Лилјана Неделковска / Liljana Nedelkovska

Енформел: 1959-1966

(кратка историја на енформелното сликарство во Македонија)

Informel: 1959-1966

(a brief history of the Informel painting in Macedonia)

Лилјана Неделковска

Енформел: 1959-1966
(кратка историја на енформелното сликарство во Македонија)

Лилјана Неделковска / Liljana Nedelkovska

Енформел: 1959-1966

(кратка историја на енформелното сликарство во Македонија)

Informel: 1959-1966

(a brief history of the Informel painting in Macedonia)

Музеј на современата
уметност, Скопје, Македонија

Museum of Contemporary Art,
Skopje, Macedonia

2009

Благодарност до колегите и пријателите за подршката и сугестиите:
Соња Абаџиева, Марика Бочварова Плавевска, Лазо Плавевски и Валентино Димитровски.

Особена благодарност до институциите, уметниците и приватните лица со чија љубезност и спремност да позајмат дела е овозможена реализацијата на изложбата: Национална галерија на Македонија,Скопје; НУ Завод за заштита на спомениците на културата, Штип; НУ Центар за култура Антон Панов, Струмица; НУ Завод-Музеј, Охрид; НУ Завод-Музеј, Битола; Собрание на град Скопје; Клуб на пратениците, Скопје; Културно информативен центар, Скопје; Сојуз на Синдикатите на Македонија, Скопје; Петар Хаџи Бошков, Скопје, Вана Урошевиќ, Скопје; Јане Миљовски, Скопје; Спасија Крстевска, Скопје; семејство Црвенковски, Скопје; семејство Велкови, Скопје; семејство Гриэо, Скопје; семејство Анастасови, Скопје; итн

Special thanks to colleagues and friends for the support and suggestions: Sonja Abadzieva, Marika Bocvarova Plavevska, Lazo Plavevski and Valentino Dimitrovski.

Also, special thanks for cooperation to all institutions, artists and other persons that have lended their works for this exhibition: National Gallery of Macedonia, Skopje; NI Institute and Museum, Stip; NI Culture Centre "Anton Panov", Strumica; NI Institute-Museum, Ohrid; NI Institute-Museum, Bitola; Culture and Information Center, Skopje; Assembly of the City of Skopje; Federation of Trade Unions of Macedonia, Skopje; Club Members of Parliament, Skopje; Petar Hadzi Boskov, Skopje; Vana Urosevic, Skopje; Jane Miljovski, Skopje; Spasija Krstevska, Skopje; Family Crvenkovski, Skopje; Family Velkov, Skopje; Family Grizo, Skopje; Family Anastasov; etc.

Содржина/Contents:

Вовед / Preface

Политиката скриена зад превезот на културата
The politics hidden behind the veil of culture

Македонскиот енформел-меѓу расцепот и синтезата
The Macedonian Informel - between rupture and synthesis

Хронолошка ориентација- интерпретации и значења
Chronological orientation - interpretations and meanings

Преглед на групни и самостојни изложби со библиографија
Chronology of group and solo exhibitions with bibliography

