depths of the openings aligns with the rhythm of the semantic conception of the space: a) space open for entrance; b) already occupied space; c) warm space that has just been vacated and that preserves memories of the presence.

The texture of the canvas, the seams, and the natural weaving specific for some body parts (hair, pieces of hair) relate to the notion of time: the process of long and tiresome weaving, spinning, like in the science of weaving nets or web spinning (hyphology) as pursued by all those mythological woman who strategically saved Odysseus. The procedure relates to the syntagm: “the body is home” – a place that the French movement “antropofagia” explains as “live structure of the biological and cellular architecture.”

Union under the same roof of the male and female elements in this case, is analogous to reconciliation of the differences and antagonisms, without using moralizing reflections. Here one deals with a tranquil viewpoint about symbolic orders, regardless of how much they are subordinate to the gender-based non-identicalness. Such a position facilitates the diffusion of pleasure and game. Life in these nests for two is perceived as harmonic synergy in psychic, intellectual, and love context, a life that is maintained on the principles of “placental economization” (identical dependence on the amniotic fluid of the mother and the fetus).

The softness of hard forms, the tactile element, and the organic-like element are traits also seen in her projects: *Vault* (Bosville, Switzerland, 1998), and *Rejected Lovers* (MoCA, Skopje, 1999). In her project called *Drawings of Objects – Rooms* (SAS Gallery, Skopje, 1999), changes in the syntagm house-home are executed by Ivanovska in context of artistically elaborated architectonic outlines.

Her notion of a dwelling is elastic, transparent, and manageable configuration, in harmony with body movement, breathing, and senses. Opposed to the traditional closed space that preserves memories, in her works she suggests the Bedouin-like version of this concept: everywhere – is – my – home.



КОСТУМ ЗА ДВАЈЦА, 1998
инсталација (памук, платно, туткал, конец), детали, променливи димензии
Младинскиот културен центар, Скопје, 1998, приватна фото-архива

COSTUME FOR TWO, 1998
installation (cotton, fabric, glue, thread), details, varying dimensions
MKC (Youth Culture Center), Skopje, 1998, private photo archives

ТРЕЗОР (ОТФРАЕНИ АЉУБОВНИЦИ), 1999
инсталација (шагор, книжни листови со пораки)
Музеј на современата уметност, Скопје, приватна фото-архива

VAULT (DISCARDED MISTRESS), 1999
installation (tent, paper sheets with messages)
Museum of Contemporary Art-Skopje; private photo archives





АВРАМОВСКА, Елизабета – Бети (1956). Дипломирала сликарство на ФЛУ – Скопје (1984) и архитектура на Архитектонскиот факултет – Скопје, каде што предава (1986). Се занимава со сликарство, фотографија, инсталации. Специјализација во Виена (1999). Самостојни настапи: Скопје 1989 (со Д. Томик), 1997, 1998, Прага (1995); Виена (1998), Загреб (2001). Учество на групни изложби: Денес, Сараево 1983; Биенале на млади, Скопје 1987, 1989, 2001; Меѓународно биенале на минијатури, Горњи Милановац 1996; Уметноста меѓу двете мориња, Солун 1997; Euronomes Gambit – Syb-et Spase, интерактивен интернет проект 1997; Екстензија на кадарот – Нова македонска фотографија, Битола и Куманово 1998; Нова македонска уметност – Зрачења, Скопје, Белград, Минхен (1998) и Токио (2000); Нарцизми, МСУ, Скопје, 1999; Бегалци и уметници, Скопје, Софија 2000; Месец на сонцето, Загреб, 2001. Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје, 2003. Награди: Награда за сликарство на младите, Скопје, 1982; Прва награда за постер на CEU, Прага 1995.

Библиографија: Вилиќ, Небојша, Замени. Во: Елизабета Аврамова, Фото – есеј 4 елементи, Ed. Музеј на Град Скопје, 1998 (exh. cat.). Abadziewa Sonja. Axis Mundi. In: Sunny Moon, Zagreb, 2001 (exh.cat.)

АРСОВСКА, Мирна (1967). Дипломирала на ФЛУ, Скопје 1992. Работи инсталации, видео, графички дизајн и објекти. Самостојни настапи: Скопје (1994, 2003), Битола, Вршац (1996), Грозњан, Риска, Истанбул (1995). Учество на групни изложби: Биенале на млади, Скопје 1993; Sculpture along the Channel, Манчестер 1992; Скулптури во Александар Парк, Олдахам, Англија 1992; 9 ½ Нова македонска уметност, Скопје, 1995; Биенале на младите, Вршац 1996; Плодова вода – македонски и американски уметнички, Скопје (1996) и Провиденс (САД) 1997; Нова македонска уметност – Зрачења, Скопје, Белград, Минхен (1998) и Токио (2000); Нарцизми, МСУ, Скопје 1999; Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје, 2003; Преобразби 2, МСУ, Скопје 2002. Учествувала на видео-фестивалите во Скопје, Битола, Белград, Струмица, Амстердам и Пекинг.

Библиографија: Abadziewa, Sonja, In: Radiations, Macedonian Contemporary Art, Ed. Japan Foundation, Tokyo, 2000 (exh. cat.). Буѓевац, Дејан. Во: Мирна Арсовска “Печати”, Музеј на Град Скопје (exh. cat.).

БЕЖАН, Драгољуб / КОЏОМАН, Милош

Драгољуб Бежан (1951). Дипломирал на Педагошката академија, Скопје (1978). Живее во Холандија. Се занимава со сликарство, објекти и перформанси. Самостојни настапи: Скопје (1975, 1978, 1980, 1982, 1986, 1987), Неготино (1981) и на повеќе изложби во Холандија, Данска, Германија (1985 - 2005). Излагал на групни изложби со македонските уметници: Охрид 1978 (со С. Живковски, М. Коџоман, С. Узуновски, А. Паневски); Млади македонски уметници, Струмица 1980; Млада генерација 1982, Скопје, 1984; Нови појави во македонската ликовна уметност, Скопје 1984; Геометрии, Скопје, 1985 и др. Милош Коџоман (1952 – 2014). Дипломирал на Педагошката академија, Скопје (1974). Се занимавал со сликарство и изведувал перформанси. Самостојни изложби: Скопје (1973 – 1975, 1978, 1980, 2000, 2003, 2005 – ретроспектива, НГМ), Белград (1978); Виена (со Д. Бежан), Мурнау 1981 и др. Групно излагал на: Младата генерација, Скопје 1977; изложби на ДЛУМ; Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје, 2003.

Заднички акции и перформанси: Перформанс – Работна акција, Струга 1970; Перформанс со акт, Скопска Црна Гора (во близина на Скопје) 1972; Тела – Перформанс во ателје (то на М. Коџоман), Скопје 1974; УФО перформанс, Скопје 1975.

Библиографија: Иванов, Бојан, Вилиќ Небојша: Одблесоци на концептуалната уметност – Македонската ликовна сцена во седумдесеттите. Во: Идеја-тека, Избор на документи за концептуалниот дискурс во Македонија. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2003; pp. 65–84; Величковски, Владимир. Во: Милош Коџоман. Ed. Национална галерија на Македонија, 2005 (монографија).

ВАНГЕЛИ, Жанета (1963). Дипломирала на Staatliche Hochschule for Bildende Kunst-Stadelschule во Франкфурт на Мајна (1988). Предава на ФЛУ, Скопје. Создава слики, објекти, видео, инсталации. Самостојни настапи: Офенбах (1985), Келн (1987), Франкфурт на Мајна (1992/93), Скопје (1994, 1998, 2006, 2007), Истанбул (1995), Њујорк (1997), Стокхолм (2001), Венеција, Биенале 2003 (со Вана Урошевиќ). Учество на групни изложби (избор): Документа, Сараево 1989; Антологија на македонската ликовна уметност 1984–2004, МСУ, Скопје 2004; Меѓународно биенале, Истанбул, 1995; Плодова вода – македонски и американски уметнички, Скопје (1996) и Провиденс, САД (1997); Нова македонска уметност – Зрачења, Скопје, Белград, Минхен (1998) и Токио (2000); Аспекти/Позиции – 50 години уметност од Средна Европа, Виена, Будимпешта, Барселона, Саутемптон 1999; По сидот, Стокхолм (Moderna Museet), 1999; Преобразби, МСУ, Скопје, 2000; Millennium Experience, Лондон, 2000; Devenirs, Тирана 2001; Bound/less Borders, Белград 2002 и Касел 2003; Crossroads – Европска современа уметност, Солун, 2002; Крв и мед, Виена 2003; Дијалози, Скопје, Париз, Рим, 2004/5; Ambivalent Truths, Лондон 2006. Награди: МСУ, Скопје (1987), МСУ, Риека (1989).

Библиографија: McCarthy, Steven. Die Installation. In: Zaneta Vangeli, Музеј на современата уметност, Скопје, 1994 (exh. cat.); Teodosievski, Zlatko. In: Zaneta Vangeli, Integralism. Ed. НГМ, Скопје, 2003 (exh.cat.).

ГЛИГОРОВ, Роберт (1959). Самостојни изложби: Келн Арт, Келн (1996), Гневна уметност, Болоња (1996), Љубљана (1997), Риска (1997), Торино (1997), Милано

AVRAMOVSKA, Elizabeta - Beti (1956). She graduated in painting from the Faculty of Fine Arts - Skopje (1984) and architecture from the Faculty of Architecture - Skopje, where she is now a professor (1986). She is active in painting, photography, installations. Specialization in Vienna (1999). Solo exhibitions: Skopje 1989 (with D. Tomic), 1997, 1998, Prague (1995); Vienna (1998), Zagreb (2001). Participation in group exhibitions: Today, Sarajevo, 1983; Biennial of Youth, Skopje, 1987, 1989, 2001; International Biennial of Miniature Art, Gornji Milanovac, 1996; Art between the Two Seas, Thessaloniki, 1997; Euronomes Gambit - Cyberspace, interactive Internet project, 1997; Extension of the Frame - New Macedonian Photography, Bitola, Kumanovo, 1998; New Macedonian Art - Radiations, Skopje, Belgrade, Munich (1998), and Tokyo (2000); Narcissisms, MOCA, Skopje, 1999; Refugees and Artists, Skopje, Sofia, 2000; Month of Sun, Zagreb, 2001. Conceptual Discourse in Macedonian Art, MOCA, Skopje, 2003. Awards: Youth Painting Award, Skopje, 1982; First prize for poster of CEU, Prague, 1995.

Bibliography: Вилиќ, Небојша, Замени. In: Елизабета Аврамова, Фото – есеј 4 елементи, Ed. Музеј на Град Скопје, 1998 (exh. cat.). Abadziewa Sonja. Axis Mundi. In: Sunny Moon, Zagreb, 2001 (exh.cat.)

ARSOVSKA, Mirna (1967). She graduated from the Faculty of Fine Arts, Skopje, 1992. Active in installations, video, graphic design, and objects. Solo exhibitions: Skopje (1994, 2003), Bitola, Vrsac (1996), Groznanj, Rijeka, Istanbul (1995). Participation in group exhibitions: Biennial of Youth, Skopje, 1993; Sculpture along the Channel, Manchester, 1992; Sculptures in Alexander Park, Oldham, England, 1992; 9 ½ New Macedonian Art, Skopje, 1995; Biennial of Young Artists, Vrsac, 1996; Liquor Amnii - Macedonian Art - Radiations, Skopje, Belgrade, Munich (1998), and Tokyo (2000); Narcissisms, MOCA, Skopje, 1999; Conceptual Discourse in Macedonian Art, MOCA, Skopje, 2003; Transformations 2, MOCA, Skopje, 2002. Participated in video festivals in Skopje, Bitola, Belgrade, Strumica, Amsterdam, and Beijing.

Bibliography: Abadziewa, Sonja, In: Radiations, Macedonian Contemporary Art, Ed. Japan Foundation, Tokyo, 2000 (exh. cat.). Буѓевац, Дејан. In: Мирна Арсовска “Печати”, Музеј на Град Скопје (exh. cat.).

BEZAN, Dragoljub / KODZOMAN, Milos

Dragoljub Bezan (1951). He graduated from the Pedagogical Academy, Skopje (1978). He lives in the Netherlands. Active in painting, objects, and performances. Solo exhibitions: Skopje (1975, 1978, 1980, 1982, 1986, 1987), Negotino (1981), and several exhibitions in the Netherlands, Denmark, Germany (1985-2005). Participated in group exhibitions with Macedonian artists: Ohrid, 1978 (with S. Zivkovski, M. Kodzoman, S. Uzunovski, A. Panevski); Young Macedonian Artists, Strumica, 1980; Young Generation - 1982, Skopje, 1984; New Phenomena in Macedonian Fine Art, Skopje, 1984; Geometries, Skopje, 1985; etc. Milos Kodzoman (1952-2014). He graduated from the Pedagogical Academy, Skopje (1974). Active in painting and performance art. Solo exhibitions: Skopje (1973 - 1975, 1978, 1980, 2000, 2003, 2005 - retrospective, NGM); Belgrade (1978); Vienna (with D. Bezan); Murnau, 1981; etc. Participation in group exhibitions: Young Generation, Skopje, 1977; DLUM exhibitions; Conceptual Discourse in the Macedonian Art, MOCA, Skopje, 2003.

Group art actions and art performances: Performance - Work Camp, Struga, 1970; Performance with Art, Skopska Crna Gora mountain (near Skopje), 1972; Bodies - Performance in the Studio (of M. Kodzoman), Skopje, 1974; UFO Performance, Skopje, 1975.

Bibliography: Иванов, Бојан, Вилиќ Небојша: Одблесоци на концептуалната уметност – Македонската ликовна сцена во седумдесеттите. In: Идеја-тека, Избор на документи за концептуалниот дискурс во Македонија. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2003; pp. 65–84; Величковски, Владимир. In: Милош Коџоман. Ed. Национална галерија на Македонија, 2005 (монографија).

VANGELI, Zaneta (1963). She graduated from the Staatliche Hochschule for Bildende Kunst-Stadelschule in Frankfurt am Main (1988). Art professor at Faculty of Fine Arts, Skopje. Produces paintings, objects, video, installations. Solo exhibitions: Offenbach (1985); Cologne (1987); Frankfurt (1992/93); Skopje (1994, 1998, 2006, 2007); Istanbul (1995); New York (1997); Stockholm (2001); Venice, Biennale 2003 (with Vana Urosevic). Participation in group exhibitions (selection): Documenta, Sarajevo, 1989; Anthology of Macedonian Art 1984-2004, MOCA, Skopje, 2004; International Biennial, Istanbul, 1995; Liquor Amnii - Macedonian and American female artists, Skopje (1996) and Providence, USA (1997); New Macedonian Art - Radiations, Skopje, Belgrade, Munich (1998), and Tokyo (2000); Aspects/Positions - 50 Years of Art in Central Europe, Vienna, Budapest, Barcelona, Southampton, 1999; On the Wall, Stockholm (Moderna Museet), 1999; Transformations, MOCA, Skopje, 2000; Millennium Experience, London, 2000; Devenirs, Tirana, 2001; Bound/less Borders, Belgrade 2002 and Kassel, 2003; Crossroads - European Contemporary Art, Thessaloniki, 2002; Blood and Honey, Vienna, 2003; Dialogues, Skopje, Paris, Rome, 2004/5; Ambivalent Truths, London, 2006. Awards: MOCA, Skopje (1987); MOCA, Rijeka (1989).