Биографии / Biographies

Каталог / Catalogue

Вовед

Зошто енформел? Зошто сега кога самиот поим енформел сериозно е доведен во прашање, кога новите критички читања ја нарушија неговата теоретска и културна веродостојност? Денеска за него сé повеќе се зборува во конотации што оставаат впечаток дека она што некогаш беше означено како енформел, сега е само празен збор, дека она што некогаш беше исполнето со значење, сега е само празна обвивка, а онаму од каде што порано зрачеше смисла, сега зрачи само конформизам и допадливост. Енформелот како декор? Ваков впечаток се добива читајќи ја констатацијата на Петер Биргер дека "многу дела на енформелот од 50-те и 60-те години на денешниот набљудувач му се чинат декоративни и допадливи. Од нив зрачи нешто конформистичко, што тогаш не било возможно да се забележи."[1)]* Читањето на енформелот од Розалин Краус и Ив-Ален Боа е исто така негативно во своите консеквенции: на изложбата *Бесформност: начин на употреба*, изложба која понуди еден поинаков пристап во толкувањето на модерната уметност, делата на енформелот беа изоставени. Причина: енформелот им се чинел "бескрајно антропоморфен и декоративен".[2)] Според нив, зборот енформел е лошо избран и неговата најголема грешка е што многу потсетува на зборот бесформност што Жорж Батај, уште при крајот на 20-те години на минатиот век, го употребил со цел да се спротиставі на филозофските и идеалистички концепции и на нивните претензии на единство и полнотија на смислата. Бидејќи бесформноста е нешто што не може да се дефинира, тоа е она одвратното, отфрленото што ја оддликува материјата во нејзината хаотичност и предјазичност (тоа е нестабилен и неизвесен мотив што не дозволува формирање на какви било значења или референции: според Батај, бесформноста е нешто"што во никаква смисла нема свои права и секаде се гази како пајак или црв"), Краус и Боа следејќи ја мислата на Батај, укажуваат дека бесформноста единствено дозволува да биде согледана во својата употребна функција: "таа има само оперативна егзистенција: тоа е перформативната..".[3)] Оттаму и концептот на оваа изложба беше артикулиран околу ставот дека на делата не треба да им се дава смисла, дека не треба да се бара нивното скриено значење, туку она што треба да го направи критиката е да ја одреди нивната функција: бесформноста како начин да се "изневерат очекувањата", да

се наруши воспоставениот ред во вредносниот систем на модерната мисла, а сè со цел да се доведат во прашање формалистичките класификации на историскиот модернизам.

Затоа на изложбата ги немаше енформелните слики на Волс, туку неговите малку познати фотографии. Затоа во групата дела поставени околу оперативниот поим "ниска материјалност" не беше вклучен енформелот (така, на пример, укажувајќи дека поголемиот број дела на Дибифи се, всушност, "енформелни", Краус и Боа на изложбата ќе ги вклучат само оние од серијата *Matériologies*, настанати 1959-1960, кои според нив единствено се доближуваат до идејата на бесформноста), туку дела во кои материјата е деградирана, понижена, без можност таа да биде апсорбирана и трансформирана во некаква формална категорија или допрена од личниот, автентичниот стил на уметникот.

* * *

Зошто сега изложба на енформел? Зошто дури сега, по извршените деконструкции и делегитимации на неговото значење, се профилираат интересот и потребата да се зборува за оваа појава во контекстот на македонското сликарство? И ако се зборува, како да се направи тоа, а да не се западне притоа во едно безживотно редење зборови и слики? Ризикот е голем, но и мотивацијата. Главниот мотив, и покрај сè, да се зборува за енформелот произлезе од критичката и теоретската недореченост со која е тој обвиткан: и покрај тоа што за него е пишувано повеќепати, во рамките на општи студии, прегледи и панорами на македонската уметност, во рамките на самостојни и монографски изложби на уметниците кои со еден дел од своето творештво партиципирале во неговата појава и развој, сепак, досега тој не беше издвоен како ликовна појава чие толкување би овозможило тој да се препознае како место на кое се впишани дефинирани значења и вредности. Единствен текст во кој проблемски се опфатени нефигуративните тенденции во Македонија е текстот на Соња Абаџиева *За нефигуративното сликарство, неговите видови и претставници во современата македонска ликовна уметност* (објавен во 1975 г. во списанието *Разгледи*). Исто така, единствена изложба, посветена на поетиката на апстрактната уметност, е *Апстракното сликарство во Македонија 1960-1990* (организирана од Музејот на современата уметност, Скопје, 1992), изложба на која авторот Зоран Петровски на едно место ги претстави апстрактните тенденции во еден поширок распон од 1960 до 1990 г.[4)]

Бидејќи досега не е направен обид да се издвои, да се презентира и теоретски да се образложи енформелот со квалитетната продукција на повеќе автори со сродни ставови и афинитети, целта на изложбата е да се направи не само историски преглед на неговата појава и ширење, туку и да се согледаат филозофските и идеолошките аспекти на времето што ги отвори енформелот во македонската култура. За да се разбере идеолошката обвивка на времето, како и процесот на преобразбата на идеите, значењата и претставите за уметноста што го одбележуваат овој период, концептот на изложбата се темели