Bibliography: McCarthy, Steven. Die Installation. In: Zaneta Vangeli, Музеј на современата уметност, Скопје, 1994 (exh. cat.); Teodosievski, Zlatko. In: Zaneta Vangeli, Integralism. Ed. НГМ, Скопје, 2003 (exh.cat.).

GLIGOROV, Robert (1959). Solo exhibitions: Cologne Art, Cologne (1996); Angry Art, Bologna (1996); Ljubljana (1997); Rijeka (1997); Turin (1997); Milan (1997); Trieste

(1997), Трст (1997, Болоња (1997, 1998), Брисел (1998), Скопје (1998). Учество на групни изложби: Видео уметност, Милано 1996; Осум уметници, Милано 1996; Сасм на современа уметност, Брисел 1997; Кон иднината, Рим (1997); Фикција, не фикција, Прато (1997); Париз фото, Париз (1997); Сајбер-реализам, Милано, Лондон (1997); Артенергија, Фиренца (1997).

Библиографија: Васева Димеска, Викторија. Шокантна вистина за Роберт Глигоров. Во: Роберт Глигоров, Ed. Музеј на Град Скопје, Скопје 1998 (exh.cat.)

БЛАЖЕВСКА, Виолета / ГРАБУЛОСКИ, Богдан.

Виолета Блажевска (1952). Дипломирала на Академијата за ликовни уметности во Приштина (1980). Богдан Грабулоски (1948). Дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Приштина (1980). Магистрирал на Академијата за ликовни уметности во Белград (1990). Оваа брачна двојка постојано настапува заедно. Заеднички настапи: Прилеп (1985, 1993, 1995/96, 2015), Скопје (1990, 1995/6, 2015/6), Битола (1995), Охрид (1996), Куманово (1996). Учество на групни изложби:

Охридски сликари, Бечјe 1983; Ликовни средби, Суботица 1991; Македонска компонента, Скопје 1992; Пишување и разлика, Истанбул 1993; Кутија со слики, Скопје, 1994/5; 9 1/5 Нова македонска уметност, Скопје, 1995; 23 Меѓународно биснале, Сао Паоло, 1996; Четврто биснале, Санкт Петербург, 1996 Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје, 2003. Награда на изложбата Кутија со слики, Скопје 1996. *Библиографија:* Бочварова Плавевска, Марија. Во: Виолета Блажевска / Богдан Грабулоски, Ретроспектива / Ликовен експеримент, (exh.cat.). Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2015/2016.

ДЕЛЕВА, Љупка (1970). Дипломирала сликарство на Факултетот за ликовни уметности, Скопје (1994). Работи инсталации, фотографија, дигитални практики. Живее во Венеција, Италија. Самостојни изложби: Скопје (1998, 1999, 2001). Студиски престои: Мاستрихт (1997) и Венеција (2001). Учество на групни изложби: СИАБ, Скопје 1992; ZAYAC E-zine, Скопје 1998; Нарцизми, Музеј на современата уметност, Скопје 1999; Уметници и бегалци, Скопје 1999, Софија 1999; Shining the Site, Урбан проект, Скопје 2001; Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003; super(h)EROS, Национална галерија на Македонија, Мала станица, Скопје 2007.

Библиографија: Бузони, Абе: Синестезиски одгласи. Во: Љупка Делева (exh.cat.), САС, Скопје, 1998; Abadzicva, Sonja. In: Deep Breathing. Ed. Skenpoint, Скопје 2001.

ДИМИТРОВА, Искра (1965). Дипломирала филозофија на УКИМ (1988) и скулптура на ФЛУ (1990), Скопје. Студиски престои во САД (1993) и Јапонија (2003). Работи во НУБ, Скопје. Се занимава со инсталации, перформанси, фотографии. Самостојни настапи: Скопје (1991, 1992, 1993, 1994, 1997 – МСУ, 1998, 2000, 2006, 2016); Медисон, САД (1993); Вршац, Србија (1996); Рочдајл, Англија (1996); Загреб, Хрватска (1996); Венеција (1999); Токио (2003); Јокохама (2004). Учество на групни изложби: Меѓународен фестивал, Софија, Бугарија (1994); 5. меѓународно биснале, Марибор, Словенија (1996); Плодова вода – македонски и американски уметнички, Скопје (1996) и Провиденс (САД) 1997; Биснале на современа уметност, Селеста, Франција (1997); Уметнички меѓу двете мориња, Солун, Грција (1997); Нова македонска уметност – Зрачења, Скопје, Белград и Минхен (1998) и Токио (2000); По сидот, Стокхолм (Moderna Museet), 1999; Нарцизми, МСУ, Скопје 1999; Оуфри, Тирана, Албанија (1999); Преобразби 2, МСУ, Скопје 2000; Urban Gene, Меѓународен уметнички фестивал, Тачикава, Јапонија (2002); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје, 2003; Глобални феминизми, Њујорк, Бруклински музеј, САД (2007); super(h)EROS, Скопје, НГМ, (2007); Venezia via MKC, Скопје, Сараево, Виена (2009); Синестезија, Виена, Австриски парламент (2009); Gender Check, Виена, МУМОК (2009); Трансфигурирање, Прага, Чешки центар (2014). *Библиографија:* Nochlin, Linda, Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture and the Image of the Self, pp. 62/63 and Kotik, Charlott, Post-Totalitarian Art: Eastern and Central Europe, pp. 163/164. In: Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art. Ed. by Maura Reilly and Linda Nochlin; published by Merrell, London, New York and Brooklyn Museum, New York, 2007.

ЃУЗЕЛОВА, Лилјана (1935). Дипломирала на Филозофскиот факултет, Скопје (1959). Работи скулптури, интервенции во природа и инсталации. Самостојни настапи: Скопје (1990, 1991 1994, 1997, 2001, 2003. 2006). Учествувала на групни изложби: 7. биснале на мала пластика, Мурска Собота; 6. панчевска изложба на југословенска скулптура, Панчево, Република Србија; Чифте амам 2 (1996) и Чифте амам 3 (1997); Избор '97, Струмица, 1998.

Библиографија: Пиркоска, Конча. Во: Ѓузелова, Лилјана (exh. cat.), Уметничка галерија, Скопје; Милевска, Сузана. Во. Лилјана Ѓузелова (текст на картичка), 1997.

ИВАНОСКА, Христина (1974). Дипломирала на ФЛУ, Скопје (1997). Студиски престој во Босвил, Швајцарија (1998/99). Работи инсталации и урбани проекти. Самостојни настапи: Скопје (1998, 1999, 2001), Босвил (1999). Учество на групни изложби: Трето Меѓународно студентско уметничко биснале, Скопје, 1997; Графичка колонија, Македонски брод 1998; Првото Пип Шоу во градот, Скопје, 1999; Нарцизми, МСУ, Скопје 1999; Salon, Künstlerhaus Aarau, Aarau, Швајцарија 1999; A(L=T)TITUDES, Скопје, 2000; Break 21 – Четврти меѓународен фестивал на независни млади уметници, Љубљана, 2000; Графички експеримент, Скопје, 2000;

(1997); Bologna (1997, 1998); Brussels (1998); Skopje (1998). Participation in group exhibitions: Video Art, Milan (1996); Eight Artists, Milan (1996); Fair of Contemporary Art, Brussels (1997); Into the Future, Rome (1997); Fiction, Non-fiction, Prato (1997); Paris Photo, Paris (1997); Cyber-Realism, Milan, London (1997); Artenergia, Florence (1997).

Bibliography: Васева Димеска, Викторија. Шокантна вистина за Роберт Глигоров. In: Роберт Глигоров, Ed. Музеј на Град Скопје, Скопје 1998 (exh.cat.)

BLAZEVSKA, Violeta / GRABULOSKI, Bogdan.

Violeta Blazevska (1952). She graduated from the Academy of Fine Arts in Prishtina (1980). Bogdan Grabuloski (1948). He graduated from the Academy of Fine Arts in Prishtina (1980). Became Master of Arts at the Academy of Fine Arts in Belgrade (1990). This couple always performs together as artistic pair. Participation as artistic pair: Prilep (1985, 1993, 1995/96, 2015); Skopje (1990, 1995/6, 2015/6); Bitola (1995); Ohrid (1996); Kumanovo (1996). Participation in group exhibitions: Ohrid Painters, Becej, 1983; Fine Arts Meetings, Subotica, 1991; Macedonian Component, Skopje, 1992; Writing and Difference, Istanbul, 1993; Image Box, Skopje, 1994/5; 9 1/2 - New Macedonian Art, Skopje, 1995; 23rd International Biennial, Sao Paulo, 1996; 4th Biennial, St. Petersburg, 1996; Conceptual Discourse in Macedonian Art, MOCA, Skopje, 2003. Award of the exhibition 'Image Box', Skopje, 1996.

Bibliography: Бочварова Плавевска, Марија. In: Виолета Блажевска / Богдан Грабулоски, Ретроспектива / Ликовен експеримент, (exh.cat.). Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2015/2016.

DELEVA, Ljupka (1970). She graduated in painting from the Faculty of Fine Arts, Skopje (1994). Active in installations, photography, digital art practices. Lives in Venice, Italy. Solo exhibitions: Skopje (1998, 1999, 2001). Study stays: Maastricht (1997) and Venice (2001). Participation in group exhibitions: SIAB, Skopje, 1992; ZAYAC E-zine, Skopje, 1998; Narcissisms, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1999; Artists and Refugees, Skopje 1999, Sofia 1999; Shining the Site, Urban project Skopje, 2001; Conceptual Discourse in Macedonian Art, Museum of Contemporary Art, Skopje, 2003; super(h)EROS, National Gallery of Macedonia, Mala Stanica, Skopje, 2007.

Bibliography: Бузони, Абе: Синестезиски одгласи. In: Љупка Делева (exh.cat.), САС, Скопје, 1998; Abadzicva, Sonja. In: Deep Breathing. Ed. Skenpoint, Skopje 2001.

DIMITROVA, Iskra (1965). She graduated in philosophy from UKIM (1988) and in sculpture from the Faculty of Fine Arts (1990), Skopje. Study stays in the US (1993) and Japan (2003). Works at the National and University Library in Skopje. Active in installations, performances, photography. Solo exhibitions: Skopje (1991, 1992, 1993, 1994, 1997 - MOCA, 1998, 2000, 2006, 2016); Madison, USA (1993); Vrsac, Serbia (1996); Rochdale, England (1996); Zagreb, Croatia (1996); Venice (1999); Tokyo (2003); Yokohama (2004). Participation in group exhibitions: International Festival, Sofia, Bulgaria (1994); 5th International Biennale, Maribor, Slovenia (1996); Liquor Amnii - Macedonian and American female artists, Skopje (1996) and Providence, USA (1997); Biennial of Contemporary Art, Celeste, France (1997); Female Artists between Two Seas, Thessaloniki, Greece (1997); New Macedonian Art - Radiations, Skopje, Belgrade, Munich (1998), and Tokyo (2000); On the Wall, Stockholm (Moderna Museet), 1999; Narcissisms, MOCA, Skopje, 1999; Oufri, Tirana, Albania (1999); Transformations 2, MOCA, Skopje, 2000; Urban Gene, International Arts Festival, Tachikawa, Japan (2002); Conceptual Discourse in Macedonian Art, MOCA, Skopje, 2003; Global Feminisms, New York, Brooklyn Museum, USA (2007); super(h)EROS, Skopje, NGM, (2007); Venice via MKC, Skopje, Sarajevo, Vienna (2009); Synesthesia, Vienna, Austrian Parliament (2009); Gender Check, Vienna, MUMOK (2009); Transfiguring, Prague, Czech Center (2014).

Bibliography: Nochlin, Linda, Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture and the Image of the Self, pp. 62/63 and Kotik, Charlott, Post-Totalitarian Art: Eastern and Central Europe, pp. 163/164. In: Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art. Ed. by Maura Reilly and Linda Nochlin; published by Merrell, London, New York and Brooklyn Museum, New York, 2007.

GJUZELOVA, Liljana (1935). Graduated from the Faculty of Philosophy, Skopje (1959). Active in sculptures, site-specific actions in nature, and installations. Solo exhibitions: Skopje (1990, 1991, 1994, 1997, 2001, 2003, 2006). Participation in group exhibitions: 7th Biennial of Small Plastic, Murska Sobota; 6. Pancevo Exhibition of Yugoslav Sculpture, Pancevo, Serbia; Cifte Amam 2 (1996) and Cifte Amam 3 (1997); Selection '97, Strumica, 1998.

Bibliography: Пиркоска, Конча. In: Ѓузелова, Лилјана (exh. cat.), Уметничка галерија, Скопје; Милевска, Сузана. In: Лилјана Ѓузелова (текст на картичка), 1997.

IVANOSKA, Hristina (1974). She graduated from the Faculty of Fine Arts, Skopje (1997). Study stay in Bosseville, Switzerland (1998/99). Active in installations and urban projects. Solo exhibitions: Skopje (1998, 1999, 2001); Bosseville (1999). Participation in group exhibitions: Third International Student Art Biennale, Skopje, 1997; Graphic Colony, Makedonski Brod, 1998; First Peep Show in the City, Skopje, 1999; Narcissisms, MOCA, Skopje, 1999; Salon, Künstlerhaus Aarau, Aarau, Switzerland, 1999; A(L=T) TITUDES, Skopje, 2000; Break 21 - Fourth International Festival of Independent Young Artists, Ljubljana, 2000; Graphic Experiment, Skopje, 2000; SnapShot, Baltimore,

SnapShot, Балтимор, 2000/1; Капитал и пол, Скопје 2001; Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Скопје, 2003.

Библиографија: Абациева, Соња. Облека за двајца. Во: Големото стакло бр. 7/8, МСУ, Скопје, 1998. Милевска, Сузана. Облека/Апартман/Гарнитурa за двајца. Ед. Маадински културен центар, Скопје 1998.