Драгутин Аврамовски-Гуте / Dragutin Avramovski-Gute
Коњаничка фигура 1 / Figure of a Horseman, 1961
од фотодокументацијата на МСУ, Скопје

врз еден проширен пристап: нема да ги опфати само уметниците што силно ја одредија македонската модерна уметност, туку и оние уметници што со своето дејствување во тој период дадоа свој придонес во пробивот и ширењето на енформелот.

Изложбата, исто така, е обид да се изврши и историска ревалоризација, односно да се коригира временската рамка во која македонската и поранешната југословенска критика ги поставија релевантните дела на македонскиот енформел: од втората половина на 60-те, период означен како време на "академизирање и одумирање на енформелот", да се направи поместување кон почетокот на 60-те години, значи кон "херојскиот период" на неговото интензивно ширење и практикување во тогашната југословенска културна средина. Всушност, ако се тргне од податокот дека македонските уметници создадоа дела во духот на енформелот уште во 1956/57, односно 1959, дека во 1960, 1961 и 1962 г. беа организирани самостојни и групни изложби на кои беа изложени дела што активно кореспондираа со промените што се случуваа на уметничката сцена, тогаш се чинат разбирливи отвореноста и интересот да се проблематизира хронолошката и вредносна граница на македонскиот ен-

Љубодраг Маринковиќ-Пенкин / Ljubodrag Marinkovic-Penkin
Композиција / Composition, 1963

формел. Поради недореченоста, но и поради премолченото уверување дека ликовниот јазик на македонските уметници не успеал да ги надмине локалните ограничувања (традицијата, националното), уверување присутно како во периодот на неговата појава и ширење, така и во подоцнежниот период кога се вршени значајни историзации, класификации и деценски анализи на уметноста, но и денеска кога се чини дека ова поглавје на македонската уметност е апсолвирано и затворено, убедени сме дека уметноста од овој период заслужува дополнителен напор што ќе овозможи одредени празнини во неговата перцепција да се исполнат со говор, отворајќи на тој начин простор и за нови и поинакви интерпретации и формулации.[5)] За да се добие увид во комплексноста на проблемот, во нашиот пристап подеднакво значење и важност ќе имаат како самите дела, така и нивната рецепција на изложбите одржани во периодот на 60-те години, а пред сé, на изложбата *Југословенско сликарство на шестата деценија* (одржана во Музејот на современата уметност во Белград, 1980 г.), на која партиципираа сите југословенски ликовни центри. Потребата од едно критичко навраќање на ставовите и толкувањата изнесени и презентирани на оваа студиска изложба, во одредена мера, ќе го стеснат хоризонтот за еден "поинаков" теоретски пристап.

Имајќи предвид дека енформелот во Македонија се развиваше во една комплексна, контрадикторна и понекогаш конфузна политичка и идеолошка реалност, се наметна и потребата, паралелно со проучувањето на документите, изворите и на самите дела, значи покрај акцентирањето на формалните квалитети на делата, на медиумот и на влијанијата, да се постават и прашања што ќе ги опфатат и политичките и идеолошките импликации на периодот. Гледано од денешна перспектива, кога историјата на модерната македонска уметност се чини како еден заокружен и непротивречен концепт на развој на автори и дела, на стилови и влијанија, на форми и содржини, историја што се појавува како некој вид на "безрабно ткаење" ликовни појави од кои секоја на свој начин изразува некоја обединувачка внатрешна вистина, потребата за деконструирање и демистифицирање на нејзината континуирана и непроблематична суштина се наметна како своевидна методолошка неизбежност и нужност.[6)]