ЈАНЕШЛИЕВА, Славица (1973). Дипломирала (1996) и магистрирала (1998) на Отсекот за графика, Факултет за ликовни уметности, Скопје. Од 2006 предава на истиот факултет. Самостојни настапи: Скопје (1996–2000, 2002, 2004, 2005, 2007, 2013, 2016); Босвил, Швајцарија 2000; Братислава 2001; Њујорк 2005; Утрехт, Холандија 2006. Учество на групни изложби (избор): 19. меѓународно графичко триенале, Канагава, Јапонија (1997, 1999); Петто триенале на графика, Белград (1998); MATRIX, Трст (1999); 12. германска меѓународна изложба, Фреchen, Германија (1999); Другата страна на Европа, втор дел, Париз, Jeu de paume (2000); Small Talks, МСУ, Скопје (2001); Петмина современи македонски графичари, Рим (2001); Bound/less Borders (билборд проект), Белград, Скопје, Софија, Букурешт, Сараево, Касел (2002); Дијалози – македонската уметност денес, УНЕСКО, Париз (2003); Концептуалниот дискурс во Македонија, МСУ, Скопје (2003); Глобална фузија – поблиску, Мелбурн, Виена (2005); Бетанија, Берлин (2005); Инкладија, Универзитет Пердију, Лафает, Индијана (2006); Жестоко историско ехо – источни соседи Бабел, Утрехт (2006); Фестивал на современата уметност, Варна, Бугарија (2007). Добитничка на национални награди (ФЛУ, ДЛУМ, МСУ, Скопје).

Библиографија: Vilić, Nebojsa. In: Few Candies for Venice – Art in Macedonia at the End of Millenium, Skopje, Macedonia, 1999, pp 30–31; Petkovski, Boris, Slavica Janeslieva. In: MATRIX – Trieste: Comitato Trieste Contemporanea, 1999 (exh.cat.).

ЈАНКУЛОВСКИ, Мице (1954). Дипломирал на Архитектонскиот факултет во Скопје (1980). Работи во домените на сликарството, цртежот, графиката, сатиричниот цртеж/слика, карикатурата и анимираниот филм. Самостојни настапи: Скопје (1975, 1976, 1985, 1995, 1996, 2014, 2015), Охрид (1975, 1989), Струга (1989, 1991), Загреб (1985), Љубљана (1986), Анкара (1988, 1990), Софија (1989), Париз (1989), Сараево (1990), Рим (1991), Варна (2016), Венеција (2017). Награди: ГРАН ПРИ на 19. Меѓународно биснале на графика, Варна, Бугарија (2017); Награда на Министерството за култура на Бугарија (2012); ГРАН ПРИ и две Посебни награди на Светската галерија на карикатури, Скопје (1971, 1985, 1996); Награда на град Скопје „13 ноември“ (1985).

Библиографија: Чанкуловска, Маја. Во: Мице Јанкуловски „Форми“, Кон формите на Мице Јанкуловски; Јанева, Деница (exh.cat.), Галерија „Графит“, Варна, Бугарија, 2016.

ЈАНКУЛОСКИ, Роберт (1969). Дипломирал на Факултетот за драмски уметности. (1996). Директор на Македонскиот центар за фотографии во Скопје. Самостојни настапи: Скопје (1991, 1992, 1997, 1998, 2000). Учество на групни изложби: Нова фотографија, Белград (1990); Биснале на младите, Скопје (1993, 2002); 9 1/2 Нова македонска уметност, Скопје (1995); Икона на сребро, Скопје, (1996); Манифеста, Ротердам (1997); 24. биснале на фотографија, Шензен, Кина (1997); Екстензија на кадарот / Нова македонска фотографија, Битола и Куманово (1998); Фотографија, Хорн, Австрија (1998); Поштенско сандаче, Вајмар (1999); Image Box, Мала станица, Скопје (1995); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје, (2003). Награди: Втора награда на изложбата Икона на сребро, Скопје (1996). Награда за најдобра фотографија (филм) на 9. меѓународен фестивал на етнологски филм, Белград (2000).

Библиографија: Петковски, Борис; Волнаровски, Петар: Дилемите на симулакрумот. Во: Роберт Јанкуловски, Си ју си ми. Ед. Македонски центар за фотографија, Скопје, 2001 (exh. cat.)

МАЗНЕВСКИ, Антони (1963). Дипломирал на ФЛУ, Скопје (1991), каде што од 2003 година предава сликарство и цртеж. Студиски престои: Салцбург, Австрија (1995) и Њујорк, САД (1997). Се занимава со сликарство, инсталации. Самостојни настапи: Скопје (1992, 1996, 1997, 1998, 2001, 2002, 2003); Њујорк, Галерија на Македонскиот културен центар (2009); Прима центар, Берлин (2009); Венеција, Палацо Sorsni, Меѓународно биснале (2005); Париз, Галерија Е. М. Сандоз & М. Давид Веил (2003). Учество на групни изложби (избор): Нова македонска уметност – Зрачења, Скопје, Белград, и Минхен (1998) и Токио (2000); Вајмарско поштенско сандаче, Вајмар, Германија (1998/99); 40 години Флукус – Fluxus und die Folgen, Висбаден (2002); Кафеав шеќер, Нириберг, Германија (1999); Меѓународно триенале на цртеж, Риска (2001); Безгранични граници, балканска турнеја: Белград, Скопје, Касел (2002–2003); Колекција на Самлунг Есл: Крв и мед, Виена (2003); Трансфигурирање, Прага, Чешки центар (2014).

Библиографија: Неделковска, Лилјана, Кој се плаши од крајот? Во: Антони Мазневски, The End. Ед. Музеј на современата уметност, Скопје, 1996 (exh. cat.); Abadžieva, Sonja. Beauty and the Boat. In: Antoni Maznevski, Mozart's Boat. Ед. Museum of Contemporary Art, Skopje, 2005 (exh.cat.).

МАНЧЕВСКИ, Милчо (1959). Извесно време студирал историја на уметноста со археологија на Универзитетот „Кирил и Методиј“, Скопје (1978/9). Дипломирал на Факултетот за филм и фотографија при Универзитетот на Јужен Илиноис, Карбондејл, САД (1982). Предава на Универзитетот во Њујорк. Режира филмови и видео-спотови, прави фотографии, перформанси и концептуални дела. Живее во Њујорк. Самостојни настапи: Скопје (1983, 1985, 1999), Виена (1998), Стокхолм (2000), Санто Доминго

2000/1; Capital and Gender, Skopje, 2001; Conceptual Discourse in Macedonian Art, Skopje, 2003.

Bibliography: Абациева, Соња. Облека за двајца. In: Големото стакло бр. 7/8, МСУ, Скопје, 1998. Милевска, Сузана. Облека/Апартман/Гарнитурa за двајца. Ед. Младински културен центар, Скопје 1998.

JANESLIEVA, Slavica (1973). Obtained BA (1996) and MA (1998) from the Department of Graphics, Faculty of Fine Arts, Skopje. Since 2006, professor at the same Faculty. Solo exhibitions: Skopje (1996-2000, 2002, 2004, 2005, 2007, 2013, 2016); Bosseville, Switzerland, 2000; Bratislava, 2001; New York, 2005; Utrecht, Netherlands, 2006. Participation in group exhibitions (selection): 19th International Print Triennial, Kanagawa, Japan (1997, 1999); 5th Triennial of Graphics, Belgrade (1998); MATRIX, Trieste (1999); 12th German International Exhibition, Frechen, Germany (1999); Other Side of Europe, Part II, Paris, Jeu de paume (2000); Small Talks, MOCA, Skopje (2001); Five Contemporary Macedonian Graphic Artists, Rome (2001); Bound/less Borders (billboard project), Belgrade, Skopje, Sofia, Bucharest, Sarajevo, Kassel (2002); Dialogues - Macedonian Art Today, UNESCO, Paris (2003); Conceptual Discourse in Macedonia, MOCA, Skopje (2003); Global Fusion - Closer, Melbourne, Vienna (2005); Bethany, Berlin (2005); Incladia, Purdue University, Lafayette, Indiana, USA (2006); Cruel Historical Echo - Eastern Neighbors, Babel, Utrecht (2006); Festival of Contemporary Art, Varna, Bulgaria (2007). Winner of national awards (FLU, DLUM, MOCA, Skopje). *Bibliography:* Vilić, Nebojsa. In: Few Candies for Venice – Art in Macedonia at the End of Millennium, Skopje, Macedonia, 1999, pp 30–31; Petkovski, Boris, Slavica Janeslieva. In: MATRIX – Trieste: Comitato Trieste Contemporanea, 1999 (exh.cat.).

JANKULOVSKI, Mice (1954). He graduated from the Faculty of Architecture in Skopje (1980), and is active in the areas of painting, drawing, prints, satirical drawing/painting cartoons and animated film. Solo exhibitions: Skopje (1975, 1976, 1985, 1995, 1996, 2014, 2015); Ohrid (1975, 1989); Struga (1989, 1991); Zagreb (1985); Ljubljana (1986); Ankara (1988, 1990); Sofia (1989); Paris (1989); Sarajevo (1990); Rome (1991); Varna (2016), Venice (2017). Awards: GRAND PRIZ on the 19th International Print Biennial, Varna, Bulgaria; Ministry of Culture of Bulgaria Award (2012); GRAND PRIZ and two Special Prizes on the World Gallery of Cartoon, Skopje (1971, 1985, 1996); City of Skopje Award "November 13" (1985).

Bibliography: Чанкуловска, Маја. In: Мице Јанкуловски „Форми“, Кон формите на Мице Јанкуловски; Јанева, Деница (exh.cat.), Галерија „Графит“, Варна, Бугарија, 2016.

JANKULOSKI, Robert (1969). He graduated from the Faculty of Dramatic Arts, (1996). Director of the Macedonian Center for Photography in Skopje. Solo exhibitions: Skopje (1991, 1992, 1997, 1998, 2000). Participation in group exhibitions: New Photography, Belgrade (1990); Biennial of Young Artists, Skopje (1993, 2002); 9 1/2 New Macedonian Art, Skopje (1995); Icon on Silver, Skopje (1996); Manifesta, Rotterdam (1997); 24th Biennial of Photography, Shenzhen, China (1997); Extension of the Frame / New Macedonian Photography, Bitola, Kumanovo (1998); Photography, Horn, Austria (1998); Mailbox, Weimar (1999); Image Box, Mala Stanica, Skopje (1995); Conceptual Discourse in Macedonian Art, MOCA, Skopje (2003). Awards: Second Prize at the exhibition "Icon on Silver", Skopje (1996). Award for best photography (film) of the 9th International Festival of Ethnological Film, Belgrade (2000).

Bibliography: Петковски, Борис; Волнаровски, Петар: Дилемите на симулакрумот. In: Роберт Јанкуловски, Си ју си ми. Ед. Македонски центар за фотографија, Скопје, 2001 (exh. cat.)

MAZNEVSKI, Antoni (1963). He graduated from the Faculty of Fine Arts, Skopje (1991), where since 2003 he teaches painting and drawing. Research stays: Salzburg, Austria (1995), and New York (1997). He is active in painting, installations. Solo exhibitions: Skopje (1992, 1996, 1997, 1998, 2001, 2002, 2003); New York, Gallery of Macedonian Cultural Center (2009); Prima Center Berlin (2009); Venice, Palazzo Zorzi, International Biennial (2005); Paris, Gallery E. M. Sandoz & M David Weil (2003). Participation in group exhibitions (selection): New Macedonian Art - Radiations, Skopje, Belgrade, Munich (1998) and Tokyo (2000); Mailbox Weimar, Weimar, Germany (1998/99); 40 Fluxus - Fluxus und die Folgen, Wiesbaden (2002); Brown Sugar, Nuremberg, Germany (1999); International Triennial of Drawing, Rijeka (2001); Bound/less Boundaries - Balkan tour in Belgrade, Skopje, Kassel (2002-2003); Sammlung Essl Collection: Blood and Honey, Vienna (2003); Transfiguring, Prague, Czech Center (2014).

Bibliography: Неделковска, Лилјана, Кој се плаши од крајот? In: Антони Мазневски, The End. Ед. Музеј на современата уметност, Скопје, 1996 (exh. cat.); Abadžieva, Sonja. Beauty and the Boat. In: Antoni Maznevski, Mozart's Boat. Ед. Museum of Contemporary Art, Skopje, 2005 (exh.cat.).

MANCEVSKI, Milco (1959). Attended art history and archaeology courses at the University "St. Cyril and Methodius", Skopje (1978/9). He graduated from the School of Film and Photography at the University of Southern Illinois, Carbondale, USA (1982). He teaches at the New York University. He directs movies and video clips, and makes photos, performance, and conceptual works. He lives in New York. Solo exhibitions: Skopje (1983, 1985, 1999); Vienna (1998); Stockholm (2000); Santo Domingo (2003). He participated

(2003). Учествувал на настапи со групата 1 AM (1984, 1985). Награди: Награда за најдобар експериментален филм, Белград (1985); неколку награди за видео; Златен лав за најдобар филм, Венеција (1994).

Библиографија: Манчевски, Милчо – разговор со Абациева, Соња. Во: На жив зајак му го објаснувавме перформансот на Јозеф Бојс. „Големото стакло“ бр. 7/8, МСУ, Скопје, 1998; Идџа – Тека, Избор на документи за концептуалниот дискурс во Македонија. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2003.

МИЛИЌ, Олга (1948). Дипломирала на Академијата за применети уметности во Белград (1974) Пост-дипломски студии на Saint Martin's School of Art во Лондон (1978/79). Живеела во Скопје од 1974 - 1979. Сега е жителка на Србија. Прави скулптури, објекти и тридимензионални цртежи. Самостојни изложби: Скопје 1979, Белград 1980, Сараево 1974 и др.. Групни изложби: 8. салон на мади, Загреб (1976); Млада генерација 3, Скопје (1977); Триенале на југословенската уметност, Белград (1977); Македонска уметност, Бања Лука (1978); Биенале на мади, Риска (1979, 1981, 1983); Меѓународна изложба на цртеж, Вроцлав (1981); Југословенска скулптура, Панчево (1983); Уметност и екологија, Марибор (1984). Добитничка на награди во Скопје (1977), Шибеник (1982), Белград (1983).

Библиографија: Абациева, Соња. Длабоко дишење, 2001, Скенпоинт, Скопје, стр. 73, 102, 103

МОТЕСКА, Моника (1971). Дипломирала на ФЛУ, Скопје (1996). Студиски престој во Австрија (1998/99). Работи слики и инсталации. Самостојни настапи: Скопје (1994, 1996, 1998, 2000). Учество на групни изложби: Денови на македонската младина, Стразбур (1994); СИАБ, Скопје (1993, 1995); Curriculum vitae, Скопје (1996); Чифте амам 2 и 3, Скопје (1996, 1997); Art City, Скопје (1997); Нова македонска уметност – Зрачења, Скопје, Белград, Минхен (1998) и Токио (2000); Нарцизми, МСУ, Скопје, 1999; Преобразби 2, МСУ, Скопје 2002; Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје, 2003; super(h)EROS, НГМ, Скопје 2007.

Библиографија: Пиркоска, Конча, Реториката на меланхолијата. Во: Моника Мотеска, Ахилова пета. Ed. Сорос центар за современи уметности, Македонија (SCCA – Skopje), 1998 (exh. cat.).

МУСОВИЌ, Оливер (1971). Дипломирал (1997) и магистрирал на ФЛУ, Скопје. Работи графички, фотографски, инсталации. Самостојни настапи: Битола (1996), Скопје (1997, 1998, 1999, 2000), Босвил, Швајцарија (1999). Учество на групни изложби (избор): Графички експеримент, Скопје 1997; Мали големи приказни, Стокхолм и Скопје (1998); Break 21-2, Фестивал на мади независни уметници, Љубљана (1998, 2001); Поддршка на погледот, Базел, Швајцарија (1999); Меѓународно биенале, Истанбул (1999); ТИК–ТАК–ТОК, Скопје (2000) и Данди, Шкотска (2001); Дел на системот (2000); A(L=T)TITUDES, Скопје, (2000); Мали разговори, Скопје (2001); Скриени текстови – Месец на сонцето, Загреб (2001); Korrespondenzen, IFA Stuttgart, Berlin (2001); Зборови – објекти – дела, Чикаго (2001); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Скопје (2003). Награда за графика „Драгутин Аврамовски – Гуте“, Скопје (1994).

Библиографија: Milevska, Suzana, A Continual Quest for Absurdity. In: 6th International Istanbul Biennial, Istanbul, 1999, pp 142–145. (exh.cat.); Abadzjeva Sonja. Arachnology & Hiphology. In: Sunny Moon, Zagreb, 2001 (exh.cat.)

НИКОЛОСКИ, Петре (1959). Дипломирал (1984) и магистрирал (1989) на Факултетот за применети уметности, Белград. Живее во Лондон. Создава скулптури, видео, инсталации. Самостојни настапи: Скопје (1985, 1989, 2004), Белград (1984, 1987, 1989), Сараево (1985), Панчево (1989, 2002), Кумбрија, Англија (1990), Херогејт, Англија (1991), Лидс, Англија (1991, 1993), Лондон (1992), Венеција, Биенале (1993, со Глигор Стефанов), Јоркшир, Англија (1993), Алберта, Канада (1994), Ланкашир, Англија (1994), Тасманија, Австралија (1997), Рединг, Англија (1997), Монсара, Португалија (1997), Мајденхед, Англија (2003). Групни изложби (избор): Од чудотворностите на ливадата до радоста на живеењето, Загреб, Скопје и Белград (1985/86); изложба во рамките на Кутла глумиште, Касел, (1987); Триенале, Белград, (1988); Документа, Сараево (1989); Парковска скулптура, Кембриџ, Англија (1991); Naturally/Nature, Будимпешта (1994); Антологија на македонската ликовна уметност (1894–1994), МСУ, Скопје (1994); A Collaboration with Snow in the Mandala Land, Сакјузава село, Јапонија (1997); Desiring Machines, Истанбул (1997); Преобразби 2, МСУ, Скопје (2002); On the Road to Meikle Seggie, Кингстон на Темза, Англија (2000). Награди: МСУ, Скопје (1987), „Дубравко Џиван“, Загреб (1988); награда за паковска скулптура, Грејздел, Англија (1990); грант на Фондацијата „Полок – Краснер“, Њујорк (1993).

Библиографија: Nedelkovska – Dimitrovska, Liljana. Petre Nikoloski. In: Gligor Stefanov / Petre Nikoloski Scultori ambientali, XLV Biennale di Venezia. Ed. Museum of Contemporary Art, Скопје, 1993 (exh.cat.); Димитровски, Валентино, Петре Николоски. In: Петре Николоски, Патување / Простори. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 (exh.cat.).

ПАВЛЕСКИ, Станко (1959). Дипломирал на ФЛУ, Скопје (1984), магистрирал на АЛУ, Белград (1992). Професор на ФЛУ, Скопје. Работи скулптури и инсталации. Самостојни настапи: Штип (1985), Белград (1992), Брисел 1995 (со Ј. Шумковски), Њујорк 1997 (со Ж. Вангели), Скопје (1987, 1991, 1993, 1998, 1999), Букурешт (1999). Групни настапи: Биенале на мади, Скопје (1987, 1989, 1991); Биенале на мади, Риска

in art performances with the "1 AM" group (1984, 1985). Awards: Best Experimental Film Award, Belgrade (1985); several awards for video; Award Golden Lion for Best Film, Venice (1994).

Bibliography: Манчевски, Милчо – разговор со Абациева, Соња. In: На жив зајак му го објаснувавме перформансот на Јозеф Бојс. „Големото стакло“ бр. 7/8, МСУ, Скопје, 1998; Идџа – Тека, Избор на документи за концептуалниот дискурс во Македонија. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2003.

MILIC, Olga (1948). Graduated from the Academy of Applied Arts in Belgrade (1974). Finished postgraduate studies at Saint Martin's School of Art in London (1978-1979). Resided in Skopje from 1974 to 1979. Now resides in Serbia. Creates sculptures, drawings, and three-dimensional art objects. Solo exhibitions: Skopje 1979, Belgrade 1980, Sarajevo 1974, and others. Group exhibitions: 8th Salon of Youth, Zagreb (1976); Young Generation 3, Skopje (1977); Triennial of Yugoslav Art, Belgrade (1977); Macedonian Art, Banja Luka (1978); Biennial of Youth, Rijeka (1979, 1981, 1983); International Exhibition of Drawings, Wroclaw (1981); Yugoslav Sculpture, Pancevo (1983); Art and Environment, Maribor (1984). Winner of art awards in: Skopje (1977), Sibenik (1982), Belgrade (1983).

Bibliography: Абациева, Соња. Длабоко дишење, 2001, Скенпоинт, Скопје, 73, 102, 103.

MOTESKA, Monika (1971). She graduated from the Faculty of Fine Arts, Skopje (1996). Study stay in Austria (1998/99). Active in paintings and installations. Solo exhibitions: Skopje (1994, 1996, 1998, 2000). Participation in group exhibitions: Days of Macedonian Youth, Strasbourg (1994); SIAB, Skopje (1993, 1995); Curriculum vitae, Skopje (1996); Cifte Amam 2 and 3, Skopje (1996, 1997); Art City, Skopje (1997); New Macedonian Art - Radiations, Skopje, Belgrade, Munich (1998), and Tokyo (2000); Narcissisms, MOCA, Skopje, 1999; Transformations 2, MOCA, Skopje, 2002; Conceptual Discourse in Macedonian Art, MOCA, Skopje, 2003; super(h)EROS, NGM, Skopje 2007.

Bibliography: Пиркоска, Конча, Реториката на меланхолијата. In: Моника Мотеска, Ахилова пета. Ed. Сорос центар за современи уметности, Македонија (SCCA – Skopje), 1998 (exh. cat.).

MUSOVIC, Oliver (1971). BA (1997) and MA from the Faculty of Fine Arts, Skopje. Active in graphics, photographs, installations. Solo exhibitions: Bitola (1996); Skopje (1997, 1998, 1999, 2000); Bosseville, Switzerland (1999). Participation in group exhibitions (selection): Graphic Experiment, Skopje, 1997; Small Great Stories, Skopje and Stockholm (1998); Break 21-2, Festival of young independent artists, Ljubljana (1998, 2001); Support the View, Basel, Switzerland (1999); International Biennial, Istanbul (1999); TICK-TACK-TOCK, Skopje (2000) and Dundee, Scotland (2001); Part of the System (2000); A(L=T)TITUDES, Skopje (2000); Small Talks, Skopje (2001); Hidden Texts - Month of the Sun, Zagreb (2001); Korrespondenzen, IFA Stuttgart, Berlin (2001); Words - Objects - Pieces, Chicago (2001); Conceptual Discourse in Art in Macedonia, Skopje (2003). Award for Graphics "Dragutin Avramovski - Gute", Skopje (1994).

Bibliography: Milevska, Suzana, A Continual Quest for Absurdity. In: 6th International Istanbul Biennial, Istanbul, 1999, pp 142–145. (exh.cat.); Abadzjeva Sonja. Arachnology & Hiphology. In: Sunny Moon, Zagreb, 2001 (exh.cat.)

NIKOLOSKI, Petre (1959). BA (1984) and MA degrees (1989) from the Faculty of Applied Arts in Belgrade. Lives in London. Creates sculptures, video, installations. Solo exhibitions: Skopje (1985, 1989, 2004); Belgrade (1984, 1987, 1989); Sarajevo (1985); Pancevo (1989, 2002); Cumbria, England (1990); Harrogate, England (1991); Leeds, England (1991, 1993); London (1992); Venice Biennale (1993, with Gligor Stefanov); Yorkshire, England (1993); Alberta, Canada (1994); Lancashire, England (1994); Tasmania, Australia (1997); Reading, England (1997); Monsaraz, Portugal (1997); Maidenhead, England (2003). Group exhibitions (selection): Miracles from the Meadow to the Joy of Living, Zagreb, Skopje and Belgrade (1985/86); Kugel Exhibition, Kassel, (1987); Art Triennial, Belgrade (1988); Documenta, Sarajevo (1989); Sculpture Park, Cambridge, England (1991); Naturally / Nature, Budapest (1994); Anthology of Art in Macedonia (1894-1994), MOCA, Skopje (1994); A Collaboration with Snow in the Mandala Land, Sakuyazawa village, Japan (1997); Desiring Machines, Istanbul (1997); Transformations 2, MOCA, Skopje (2002); On the Road to Meikle Seggie, Kingston upon Thames, England (2000). Awards: MOCA, Skopje (1987); "Dubravko Djivan", Zagreb (1988); Grizedale Forest Sculpture Park Award, Grizedale, England (1990); Grant from Pollock-Krasner Foundation, New York (1993).

Bibliography: Nedelkovska – Dimitrovska, Liljana. Petre Nikoloski. In: Gligor Stefanov / Petre Nikoloski Scultori ambientali, XLV Biennale di Venezia. Ed. Museum of Contemporary Art, Скопје, 1993 (exh.cat.); Димитровски, Валентино, Петре Николоски. In: Петре Николоски, Патување / Простори. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 (exh.cat.).

PAVLESKI, Stanko (1959). He graduated from the Faculty of Fine Arts, Skopje (1984), got his MA degree at AFA, Belgrade (1992). Professor at the Faculty of Fine Arts, Skopje. Active in sculptures and installations. Solo exhibitions: Stip (1985); Belgrade (1992); Brussels (1995, with J. Sumkovski); New York (1997, with Z. Vangeli); Skopje (1987, 1991, 1993, 1998, 1999); Bucharest (1999). Group exhibitions: Biennial of Youth, Skopje

(1987, 1991); Документа, Сараево (1987, 1989); Геометрии, Скопје, Љубљана, Сараево, Белград (1990); Современа уметност на Македонија, Софија (1991); 10 македонски уметници, Вашингтон (1991); Антологија на македонската ликовна уметност 1894–1994, МСУ, Скопје (1994); 9 1/2 Нова македонска уметност, Скопје (1995); Нова македонска уметност – Зрачења, Скопје, Минхен, Белград (1998) Токио (2000); Преобразби 2, МСУ, Скопје 2003; Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје 2003. Награди: награди на МСУ на Првото, Второто и Третото биснале на млади, Скопје (1987, 1989, 1991); награда за скулптура на 16. биенале на млади, Риека (1991).

Библиографија: Vilic, Nebojsa: Nekoliko citata o skrivenom angazmanu. In: Sunny Moon, Zagreb, 2001 (exh.cat.); Abadzieva, Sonja, In: Radiations, Macedonian Contemporary Art, Ed. Japan Foundation, Tokyo, 2000 (exh. cat.).

ПАСКАЛИ, Ирена (1969). Дипломирала на Факултетот за природни науки, Скопје (1995), на ФЛУ, Скопје (2000) и магистрирала на Kunsthochschule für Medien, Келн (2007). Живее во Германија. Основна преокупација ѝ се мултимедијалните инсталации, видео-артот и документарните филмови. Остварила повеќе студиски патувања во Германија, САД, Франција, Австрија и др. Самостојни изложби (избор): Скопје (1995, 2000, 2004, 2006); Вајмар 2001; Австрија (Хал ин Тиrol, 2004); Нирнберг (2007); Виена (2008); Цетинје (2010); Стразбур (2012); Ноерупин, Германија (2014); Бохум (2016). Групни изложби (избор): Бостон, САД: Root, Water, Nest, Bird – перформанс на американско-македонската група МОБИУС (2000); Хароја, Јапонија: SEA (2002); 11. меѓународен симпозиум на електронска уметност (2002); Сан Педро, Калифорнија, САД: Art Links (2004) – Bread and Salt, Angeles Gate Cultural Center (2005); Порто, Португалија, 5. фестивал на аудиовизуелна уметност „Црно и бело“ (2008); Келн, Германија, ART-FAIR 21-Messe für Aktuelle Kunst, Staatenhaus am Rheinpark (2010); Скопје, 50 години на колекцијата на МСУ Скопје – постојана поставка (2014). Добитничка на награди за куси филмови во Анталија, Antalya Short Film Festival (2004, 2006); во Лондон, Halloween Film Festival (2004); Гран при на 7. биенале на млади, МСУ, Скопје (2002); Златна награда на „Остен“ (2016).

Библиографија: Абациева, Соња. Длабоко дишење/Deep Breathing, Skenpoint, Скопје, 2001, pp.154, 169.

ПЕРЧИНКОВ, Душан (1939). Дипломирал и магистрирал на Академијата за ликовни уметности, Белград (1966). Бил професор на Архитектонскиот факултет и на Факултетот за ликовни уметности во Скопје. Се занимава со сликарство, графика, објекти. Самостојни изложби: Белград (1966, 1982); Скопје (1968, 1970, 1975, 1982, 1984, 2003 – ретроспектива); Струмица (1968); Загреб (1987). Групни изложби (избор): Современо македонско сликарство, Истанбул и Ферара (1968); Современа македонска уметност, Ница (1970); 10 македонски сликари, Шел, Ним – Франција (1970); Уметноста во Југославија од праисторијата до денес, Гран Пале, Париз (1971); 28. мајски салон, Париз (1972); 16 современи македонски уметници, Рим (1973); Современа југословенска уметност, Атина (1977); Современо македонско сликарство, Париз (1977); Венециско биснале (1978); 16 современи македонски сликари, Грац (1978); Тенденции на современото југословенско сликарство, Брисел (1979); Петмина современи македонски уметници, Рим (1980); Современа македонска графика, Берлин (1985); Современа југословенска графика 1950–1980, МСУ, Белград (1985/86); 17. меѓународно графичко биснале, Љубљана (1987); Македонска графика, Москва (1989); Документа, Сараево (1989); Антологија на македонската уметност 1894–1994, МСУ Скопје (1994); Преобразби 1, МСУ, Скопје (2000); Концептуалниот дискурс во македонската уметност, МСУ, Скопје (2003).