Токму во оваа смисла се издвојува и значењето на идеолошката димензија, како хоризонт на кој се судираат скриените и премолчените аспекти, не само на времето, туку на цел еден систем значења и толкувања, со онаа негова надворешна, непротивречна и веќе раскажана, континуирана и приказна разбирлива по себе, од чисто формална природа. Се покажа дека инсистирањето на континуитетот, како заокружена вистина што својата најголема потврда ја црпеше и сè уште ја црпи од појмовниот вокабулар како што се идентитетот, националното битие, традицијата[7)], всушност не само што ја парализира критичка свест, туку во исто време и ја отуѓува од сопствената историја. Оттаму и идеолошките афинитети во толкувањето на енформелот: како место на прекршување на дозволеното и премолченото, место на кое проекциите и ограничувањата се покажуваат во една појасна светлина .[8)]

* * *

Зошто поимот енформел кога за уметноста од овој период ни стојат на располагање и други термини кои можеби се посоодветни за тематското дефинирање и разбирање на изложбата?** Определбата за овој термин во контекстот на македонското сликарство произлезе не од неговиот "начин на употреба", туку од бојата на неговиот тон, од дисонантноста на неговиот звук во услови на идеолошки проектираната усогласеност меѓу формата и содржината, меѓу стварноста и вистината. Македонските уметници што се определија за енформелот, ослободувајќи го јазикот од притисокот на значењето, од насилството на знакот што на еден повластен и обврзувачки начин сакал светот да го означи и да го исполни со смисла, разбивајќи го идеолошкиот хоризонт на очекуваното и дозволеното, всушност се определија за еден вид "неутрално писмо", писмо што веќе не сакаше да биде средство или надополнување на општествената или емоционалната стварност, туку место на артикулирање и изедначување на индивидуалната слобода со можностите на самиот јазик, место на кое уметникот може наполно да се индивидуализира, "затоа што тој тука се ангажира".[9)] Оттаму, негацијата на формата што во себе ја содржи зборот енформел, повеќе се однесува на формата како еден затворен систем на убедувања и верувања, значи, повеќе се однесува на идеолошки згуснатата форма што со својата кохезиска сила успеала во одреден период да ја колонизира и да ја мобилизира општествената свест, отколку на естетските и филозофски норми и идеали на формирање и артикулирање на значења и смисла. Со овој збор, со бојата на неговиот тон, се чини дека најдобро може да се изрази моментот на идеолошка криза поврзан со парадоксалната ситуација во која беше поставена уметноста во тој период: од една страна, со авторитарна прокламација на уметноста ѝ беше дозволена слобода, а од друга, од неа (од уметноста) се очекуваше да не го напушти подрачјето на прокламацијата. Тоа беше инхибирана слобода, слобода на која ѝ беше дозволено да тежнее кон промени, но под услов ништо да не се промени.

БЕЛЕШКИ И ДОПОЛНУВАЊА

1) Peter Bürger, *Iščezavanje značenja*, во: *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb: August Cesarec, 1993.

* Тука не можеме, а да не се потсетиме, на "декоративната епизода" на четирите слики на Џексон Полок во сисанието Vogue, 1951, кои фотографот Сесил Битон ги искористил како подлога за своите модни фотографии. Овие фотографии, според Тимоти Кларк, го сугериираат најдепресивниот сомнеж на модерната уметност: "лошиот сон на модернизмот". (За ова повеќе во: Timothy J. Clark, Jeacson Pollock's Apstraction, во: Reconstructing Modernism, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londom England, 1991.) Но, проблемот на изменетиот однос кон енформелот може да се постави и поинаку: конформизмот што зрачи од делата на енформелот, а што порано не можел да се забележи, можеби не е ништо друго туку конформизам на нашето изменето, расеано "постмодернистичко" гледање? Или како што истакнува Мишко Шуваковиќ пишувајќи за енформелот на хрватскиот уметник Иво Гатин: "Сликите на Гатин во педесеттите беа многу грди, несликарски, антиестетски. Кога прв пат ги видов во поголем број во текот на доцните седумдесетти, тие се чинеа "убави" и "возвишени" (сублимни) парчиња. Но, во нив ништо не се променило, се променил светот на уметноста, а тие се како и природата - исти, исти, сосема исти".