Библиографија: Абациева, Соња. Душан Перчинков: Пре-структурирање на не-предметноста. Во: Големото стакло, бр. 7/8, 1998, МСУ, Скопје, pp. 44–49; Иванов Бојан. Рамо до рамо со историјата. Во: Душан Перчинков (exh.cat.), Музеј на современата уметност, Скопје, 2003, pp. 25–29.

ПЕТКОВИЌ, Драган (1952–2004). Дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Љубљана (1977). Работел како графички уредник во АД „Просветно дело“ од Скопје. Создавал слики, објекти и инсталации. Самостојни настапи: Скопје (1981, 1982/83, 1988, 2008 – ретроспектива), Белград (1988, со Ј. Шумковски и Б. Маневски). Учество на групни изложби: Современи македонски уметници - Млада генерација 4, Скопје (1982); Нови појави во македонската ликовна уметност во последната деценија, Скопје, (1984); Од чудотворностите на ливадата до радоста на живеењето – 6 македонски уметници, Загреб, Белград, Скопје, Кавадарци (1985–1987); Биенале на млади, Скопје (1987); Триенале на југословенската ликовна уметност, Белград 1988; Документа, Сараево (1989); 13. загребска изложба на југословенскиот пртеж, Загреб (1991); Апстрактното сликарство во Македонија 1960–1990, МСУ, Скопје, (1992); Антологија на македонската ликовна уметност 1894–1994, МСУ, Скопје (1994); 9 1/2 Нова македонска уметност, МСУ, Скопје (1995); Преобразби 1, МСУ, Скопје 2000/2001; Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, МСУ, Скопје, 2003; super(h)EROS, НГМ, Скопје (2007).

Библиографија: Абациева, Соња, Петровски, Зоран, Поповиќ, Мирослав. Во: Драган Петковиќ. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје 2008 (монографија).

ПРЉА, Нада (1971). Дипломирала на ФЛУ, Скопје (1997). Магистрирала на Кралскиот уметнички колеџ во Лондон. Создава инсталации и интерактивни проекти. Самостојни настапи: Скопје (1995, 1997, 2007). Учество на групни изложби (избор): Икона на сребро, Скопје (1996); Art Pool, Будимпешта (1996); Deaf, Ротердам (1996); Четврто биснале, Санкт Петербург (1996); УТУ, Истанбул (1996); Европско видео,

(1987, 1989, 1991); Biennial of Young, Rijeka (1987, 1991); Documenta, Sarajevo (1987, 1989); Geometries, Skopje, Ljubljana, Sarajevo, Belgrade (1990); Contemporary Art in Macedonia, Sofia (1991); 10 Macedonian Artists, Washington (1991); Anthology of Macedonian Art 1894-1994, MOCA, Skopje (1994); 9 1/2 - New Macedonian Art, Skopje (1995); New Macedonian Art - Radiations, Skopje, Munich, Belgrade (1998), Tokyo (2000); Transformations 2, MOCA, Skopje, (2003); Conceptual Discourse in Macedonian Art, MOCA, Skopje, (2003). Awards: Awards of MOCA at the First, Second and Third Biennial of Young, Skopje (1987, 1989, 1991); Prize for sculpture at the 16th Biennale of Young, Rijeka (1991).

Bibliography: Vilic, Nebojsa: Nekoliko citata o skrivenom angazmanu. In: Sunny Moon, Zagreb, 2001 (exh.cat.); Abadzieva, Sonja, In: Radiations, Macedonian Contemporary Art, Ed. Japan Foundation, Tokyo, 2000 (exh. cat.).

PASKALI, Irena (1969). She graduated from the Faculty of Natural Sciences, Skopje (1995), Faculty of Fine Arts, Skopje (2000) and got her MA degree from the Kunsthochschule für Medien, Cologne (2007). She lives in Germany. Her main preoccupation is multimedia installations, video art, and documentary films. She has made several study trips to Germany, USA, France, Austria, and other countries. Solo exhibitions (selection): Skopje (1995, 2000, 2004, 2006); Weimar (2001); Austria (Hall in Tirol, 2004); Nuremberg (2007); Vienna (2008); Cetinje (2010); Strasbourg (2012); Noerupin, Germany (2014); Bochum (2016). Group exhibitions (selection): Boston, USA: Root, Water, Nest, Bird - performance of US-Macedonian group MOBIUS (2000); Haroya, Japan: SEA (2002); 11th International Symposium on Electronic Art (2002); San Pedro, California, USA: Art Links (2004) - Bread and Salt, Angeles Gate Cultural Center (2005); Porto, Portugal, 5th Festival of Audiovisual Art "Black and White" (2008); Cologne, Germany, ART-FAIR 21-Messe für Aktuelle Kunst, Staatenhaus am Rheinpark (2010); Skopje, 50 Years of the MOCA Skopje Collection - permanent exhibition (2014). Winner of awards for short films in Antalya, Antalya Short Film Festival (2004, 2006); London, Halloween Film Festival (2004); Grand Prix at the 7th Biennial of Young, MOCA, Skopje (2002); Golden Award "Osten" (2016).

Bibliography: Абациева, Соња. Длабоко дишење/Deep Breathing, Skenpoint, Скопје, 2001, pp.154, 169.

PERCINKOV, Dusan (1939). Obtained his BA and MA degrees from the Academy of Fine Arts in Belgrade (1966). He was a professor at the Faculty of Architecture and the Faculty of Fine Arts in Skopje. Active in painting, graphics, objects. Solo exhibitions: Belgrade (1966, 1982); Skopje (1968, 1970, 1975, 1982, 1984, 2003 - retrospective); Strumica (1968); Zagreb (1987). Group exhibitions (selection): Modern Macedonian Painting, Istanbul and Verona (1968); Contemporary Art, Nice (1970); 10 Macedonian Painters, Shell, Nimes - France (1970); Art in Yugoslavia from prehistoric times until today, Grand Palais, Paris (1971); 28th May Salon, Paris (1972); 16 Modern Macedonian Artists, Rome (1973); Yugoslav Contemporary Art, Athens (1977); Macedonian Modern Painting, Paris (1977); Venice Biennale (1978); 16 Contemporary Macedonian Painters, Graz (1978); Trends of Modern Yugoslav Painting, Brussels (1979); Five Modern Macedonian Artists, Rome (1980); Contemporary Macedonian Graphics, Berlin (1985); Contemporary Yugoslav Graphics 1950-1980, MOCA, Belgrade (1985/86); 17th International Graphic Biennial, Ljubljana (1987); Macedonian Graphics, Moscow (1989); Documenta, Sarajevo (1989); Anthology of Macedonian Art 1894-1994, MOCA, Skopje (1994); Transformations 1, MOCA, Skopje (2000); Conceptual discourse in Macedonian art, MOCA, Skopje (2003).

Bibliography: Абациева, Соња. Душан Перчинков: Пре-структурирање на не-предметноста. In: Големото стакло, бр. 7/8, 1998, МСУ, Скопје, pp. 44–49; Иванов Бојан. Рамо до рамо со историјата. In: Душан Перчинков (exh.cat.), Музеј на современата уметност, Скопје, 2003, pp. 25–29.

PETKOVIC, Dragan (1952-2004). He graduated from the Academy of Fine Arts in Ljubljana (1977). He worked as a graphic editor of AD "Prosvetno Delo" from Skopje. Active in paintings, objects, and installations. Solo performances: Skopje (1981, 1982/83, 1988, 2008 - Retrospective); Belgrade (1988, with J. Sumkovski and B. Manevski). Participation in group exhibitions: Contemporary Macedonian Artists - Young Generation 4, Skopje (1982); New phenomena in the Macedonian art in the last decade, Skopje (1984); Miracles from the meadow to the joy of living - 6 Macedonian artists, Zagreb, Belgrade, Skopje, Kavadarci (1985-1987); Biennial of Young, Skopje (1987); Triennial of Yugoslav Fine Arts, Belgrade 1988; Documenta, Sarajevo (1989); 13th Zagreb exhibition of Yugoslav drawing, Zagreb (1991); Abstract painting in Macedonia 1960-1990, MOCA, Skopje (1992); Anthology of Macedonian Art 1894-1994, MOCA, Skopje (1994); 9 1/2 - New Macedonian Art, MOCA, Skopje (1995); Transformations 1, MOCA, Skopje (2000/2001); Conceptual discourse in the Macedonian art, MOCA, Skopje (2003); super(h)EROS, NGM, Skopje (2007).

Bibliography: Абациева, Соња, Петровски, Зоран, Поповиќ, Мирослав. In: Драган Петковиќ. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје 2008 (монографија).

PRLJA, Nada (1971). She graduated from the Faculty of Fine Arts, Skopje (1997). Obtained her MA degree from the Royal College of Art in London. Active in installations and interactive projects. Solo exhibitions: Skopje (1995, 1997, 2007). Participation in group exhibitions (selection): Icon on silver, Skopje (1996); Art Pool, Budapest (1996); Deaf, Rotterdam (1996); Fourth Biennial, St. Petersburg (1996); UТУ,

Брно (1996); Нова телесност, Марибор (1996); Refresh Лајка вистинска приказна, Скопје (1996); Мак-граф, Скопје (1996); SEAFEAR, Скопје (1996); Пургаториум – Графички експеримент, Скопје (1997); Екстензија на кадарот – нова македонска фотографија, Битола и Куманово (1998); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Скопје (2003); Меѓународно графичко биенале, Љубљана (2009); Manifesta 8, Мурчија (2010); 7. берлинско биенале, Берлин (2012); Московско биенале, Москва (2013); Transfiguring, Прага, Czech Centres (2014).

Библиографија: Петровски, Зоран: Одење по студена вода според д-р Кнаипр. Во: Нада Прља (exh. cat.). Ed. Завод за рехабилитација, Скопје, 1997.

РАМИКЕВИЌ, Исет (1960). Дипломирал на ФЛУ во Скопје (1984), каде што работи како професор. Самостојни настапи: Скопје (1987, 1988, 1998, 1999, 2005), Мостар (1990), Сараево (1990), Прилеп (2004). Учество на групни изложби: Биенале на млади, Скопје (1987, 1989, 1992); Биенале на млади, Риска (1987); Цетински салон, Цетинје (1987, 1989); Документа '87, Сараево (1987); Скулптура простор, Скопје (1988); Југословенска скулптура, Панчево (1989); 10 македонски уметници, Вашингтон, (1989); Антологија на македонската ликовна уметност 1894–1994, Скопје (1994); 7 уметници од Скопје, Дрезден (1995); 9 1/2 Нова македонска уметност, Скопје (1995); Стоп на насилството, Виена (1999); Балкан Арт генератор, Брисел (1999); Уметници и бегалци, Софија и Скопје (1999); Слобода и насилство, Варшава (1999); Втор светски фестивал на уметност на хартија, Љубљана (2001); Есенски салон, Париз (2001); Парадис, Берлин (2001); Преобразби 2, Скопје (2002); Ветена земја, Нириберг (2004); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Скопје (2003). Награди: МСУ, 1987 и 1992; ДЛУМ „Јордан Грабуловски“, 1994.

Библиографија: Пиркоска, Конча: Помеѓу фетишизмот и демонизмот. Во: Исет Рамикевиќ, Лавиринт III. Ed. Галерија CIX, Скопје, 1998 (exh.cat.). Неделковска, Лилјана. Во: Исет Рамикевиќ. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2000 (exh.cat.)

СЕКОВСКИ, Игор (1972). Дипломирал на ФЛУ, Скопје (1997), магистрирал на Joshibi University of Art and Design, Kanagawa-ken, Јапонија (2003). Специјализирал сликарство на Musashino Art University, Токио (2000/2001). Работел како доцент на Факултетот за уметност и дизајн на Европскиот факултет, Скопје (2007–2013). Создава во областа на сликарството, инсталациите, видеото, графичкиот дизајн. Основач и член на Институтот за уметност и култура Ars Acta. Самостојни настапи: Скопје (1998, 1999, 2003, 2004), Токио (2002, 2003). Учество на групни изложби: Чифте амам 3, Чифте амам, Скопје (1996); Cuticulum vitae, MГC, Скопје (1996); Object, Book, Traces – entering the New Millennium: Дрезден, Стразбур, Фиренца, Сан Петербург, Хановер; Уметнички фестивал, Корејски културен центар, Токио (2001); DPI (Dots Per Individual), Краков (2003); Рециклирај – Август во уметноста, Варна, Бутарија; Внатре Надвор, НГМ, Скопје (2008); Пресудно при избор, НГМ, Скопје (2009); Урбани приказни, плоштад, Скопје (2009); Live Action Game Action, НГМ (2011) Прокрастинација, Уметност на билборд, Скопје (2014); Трансфигурирање – Македонска современа уметност, Czech Centre, Прага (2015); Утопија – Good Place no Place, НГМ, 2015; Во потрага по заедничка почва, МКЦ, Скопје и Минхен: Stadtsches Atelierhaus am Domagkpark Halle50 Domagkateliers (2016).

Библиографија: Бочварова Плавеvsка, Марика. Во: Игор Сековски, Пештера (exh.cat.), 1998, МКЦ, Скопје; Буѓевац, Дејан. Асоцијативноста на пештерата, Нова Македонија, Скопје, 25.11.1998.

СТЕФАНОВ, Глигор (1956). Дипломирал (1981) и магистрирал (1985) на АЛУ во Белград. Живее и работи во Канада. Самостојни настапи: Кавадарци (1971, 1972, 1981, 1982), Пазин (1982/83), Скопје (1982, 1983, 1986), Загреб (1984), Белград (1984/85), Лондон (1989, 1991), Кумбрија, Англија (1990), Даблин (1991), Венеција, Царини (заедно со П. Николоски, 1993). Учество на групни изложби: 13. југословенско биенале на млади, Риска (1985); Од чудотворностите на ливадата до радоста на живеењето, Загреб, Скопје и Белград (1985/86); Млада југословенска уметност, Грац, Виена, Клагенфурт, Салцбург, Прага, Дубровник (1986/87); Документа, Сараево (1987, 1989); Современа југословенска уметност, Атина, Салцбург, Прага, Братислава, Дубровник, Белград, Загреб (1987); Broadgate Sculpture Project, Лондон (1989); Југословенска авангарда, Каркасон, Тулон (1989/90); Grisedale Sculpture Park, Кумбрија, Англија (1990); Sculpture Trail, Даблин, (1991); Outside Art, Лондон (1991); Природата и уметноста во Централна Европа, Будимпешта (1994); Антологија на македонската ликовна уметност 1894–1994, Скопје (1994); Art Seen 10, Виндзор, Канада (2002, 2003); Преобразби 2, Скопје (2002); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Скопје (2003). Награди: на УЛУС и АЛУ, Белград (1981); награди на МСУ, Скопје (1982, 1986, 1987); награда Leicester, Англија (1991).

Библиографија: Petrovski, Zoran. Introduction. In: Gligor Stefanov / Petre Nikoloski Scultori ambientali, XLV Biennale di Venezia. Ed. Museum of Contemporary Art, Скопје, 1993 (exh.cat.); Abadziewa, Sonja. Allegory of Light. In: Gligor Stefanov / Petre Nikoloski Scultori ambientali, XLV Biennale di Venezia. Ed. Museum of Contemporary Art, Скопје, 1993 (exh.cat.).

СТЕФАНОВСКА, Весна (1973). Дипломирала на Отсекот за скулптура на Факултетот за ликовни уметности, Скопје (1997). Магистрирала на Одделот за универзална скулптура на Академијата за уметност, архитектура и дизајн во Прага. Живее во Франција. Создава мултимедијални инсталации (1999). Го проучувала културниот менаџмент на Институтот за европски студии на Универзитетот Сен-Дени, Париз (2002). Самостојни настапи: Скопје (1997), Париз (ретроспектива, 2004). Групни

Istanbul (1996); European video, Brno (1996); New corporeality, Maribor (1996); Refresh Laika - true story, Скопје (1996); Mak-graph, Скопје (1996); SEAFEAR, Скопје (1996); Purgatorium - graphic experiment, Скопје (1997); Extension of the Frame - New Macedonian Photography, Bitola, Kumanovo (1998); Conceptual discourse in art in Macedonia, Скопје (2003); International Graphic Biennial, Ljubljana (2009); Manifesta 8, Murcia (2010); 7th Berlin Biennale, Berlin (2012); Moscow Biennale, Moscow (2013); Transfiguring, Prague, Czech Center (2014).

Bibliography: Петровски, Зоран: Одење по студена вода според д-р Кнаипр. In: Нада Прља (exh. cat.). Ed. Завод за рехабилитација, Скопје, 1997.

RAMICEVIC, Ismet (1960). He graduated from the Faculty of Fine Arts in Скопје (1984), where he is a professor. Solo exhibitions: Скопје (1987, 1988, 1998, 1999, 2005); Mostar (1990); Sarajevo (1990); Prilep (2004). Participation in group exhibitions: Biennial of Youth, Скопје (1987, 1989, 1992); Biennial of Young, Rijeka (1987); Cetinje salon, Cetinje (1987, 1989); Documenta '87, Sarajevo (1987); Sculpture Space, Скопје (1988); Yugoslav sculpture, Pancevo (1989); 10 Macedonian artists, Washington DC (1989); Anthology of art in Macedonia 1894-1994, Скопје (1994); 7 artists from Скопје, Dresden (1995); 9 1/2 - New Macedonian Art, Скопје (1995); Stop the violence, Vienna (1999); Balkan Art Generator, Brussels (1999); Artists and Refugees, Скопје and Sofia (1999); Freedom and Violence, Warsaw (1999); Second World Festival of Art on Paper, Ljubljana (2001); Autumn Salon, Paris (2001); Paradis, Berlin (2001); Transformations 2, Скопје (2002); Dreamland, Nuremberg (2004); Conceptual Discourse in Art in Macedonia, Скопје (2003). Awards: MOCA-Skopje, 1987 and 1992; DLUM "Jordan Grabuloski" Award, 1994.

Bibliography: Пиркоска, Конча: Помеѓу фетишизмот и демонизмот. In: Исет Рамикевиќ, Лавиринт III. Ed. Галерија CIX, Скопје, 1998 (exh.cat.). Неделковска, Лилјана. In: Исет Рамикевиќ. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2004 (exh.cat.).

SEKOVSKI, Igor (1972). He graduated from the Faculty of Fine Arts, Скопје (1997), obtained his MA degree from the Joshibi University of Art and Design, Kanagawa-ken, Japan (2003). Specialized in painting at Musashino Art University, Tokyo (2000-2001). Worked as assistant professor at the Faculty of Art and Design of the European University, Скопје (2007-2013). Active in painting, installations, video, graphic design. Founder and member of the 'Ars Acta' Institute of Art and Culture. Solo exhibitions: Скопје (1998, 1999, 2003, 2004); Tokyo (2002, 2003). Participation in group exhibitions: Cifte Amam 3, Cifte Amam, Скопје (1996); Curriculum vitae, MГC, Скопје (1996); Object, Book, Traces - entering the New Millennium: Dresden, Strasbourg, Florence, St. Petersburg, Hannover; Arts festival, Korean Cultural Center, Tokyo (2001); DPI (Dots Per Individual), Krakow (2003); Recycle - August in Art, Varna, Bulgaria; Inside Outside, NGM, Скопје (2008); Crucial during selection, NGM, Скопје (2009); Urban stories, city square, Скопје (2009); Live Action Game Action, NGM (2011); Procrastination, Art on billboard, Скопје (2014); Transfiguring - Macedonian contemporary art, Czech Center, Prague (2015); Utopia - Good Place no Place, NGM 2015; Looking for common ground, MKC, Скопје and Munich: Stadtsches Atelierhaus am Domagkpark Halle 50 Domagkateliers (2016).

Bibliography: Бочварова Плавеvsка, Марика. In: Игор Сековски, Пештера (exh.cat.), 1998, МКЦ, Скопје; Буѓевац, Дејан. Асоцијативноста на пештерата, Нова Македонија, Скопје, 25.11.1998.

STEFANOV, Gligor (1956). BA (1981) and MA (1985) from Academy of Fine Arts in Belgrade. He lives and works in Canada. Solo exhibitions: Kavadarci (1971, 1972, 1981, 1982); Pazin (1982/83); Скопје (1982, 1983, 1986); Zagreb (1984); Belgrade (1984/85); London (1989, 1991); Cumbria, England (1990); Dublin (1991); Venice, Giardini (together with P. Nikolovski, 1993). Participation in group exhibitions: 13th Yugoslav Biennial of Young, Rijeka (1985); Miracles from the meadow to the joy of living, Zagreb, Скопје and Belgrade (1985/86); Young Slavic art, Graz, Vienna, Klagenfurt, Salzburg, Prague, Dubrovnik (1986/87); Documenta, Sarajevo (1987, 1989); Yugoslav Contemporary Art, Athens, Salzburg, Prague, Bratislava, Dubrovnik, Belgrade, Zagreb (1987); Broadgate Sculpture Project, London (1989); Yugoslav avant-garde, Carcassonne, Toulon (1989/90); Grisedale Sculpture Park, Cumbria, England (1990); Sculpture Trail, Dublin (1991); Outside Art, London (1991); Nature and Art in Central Europe, Budapest (1994); Anthology of art in Macedonia 1894-1994, Скопје (1994); Art Seen 10 Windsor, Canada (2002, 2003); Transformations 2, Скопје (2002); Conceptual discourse in art in Macedonia, Скопје (2003). Awards: ALU and ULUS Awards, Belgrade (1981); Awards of MOCA, Скопје (1982, 1986, 1987); Leicester Award, England (1991).

Bibliography: Petrovski, Zoran. Introduction. In: Gligor Stefanov / Petre Nikoloski Scultori ambientali, XLV Biennale di Venezia. Ed. Museum of Contemporary Art, Скопје, 1993 (exh.cat.); Abadziewa, Sonja. Allegory of Light. In: Gligor Stefanov / Petre Nikoloski Scultori ambientali, XLV Biennale di Venezia. Ed. Museum of Contemporary Art, Скопје, 1993 (exh.cat.).

STEFANOVSKA, Vesna (1973). Graduated from the Department of Sculpture at the Faculty of Fine Arts, Скопје (1997). Obtained her MA degree from the Department of Universal Sculpture at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. Lives in France. Active in multimedia installations (1999). Studied cultural management at the Institute of European Studies at the University of Saint-Denis, Paris (2002). Solo exhibitions: Скопје (1997), Paris (retrospective, 2004). Group exhibitions: Prague

настапи: Прага (1998, 1999); Братислава (1999); Скопје, Нарцизми, Музеј на современата уметност (1999); Open Air, Exodus Experimental Space, Lucerna Palace, Прага (1999); Sigh-t, The Academy Gallery, Утрехт (2001); Бели ноќи, Париз (2004); Меѓународен симпозиум на современата уметност, Chize, Франција (2004).
Библиографија: Стефановска, Весна. Во: Прозорец (exh.cat.). МКЦ, Скопје, 1997; Абациева, Соња. Во: Длабоко дишење / Deep Breathing, Skenpoint, Скопје, 2001, pp. 57, 58, 89, 168.

СТОЈКОВИЌ, Ана (1971). Дипломирала на Графичкиот оддел на Факултетот за ликовни уметности, Скопје (1997). Создава графики, видео и инсталации. Самостојни настапи: Скопје (1997, 1998, 1999, 2001/2002). Изложувала на следниве групни изложби: Макграф – Четврто поглавје, Отворено графичко студио, МГС, Скопје (1998); Графички експеримент, Отворено графичко студио, МГС, Скопје (1997, 2000); Нарцизми, Музеј на современата уметност, Скопје (1999); Пол и капитал, урбан проект, Скопје (2001); Озарување на местото – ликовни интеркомуникации, урбан проект, Скопје (2001); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Музеј на современата уметност, Скопје (2003).

Библиографија: Алексоска Бачева, Захаринка: Славица Јанешлиева, Ана Стојковиќ. Во: Големото стакло, Музеј на современата уметност, Скопје, бр. 7–8, 1998, стр. 122–123; Вилиќ, Небојша. Баш не боли едни за други (exh.cat.), Степен галерија, културна локација, Место, Скопје, 2002.

ТОШЕВСКИ, Игор (1963). Дипломирал на Уметничката академија во Хелсинки, Финска (1988), магистрирал на ФЛУ во Скопје (2011). Член на групата „Зеро“. Самостојни настапи: Хелсинки (1990), Скопје (1990, 1993, 1994, 1996, 1997, 2002, 2004, 2016), Велес (1996), Прилеп (1996), Куманово (1996), Ерланген (1996). Учество на групни изложби (избор): Експресија, гест, акција, Скопје (1985); Група „Зеро“, Келн 1990; Image Box, Мала станица, Скопје (1994/5); 9 1/2 Нова македонска уметност, Скопје (1995); Балкански уметници, Лабин (1997); Екстензија на кадарот, Битола и Куманово (1998); По сидот, Стокхолм (Moderna Museet) и Берлин (1999); Месец на современата македонска уметност, Загреб (2001); Што, како и за кого, Висна (2001); Капитал и пол, Скопје (2001); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Скопје (2003); Цетињско биенале, Цетиње (2004); Венеција, Биенале (2011, со групата „Зеро“). Трансфигурање, Прага, Чешки центар (2014).

Библиографија: Тошевски, Игор / Милевска, Сузана: Dossier '96, Музеј на Град Скопје, 1997 (exh.cat.). Бочварова, Марија: Игор Тошевски. Во: Големото стакло, Скопје, 1997, бр. 6, pp. 32-33 (exh. cat.)

ТРАЈКОВСКИ, Златко – Хинки (1960). Дипломирал на Графичкиот отсек на Факултетот за ликовни уметности, Скопје. Работи мурали, колажи, инсталации, видео-арт филмови. Приредувал и хепенизи. Како член на групата „Зеро“ учествувал во реализацијата на повеќе мурали во „Галерија 7“, училиштето „Тефејуз“ (1986). Самостојни настапи: Скопје (1988, 1989, 1990, 1993, 1994). Групни настапи: Меѓународно биенале CD, Цанкарјев дом, Лубљана (1987); Аспекти на југословенското видео, Женева, Сен Жерве (1989); Deconstruction, Quotation & Subversion – Југословенско видео, Artists Space, Њујорк (1989); Зеро Шакти, Музеј на Македонија, Скопје (1990); Групата „Зеро“ од Скопје, Osteuropaisches Kulturzentrum (1990); 10. светски фестивал, Kijkhuis, Хаг (1992); Ред-хаос, Музеј на Град Скопје (1992); Image Box, Мала станица, Скопје (1995); Зеро ретроспектива 1984-2009, НГМ, Мала станица, Скопје (2009). Заедно со неколку други уметници направил неколку видео проекти (1987, 1991).
Библиографија: Трајковски, Златко. Во: Златко Трајковски (exh.cat.), Музеј на Град Скопје, 1994. Величковски, Владимир. Портрет на една младост. Во: ЗЕРО – ретроспектива (exh.cat.), НГМ; Скопје, 2009.

УЗУНОВСКИ, Симон (1949). Дипломирал на Архитектонскиот факултет во Скопје (1979). Студирал Историја на уметноста на Филозофскиот факултет во Скопје. Студиски престој во Италија. Самостојни настапи: Скопје (1977, 1982, 1984, 1985, 1992, 1993, 1995), Сараево (1984); Битола, Ресен, Охрид, Штип, Куманово (1995); десетици камерни изложби на Капри, Италија. Учество на групни изложби: 40 години творештво, Скопје (1984); Современа македонска ликовна уметност, Скопје (1985); 12. есенски салон, Бања Лука (1986); Геометризмот и неговите видови во македонското сликарство, Скопје (1987); Преобразби 2, Скопје (2002); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Скопје (2003).

Библиографија: Плаевски, Лазо. Поповиќ, Мирослав. Петровски, Зоран. Во: Симон Узуновски, Дваесет години творештво. Ed. Музеј на Град Скопје, Скопје 1995 (exh.cat.); Абациева Соња. Во: Идеја-тека, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003.

УРОШЕВИЌ Вана (1961). Дипломирала (1984) и магистрирала (1987) на АЛУ во Београд. Студиски престој и специјализации: Париз (1987) и Венеција (1988). Вработена во НГМ, Скопје. Активна е на полето на сликарството, видеото и инсталациите. Самостојни настапи: Београд (1987, 1992, 2002), Скопје (1989, 1998, 2001–2003, 2007), Струта (1996), Битола (2003), Венеција, Биенале 2003 (со Жанета Вангели). Учество на групни изложби: Денови на југословенското видео, Женева (1988); Меѓународно сликарско триенале, Софија (1996); 50 години ДЛУМ, Париз (1996); Нарцизми, Скопје (1999); Цитати, Скопје (2001); Shining the Site, Скопје (2001); Есенски салон, Париз (2002); Европско триенале на мала пластика, Мурска Собота (2004); Религијата и модерната уметност, Њујорк (2005); Континентален појадок, Скопје (2004) и Лубљана

(1998, 1999); Bratislava (1999); Skopje, Narcissisms, Museum of Contemporary Art (1999); Open Air, Exodus Experimental Space, Lucerna Palace, Prague (1999); Sigh-t, The Academy Gallery, Utrecht (2001); White Nights, Paris (2004); International Symposium of Contemporary Art, Chizé, France (2004).

Bibliography: Стефановска, Весна. In: Прозорец (exh.cat.). МКЦ, Скопје, 1997; Абациева, Соња. In: Длабоко дишење / Deep Breathing, Skenpoint, Скопје, 2001, pp. 57, 58, 89, 168.

STOJKOVIC, Ana (1971). Graduated from the Graphics Department of the Faculty of Fine Arts, Skopje (1997). Active in graphics, video, and installations. Solo exhibitions: Skopje (1997, 1998, 1999, 2001/2002). Participation in group exhibitions: Makgraf - Chapter Four, Open Graphic Studio, MCS, Skopje (1998); Graphic experiment, Open Graphic Studio MCS, Skopje (1997, 2000); Narcissisms, Museum of Contemporary Art, Skopje (1999); Gender and Capital, urban project, Skopje (2001); Shining the Site - art intercommunications, urban project, Skopje (2001); Conceptual discourse in Macedonian art, Museum of Contemporary Art, Skopje (2003).

Bibliography: Алексоска Бачева, Захаринка: Славица Јанешлиева, Ана Стојковиќ. In: Големото стакло, Музеј на современата уметност, Скопје, бр. 7-8, 1998, pp. 122–123; Вилиќ, Небојша. Баш не боли едни за други (exh.cat.), Степен галерија, културна локација, Место, Скопје, 2002.

TOSEVSKI, Igor (1963). Graduated from the Art Academy in Helsinki, Finland (1988), obtained his MA degree from the Faculty of Fine Arts in Skopje (2011). Member of the group "Zero". Solo exhibitions: Helsinki (1990); Skopje (1990, 1993, 1994, 1996, 1997, 2002, 2004, 2016); Veles (1996); Prilep (1996); Kumanovo (1996); Erlangen (1996). Participation in group exhibitions (selection): Expression, gesture, action, Skopje (1985); Group "Zero", Cologne 1990; Image Box, Mala Stanica, Skopje (1994/5); 9 1/2 - New Macedonian Art, Skopje (1995); Balkan artists, Labin (1997); Extension of the Frame, Bitola, Kumanovo (1998); After the Wall, Stockholm (Moderna Museet) and Berlin (1999); Month of Macedonian Contemporary Art, Zagreb (2001); What, How and for Whom, Vienna (2001); Capital and Gender, Skopje (2001); Conceptual Discourse in Art in Macedonia, Skopje (2003); Cetinje Biennial, Cetinje (2004); Venice Biennale (2011, with the group "Zero"). Transfiguring, Prague, Czech Center (2014).

Bibliography: Тошевски, Игор / Милевска, Сузана: Dossier '96, Музеј на Град Скопје, 1997 (exh.cat.). Бочварова, Марија: Игор Тошевски. In: Големото стакло, Скопје, 1997, бр. 6, pp. 32-33 (exh. cat.)

TRAJKOVSKI, Zlatko - Hinki (1960). Graduated from the Graphics Department of the Faculty of Fine Arts, Skopje. Active in murals, collages, installations, video art films. Also performed happenings. As a member of the group "Zero", participated in the execution of several murals in the "Gallery 7", elementary school "Tefejuz" in Skopje (1986). Solo exhibitions: Skopje (1988, 1989, 1990, 1993, 1994). Group exhibitions: International Biennial CD, Cankar Center, Ljubljana (1987); Aspects of Yugoslav Video, Geneva, Saint Gervais (1989); Deconstruction, Quotation & Subversion - Yugoslav Video, Artists Space, New York (1989); Zero Shakti, Museum of Macedonia, Skopje (1990); Group "Zero" from Skopje, Osteuropaisches Kulturzentrum (1990); 10th World Festival, Kijkhuis, The Hague (1992); Order-chaos, Skopje City Museum (1992); Image Box, Mala Stanica, Skopje (1995); Group "Zero" Retrospective 1984-2009, NGM, Mala Stanica, Skopje (2009). Together with several other artists, produced several video projects (1987, 1991).

Bibliography: Трајковски, Златко. In: Златко Трајковски (exh.cat.), Музеј на Град Скопје, 1994. Величковски, Владимир. Портрет на една младост. In: ЗЕРО – ретроспектива (exh.cat.), НГМ; Скопје, 2009.

UZUNOVSKI, Simon (1949). Graduated from the Faculty of Architecture in Skopje (1979). Studied art history at the Faculty of Philosophy in Skopje. Study visit to Italy. Solo exhibitions: Skopje (1977, 1982, 1984, 1985, 1992, 1993, 1995); Sarajevo (1984); Resen, Ohrid, Stip, Kumanovo (1995); dozens of chamber exhibitions in Capri, Italy. Participation in group exhibitions: 40 Years of Work, Skopje (1984); Contemporary Macedonian Fine Arts, Skopje (1985); 12th Autumn Salon, Banja Luka (1986); Geometrisms and its kinds in Macedonian painting, Skopje (1987); Transformations 2, Skopje (2002); Conceptual discourse in art in Macedonia, Skopje (2003).

Bibliography: Плаевски, Лазо. Поповиќ, Мирослав. Петровски, Зоран. In: Симон Узуновски, Дваесет години творештво. Ed. Музеј на Град Скопје, Скопје 1995 (exh.cat.); Абациева Соња. In: Идеја-тека, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003.

UROSEVIC, Vana (1961). Obtained BA (1984) and MA degrees (1987) from the Academy of Fine Arts in Belgrade. Study visits and specializations: Paris (1987) and Venice (1988). Works at NGM in Skopje. Active in the field of painting, video, and installation. Solo exhibitions: Belgrade (1987, 1992, 2002); Skopje (1989, 1998, 2001-2003, 2007); Struga (1996); Bitola (2003); Venice Biennale (2003, with Zaneta Vangeli). Participation in group exhibitions: Days of Yugoslav video, Geneva (1988); International Painting Triennial, Sofia (1996); 50 Years of DLUM, Paris (1996); Narcissisms, Skopje (1999); Quotes, Skopje (2001); Shining the Site, Skopje (2001); Autumn Salon, Paris (2002); European Triennial of small plastic, Murska Sobota (2004); Religion and Modern Art, New York (2005); Continental breakfast, Skopje (2004) and Ljubljana (2005); Foreign

(2005); *Tuѓo тело*, фобии, Скопје (2005) и Берлин (2006); Сонувана Македонија, Париз (2005); Уметникот во разговор, Скопје и Хамбург (2006); super(h)EROS, Скопје (2007); "Los caprichos y la garrote", Љубљана (2009), Њујорк (2010), Цетиње (2011); Не ги затворај очите, Скопје (2012). Награди: ДЛУМ „Димитар Кондовски“ (1994); Прва награда за минијатурна уметност, Горњи Милановац (2008).
Библиографија: Aleksiev, Emil. Casanova's factory. In: Vana Urosevic, Passagio. 50 Biennale di Venezia. Ed. Museum of Contemporary Art, Skopje, 2003 (exh.cat.); Lucie-Smith, Edward. Vana Urosevik. In: Вана Урошевиќ. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје 2007, pp. 9-12. (exh. cat.).

ФИДАНОСКИ Никола / ШЕМОВ Симон

Никола Фиданоски (1946). Дипломирал (1971) и магистрирал (1973) на Академијата за ликовни уметности во Белград. Работи во областа на сликарството и дизајнот. Самостојни настапи: Валсево (1973), Скопје (1976, 1986), Белград (1976), Каиро (1984), Зрењанин, Битола, Неготино (1986). Учувувал на македонски и странски групни изложби: Скопје, Белград Загреб, Риска, Урбино, Брисел, Хавана, Бранфорд, Лоф, Будимпешта, Грац, Награда на ДЛУМ „Нерешки мајстори“ (1973).

Симон Шемов (1941). Дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Белград (1964). Постдипломски студии во Лондон (1971/2). Бил професор на ФЛУ Скопје. Самостојни настапи: Скопје (1965, 1968–1970, 1976, 1981, 1985, 1991, 1995 – ретроспектива), Белград (1968), Бранфорд и Лондон (1972), Единбург (1973), Зрењанин (1985). Групни изложби: Белград, Загреб, Софија, Истанбул, Ферара, Шел, Атина, Грац, Анкара. Награди: „Нерешки мајстори“, „Лазар Личеноски“, „Никола Мартиноски“. Заеднички акции и интервенции: Локуф, Дешат-Кораб (1973, 1974); Скопје (1973, ателје на П. Мазев), (1974, 1976, објекти); Во чест на Рембрант (1984); Ригеста палата и Интервенција X (1985); Интервенции во простор, Скопје (МСУ, 1982); Боени интервенции и Растркалано клопче, с. Варош, Прилепско (1983); Просторно делување на боите, Водно (1985); Концептуалниот дискурс во македонската ликовна уметност, Скопје (2003).

Библиографија: Абациева Димитрова, Соња, Кон апокалипсата на ликовниот хегемонизам. Во: Симон Шемов – Никола Фиданоски, Акции и интервенции 1973–1985, Скопје и Битола. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 1986 (exh.cat.); Иванов, Бојан, Вилик Небојша: Одблесоци на концептуалната уметност – Македонската ликовна сцена во седумдесеттите. Во: Идеја-тека, Избор на документи за концептуалниот дискурс во Македонија. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2003; pp. 65-84;

ФИЛИПОВА КИТАНОВСКА, Симонида (1965). Дипломирала на Факултетот за ликовни уметности, Скопје (1998). Создава слики, цртежи, објекти, инсталации. Самостојни настапи: Карловац (1989); Куманово (1990); Скопје (1990, 1998); Белград (1991); Бостон (1992, 1994); Њујорк (1993). Групни изложби: 6. биенале на акварели, Карловац (1989); Биенале на младите, Музеј на современата уметност, Скопје (1989, 1991); Ерменски и југословенски уметници, Белград (1989); 6. биенале на акварели, Љубљана (1990); Млади ликовни уметници, Сидни (1991); Зимски салон на ДЛУМ (1992, 1993, 1998); Тотем, Бостон (1996); Нарцизми, Музеј на современата уметност, Скопје (1999). Добитничка на награди на ДЛУМ.

Библиографија: Абациева, Соња. Во: Длабоко дишење / Deep Breathing, Skenpoint, Скопје, 2001, pp. 77, 78, 168.

ХАЦИ ВАСИЛЕВА, Елпиди (1971). Дипломирала на Академијата за применети уметности, Нови Сад (1990) и на Уметничката школа во Глазгов (1996). Магистрирала на Кралскиот уметнички колеџ, Лондон (1998, 2008, 2011). Самостојни настапи: Глазгов (1994, 1995, 1997, 2001); Вест Бретон (1995); Јоркширски парк на скулптура, Јоркшир (1995), Брајтон (2002, 2012), Даблин (2006), Валенсиен (2008), Глочестер (2009), Меѓународно биенале, Венеција (2013). Учество на групни изложби (избор): Лондон (1993, 1997); Годишна изложба, Глазгов (1994–96); Шкотски натпревар во цртеж, Пејсали (1995); Нова шкотска уметност, Единбург (1996); Калгари (1997); Ренесанса, Кент (1997); Hot House, Лондон (1997); Contemporary Art at One North East, 2001. New Forest Pavillion, Венеција, Биенале (2005); Around Photography, Брајтон (2008); Ластари, Скопје (2009); Летна изложба, Лондон (2012); Рефлексија..., Неапол (2013). Добитничка на повеќе награди и стипендии во Македонија и Велика Британија, каде што живее и работи.

Библиографија: Abadziewa, Sonja. Deep Breathing. Ed. Skenpoint, Skopje, 2001; Frangovska, Ana. Multidisciplinary synesthetic mapping. In: Silentio Pathologia, Elpida Hadzi-Vasileva. Ed. Nacional Gallery of Macedonia, Skopje, 2013 (exh.cat.).

ЦВЕТКОВ, Венко (1955). Дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Љубљана (1994). Сесанимава со сликарство, инсталации, видео арти и други алтернативни активности во соработка со словенечката авангардна сцена од осумдесеттите. Работи како професор на Државното училиште за применети уметности во Скопје. Самостојни настапи: Скопје (1984, 1986–1988, 1990, 1991–1995, 1998, 2005). Групни изложби: Видеопрезентација – југословенско видео, Музеј на современата уметност; Скопје (1984); Експресија, гест, акција, Музеј на Македонија (1985); Биенале, Риска (1985); 80 години во македонската ликовна уметност, Музеј на Македонија (1986); 1. биенале на млади, Музеј на современата уметност, Скопје (1987); Концептуалниот дискурс во Македонија, Музеј на современата уметност, Скопје (2003).

Библиографија: Катранциски, Благој. Frankie Goes to Stip, Флаш, Штип, бр. 6, 1984. Величковски, Владимир. Во: Венко Цветков, Естетска стратификација (текст), Музеј на Македонија, Скопје, 1988.

body, phobias, Skopje (2005) and Berlin (2006); Dream Macedonia, Paris (2005); Artist Talk, Skopje and Hamburg (2006); super(h)EROS, Skopje (2007); "Los caprichos y la garrote", Ljubljana (2009), New York (2010), Cetinje (2011); Do not close the eyes, Skopje (2012). Awards: DLUM "Dimitar Kondovski" award (1994); First prize for miniature art, Gornji Milanovac (2008).

Bibliography: Aleksiev, Emil. Casanova's factory. In: Vana Urosevic, Passagio. 50 Biennale di Venezia. Ed. Museum of Contemporary Art, Skopje, 2003 (exh.cat.); Lucie-Smith, Edward. Vana Urosevic. In: Вана Урошевиќ. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје 2007, pp. 9-12. (exh. cat.).

FIDANOSKI Nikola / SEMOV Simon

Nikola Fidanoski (1946). Obtained his BA (1971) and MA (1973) degrees from the Academy of Fine Arts in Belgrade. Active in painting and design. Solo exhibitions: Valjevo (1973); Skopje (1976, 1986); Belgrade (1976); Cairo (1984); Zrenjanin, Bitola, and Negotino (1986). Participated in Macedonian and international group exhibitions: Skopje, Belgrade, Zagreb, Rijeka, Urbino, Brussels, Havana, Bradford, Lodz, Budapest, Graz. "Nerezi Masters" DLUM Award (1973).

Simon Semov (1941). Graduated from the Academy of Fine Arts in Belgrade (1964). Postgraduate studies in London (1971/2). Worked as professor at the Faculty of Fine Arts, Skopje. Solo exhibitions: Skopje (1965, 1968-1970, 1976, 1981, 1985, 1991, 1995 - retrospective); Belgrade (1968); Bradford and London (1972); Edinburgh (1973); Zrenjanin (1985). Group exhibitions: Belgrade, Zagreb, Sofia, Istanbul, Ferrara, Schelle, Athens, Graz, Ankara. Awards: "Nerezi Masters", "Lazar Licenoski", "Nikola Martinoski." Group actions and art interventions: Lokuf, Desat-Korab (1973, 1974); Skopje (1973, studio of P. Mazev) (1974, 1976, objects); In honor of Rembrandt (1984); Striped palette and Intervention X (1985); Interventions in space, Skopje (MOCA, 1982); Color Interventions and Rolling Reel, Varos village, Prilep (1983); Spatial Activity of Colors, Vodno (1985); Conceptual discourse in art in Macedonia, Skopje (2003).

Bibliography: Абациева Димитрова, Соња, Кон апокалипсата на ликовниот хегемонизам. In: Симон Шемов – Никола Фиданоски, Акции и интервенции 1973–1985, Скопје и Битола. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 1986 (exh.cat.); Иванов, Бојан, Вилик Небојша: Одблесоци на концептуалната уметност – Македонската ликовна сцена во седумдесеттите. In: Идеја-тека, Избор на документи за концептуалниот дискурс во Македонија. Ed. Музеј на современата уметност, Скопје, 2003; pp. 65-84.

FILIPOVA KITANOVSKA, Simonida (1965). Graduated from the Faculty of Fine Arts, Skopje (1998). Active in paintings, drawings, objects, installations. Solo exhibitions: Karlovac (1989); Kumanovo (1990); Skopje (1990, 1998); Belgrade (1991); Boston (1992, 1994); New York (1993). Group exhibitions: 6th Biennial of watercolors, Karlovac (1989); Biennial of Young Artists, Museum of Contemporary Art, Skopje (1989, 1991); Armenian and Yugoslav artists, Belgrade (1989); 6th Biennial of watercolors, Ljubljana (1990); Young artists, Sydney (1991); Winter salon of DLUM (1992, 1993, 1998); Totem, Boston (1996); Narcissisms, Museum of Contemporary Art, Skopje (1999). Winner of DLUM awards.

Bibliography: Абациева, Соња. In: Длабоко дишење / Deep Breathing, Skenpoint, Скопје, 2001, pp. 77, 78, 168.

HADZI VASILEVA, Elpida (1971). Graduated from the Academy of Applied Arts, Novi Sad (1990) and the Art School in Glasgow (1996). MA degree from the Royal College of Art, London (1998, 2008, 2011). Solo exhibitions: Glasgow (1994, 1995, 1997, 2001); West Bretton (1995); Yorkshire Sculpture Park, Yorkshire (1995); Brighton (2002, 2012); Dublin (2006); Valenciennes (2008); Glochester (2009); International Biennale, Venice (2013). Participation in group exhibitions (selection): London (1993, 1997); Annual Exhibition, Glasgow (1994-96); Scottish contest of drawing, Paisley (1995); New Scotch Art, Edinburgh (1996); Calgary (1997); Renaissance, Kent (1997); Hot House, London (1997); Contemporary Art at One North East, (2001). New Forest Pavilion, Venice Biennale (2005); Around Photography, Brighton (2008); Sprigs, Skopje (2009); Summer Exhibition, London (2012); Reflection..., Naples (2013). Winner of numerous awards and scholarships in Macedonia and Great Britain, where she lives and works.

Bibliography: Abadziewa, Sonja. Deep Breathing. Ed. Skenpoint, Skopje, 2001; Frangovska, Ana. Multidisciplinary synesthetic mapping. In: Silentio Pathologia, Elpida Hadzi-Vasileva. Ed. Nacional Gallery of Macedonia, Skopje, 2013 (exh.cat.).

CVETKOV, Venko (1955). Graduated from the Academy of Fine Arts in Ljubljana (1994). Active in painting, installations, video art and other alternative activities in cooperation with the Slovenian avant-garde scene of the eighties. Works as a professor at the State School for Applied Arts in Skopje. Solo exhibitions: Skopje (1984, 1986-1988, 1990, 1991-1995, 1998, 2005). Group exhibitions: Video Presentation - Yugoslav Video, Museum of Contemporary Art, Skopje (1984); Expression, Gesture, Action, Museum of Macedonia (1985); Biennial, Rijeka (1985); 80 Years of Macedonian Fine Arts, Museum of Macedonia (1986); 1st Biennial of Young, Museum of Contemporary Art, Skopje (1987); Conceptual Discourse in Macedonian Art, Museum of Contemporary Art, Skopje (2003).

Bibliography: Катранциски, Благој. Frankie Goes to Stip, Флаш, Штип, бр. 6, 1984. Величковски, Владимир. In: Венко Цветков, Естетска стратификација (текст), Музеј на Македонија, Скопје, 1988.

ЧАПОВСКА, Виолета (1967). Дипломирала на Факултетот за ликовни уметности во Скопје (1995). Магистрирала на Кралскиот институт за технологија, Мелбурн, Австралија (1995). Работи графика, инсталации, site specific проекти. Самостојни настапи: Мелбурн (1992, 1994, 1996, 2004, 2011, 2012); Скопје (1996, 1999, 2011); Битола 1991; Пелистер (1994, 1996). Групни изложби: 10. меѓународна графичка изложба, Фрехен (1994); 1. меѓународно графичко биенале, Битола (1994); 9. меѓународно графичко биенале, Сеул (1994); Меѓународно триенале, Осака (1994); Интер-Контакт-Графика, Прага и Краков (1995); Норвешко меѓународно графичко триенале Фридрихштад (1995); Арт Фемина, Стокхолм (1997); 4. меѓународно графичко биенале, Бопап, Индија (1997); Лична географија, Мелбурн (1998); Првото пип шоу во градот, Скопје (1999); Уметници и бегалци, Скопје (1999) и Софија (2000); Озарување на местото – ликовни интеркомуникации, урбан проект, Скопје (2001); Пол и капитал, урбан проект, Скопје (2001); Балкан арт, Нови Сад (2002); Петти меѓународен фестивал на уметноста на; жените, Алепо, Сирија (2003); Gender Check, MUMOK, Ludwig Museum, Виена (2009); birth.art, Мелбурн (2011).

Библиографија: Милевска, Сузана. Во: Виолета Чаповска, Ленд-принт проект на Малото Езеро, Пелистер, МГС, 1994 (exh.cat); Абациева, Соња, Deep Breathing, Skenpoint, Скопје, 2001, pp. 43, 71, 79, 88, 125, 153.

ШУМКОВСКИ, Јован (1962). Дипломирал (1986) и магистрирал (1989) на ФЛУ, Скопје, каде што денес е професор. Самостојни настапи: Штип (1985), Велес (1985), Охрид (1985), Скопје (1987, 1990, 1997, 2004, 2006–2008), Белград (1988, со Д. Петковиќ и Б. Маневски), Брисел (1995), Њујорк (1998, 2007), Стокхолм (2000 со Б. Маневски), Венеција - Биенале (2001), Париз (2006 со Т. Адиевски и С. Павлески). Учество на групни изложби (избор): Yu Dokumenta '89, Сарасво (1989); Геометрии, Скопје, Марибор, Љубљана, Загреб, Белград (1990); Современа уметност од Македонија, Софија (1991); Апстрактното сликарство во Македонија 1960/1990, Скопје (1992); Меѓународно биенале, Сао Паоло (1994); Антологија на македонската ликовна уметност 1894–1994, Скопје (1994); Image Vox, Скопје (1994/5); Аспекти на актуелната македонска уметност, Рим, Лондон, Љубљана, Загреб (1996/7); Мултијазичен пејзаж, Вилнус (1996); Нова македонска уметност – Зрачења, Скопје, Белград и Минхен (1998), Токио (2000); Преобразби, Скопје (2000); Имагинација – романтизам, Јена (2001); Lost Highway Expedition, Скопје, Белград, Љубљана, Загреб, Нови Сад, Приштина, Сарасво, Подгорица, Тирана (2006); Трансфигурирање, Прага, Чешки центар (2014). Награди: АИКА (македонска секција), 1998; Награда на МСУ-Скопје, 1993.

Библиографија: Vilic, Nebojša. The Profane Iconostasis-Holy Picture. In: Jovan Šumkovski, 22nd International Biennial of Sao Paolo. Ed. Soros Center for Contemporary Arts, Скопје, 1994 (exh.cat.); Apa, Mariano. Living in Vision. In: Jovan Šumkovski, Night Vision, 49 Biennale di Venezia. Национална галерија, Скопје, 2001 (exh.cat.).

CAPOVSKA, Violeta (1967). Graduated from the Faculty of Fine Arts, Skopje (1995). MA degree from the Royal Institute of Technology, Melbourne, Australia (1995). Active in graphics, installations, site specific projects. Solo exhibitions: Melbourne (1992, 1994, 1996, 2004, 2011, 2012); Skopje (1996, 1999, 2011); Bitola 1991; Pelister (1994, 1996). Group exhibitions: 10th International exhibition of graphics, Frechen (1994); 1st International Graphic Biennial, Bitola (1994); 9th International Graphic Biennale, Seoul (1994); International Triennale, Osaka (1994); Inter-Contact Graphics, Prague and Krakow (1995); Norwegian International Graphic Triennial, Fridrihshtad (1995); Art Femina, Stockholm (1997); 4th International Graphic Biennial, Bopap, India (1997); Personal Geography, Melbourne (1998); First Peep Show in Town, Skopje (1999); Artists and Refugees, Skopje (1999) and Sofia (2000); Shining the Site - art intercommunications, urban project, Skopje (2001); Gender and Capital, urban project, Skopje (2001); Balkan Art, Novi Sad (2002); Fifth International Festival of Art of Women, Aleppo, Syria (2003); Gender Check, MUMOK, Ludwig Museum, Vienna (2009); birth.art, Melbourne (2011).

Bibliography: Милевска, Сузана. In: Виолета Чаповска, Ленд-принт проект на Малото Езеро, Пелистер, МГС, 1994 (exh.cat); Абациева, Соња, Deep Breathing, Skenpoint, Скопје, 2001, pp. 43, 71, 79, 88, 125, 153.

SUMKOVSKI, Jovan (1962). BA (1986) and MA degrees (1989) from Faculty of Fine Arts, Skopje, where he works as professor. Solo exhibitions: Stip (1985); Veles (1985); Ohrid (1985); Skopje (1987, 1990, 1997, 2004, 2006–2008); Belgrade (1988, with D. Petkovic and B. Manevski); Brussels (1995); New York (1998, 2007); Stockholm (2000, with B. Manevski); Venice - Biennale (2001); Paris (2006, with T. Adzиеvski and S. Pavleski). Participation in group exhibitions (selection): Yu Dokumenta '89, Sarajevo (1989); Geometries, Skopje, Maribor, Ljubljana, Zagreb, Belgrade (1990); Contemporary Art from Macedonia, Sofia (1991); Abstract painting in Macedonia 1960/1990, Skopje (1992); International Biennial, Sao Paulo (1994); Anthology of art in Macedonia 1894–1994, Skopje (1994); Image Box, Skopje (1994/5); Aspects of current Macedonian art, Rome, London, Ljubljana, Zagreb (1996/7); Multilingual landscape, Vilnius (1996); New Macedonian Art - Radiations, Skopje, Belgrade and Munich (1998); Tokyo (2000); Transformations, Skopje (2000); Imagination - Romanticism, Jena (2001); Lost Highway Expedition, Skopje, Belgrade, Ljubljana, Zagreb, Novi Sad, Pristina, Sarajevo, Podgorica, Tirana (2006); Transfiguring, Prague, Czech Center (2014). Awards: AICA (Macedonian Section), 1998; Award of MOCA- Skopje, 1993.

Bibliography: Vilic, Nebojsa. The Profane Iconostasis-Holy Picture. In: Jovan Sumkovski, 22nd International Biennial of Sao Paolo. Ed. Soros Center for Contemporary Arts, Skopje, 1994 (exh.cat.); Apa, Mariano. Living in Vision. In: Jovan Sumkovski, Night Vision, 49 Biennale di Venezia. Национална галерија, Скопје, 2001 (exh.cat.).

Визуелните уметности во Македонија - XX век, Книга 2. Мултимедијална уметност
Visual Arts in Macedonia - twentieth century, Book 2. Multimedia Art

Издавач: **ОСТЕН – друштво за новинско издавачка дејност, Скопје**
8 Ударна бригада 2, 1000 Скопје, Република Македонија
Publisher: **OSTEN – Publishing company, Skopje**
8 Udarne brigada 2, 1000 Skopje, Republic of Macedonia
+389(0)23213665, www.osten.mk, osten@t.mk

За издавачот: **Мице Јанкуловски**
For the Publisher: **Mice Jankulovski**

Уредник: **Корнелија Конеска**
CEO: **Kornelija Koneska**

Автор на предговорот, текстовите и селекцијата: **Соња Абациева**
Author of the preface, text, and selection: **Sonja Abadziewa**

Превод на англиски: **Дарко Путилов**
Translation into English: **Darko Putilov**

Лектура на македонски јазик: **Здравко Корвезироски**
Proofreading of Macedonian: **Zdravko Korveziroski**

Графички дизајн: **Игор Сековски**
Design: **Igor Sekovski**

Асистент: **Александар Петровски**
Assistant: **Aleksandar Petrovski**

Логистика: **Милан Халев**
Logistics: **Milan Halev**

Печат: **Европа 92, Македонија**
Printed by: **Europe 92, Macedonia**

Тираж: **500**
Print run: **500**

2017 © OSTEN

Благодарност на сите ликовни уметници, институции и поединци
кои споделија информации и материјали за оваа публикација.

Special thanks to all artists, institutions and individuals who
shared information and materials for this publication.

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

7.036/.038(497.7)(081)

АБАЦИЕВА, Соња
Визуелните уметности во Македонија во XX век. Кн. 2, Мултимедијална уметност / Соња Абациева =
Visual arts in Macedonia in the 20th century. Book 2, Multimedia art / Sonja Abadziewa. - Скопје : Остен = Skopje : Osten,
2017. - 192 стр. : илустр. ; 28 см

Текст напоредно на мак. и англ. јазик

ISBN 978-608-65850-3-7
1. Насп. ств. насл.
а) Современа уметност - Македонија - Монографии
COBISS.MK-ID 103796746

ВРЕМЕНСКА ТАБЕЛА НА НАСТАНИ ВО XX BEK

TIME TABLE OF EVENTS OF THE TWENTIETH CENTURY