2) О izložbi "Besformnost: Način upotrebe" (L'Informe: mode d'emploi"), Centre Georges Pompidou, Galerie Sud, 21.maj-26.avgust 1996), во: Projeka(r)t (Novi Sad), 1997, br.8/9, str.115

3) критиката што Батај ("филозофот на фекалиите", како што го нарекол Андреј Бретон) ја упатил на идеализмот не се потпира врз некои цврсти и стабилни критериуми, туку врз нешто што може да се нарече ентрописка можност: за него културата не е некаква апсолутна вредност, туку е идеализирана материја која, низ поединечните примери, треба да ѝ се врати на тривијалната, бедната материја што постои пред формата (Во секој симболички поредок она што е отфрлено и одвратно е она што не може да се симболизира, па оттаму тоа се јавува како закана). Бидејќи нискиот материјализам е неговото основно оружје во борбата против идеализмот (видот на материјата за која Батај сака да зборува е онаа за која човекот нема никаква претстава, идеја, додека повеќето материјализми, дури и дијалектичкиот материјализам, во основа се идеалистички: нискиот материјализам, спротиставен на идеализираниот материјализам, ја има енергијата да ги соочи, да ги постави во релација сите крајности и спротиставености без можност за нивно надминување: на пример, устата и анусот, златото и изметот, чистото и нечистото). Идентификувајќи го материјализмот како нешто бесформно и базично, Батај всушност се движи на мошне нестабилно подрачје одбележано со екстремните димензии на смртта, еротизмот, жртвувањето, бескорисното трошење, екцесот: оттаму и нестабилноста на знаците со кои се воспоставува односот меѓу органските аспекти на животот "фигурата на светиот живот - или она што Агамбен го нарекува гол живот (она што може да биде убиено, а не може да биде жртвувано давајќи му на тој начин политичка конотација, за разлика од Батај, кој се потпира врз антрополошките шеми на разликување, со што во обредното жртвување и индивидуалниот екцес, голиот живот, сфатен како суверена фигура, се дефинира како кршење на забраната на убивање, што значи кршење на општествените конвенции) - е фигурата што најдобро ја изразува двојноста на можностите (онтолошката поделба) што ги одредува сите нешта: како што во жртвеното тело е впишана логиката на кршењето на забраната на убивањето, така и во идеите е впишана логиката на затворот; "идејата за "човечката природа" е еден од најголемите затвори: во "секој човек, животно" е "затворено... како осуденик") и културата (збирка на можни распореди на идентитети и реализации на тие идентитети)". Перформативноста е она што го чини можен односот на биолошкиот живот (голиот живот како место на изложеност на насилство и трошење, како чиста материјалност) и културата (како место на транспозиција, илузија, сублимација), додека формата (она што се исполнува со смисла) е само функција на тие односи. (Види: Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss, *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997, стр. 18, 53;)

4) Треба да се потсетиме дека овој период во преостанатите, бивши југословенски културни средини е во повеќе наврати темелно обработен: Informel 1956-1962, Galerija Nova, Zagreb, 1977; Enformel 1956-1962, Izložbeni salon Doma JNA, Zagreb, 1981; Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951-1961, Moderna

galerija, Zagreb, 1981; Zdenko Rus: Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj, Slikarstvo, egzistencija, apstrakcija, Zagreb: Logos, 1985; Zvonko Maković: Enformel, Dom HDLU, Zagreb, 2001; Lazar Trifunović, Enformel, Kulturan centar, Beograd, 1962; Lazar Trifunović, Enformel u Beogradu, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982. i dr.

5) Проблемите и сомнежите околу дефинирањето на енформелот и апстракцијата не се специфика само за македонскиот простор. Така, Лазар Трифуновиќ уште во 1970 укажува на нејзината двосмислена позиција: "Нашата средина, ќе го кажам тоа без двоумење, неа (апстрактната уметност) никогаш не ја прифатила наполно и до крај, таа целото ова време живееше со некаков апокрифен живот, обележана, иако беше јасно дека во нејзе беше решена судбината на модерната југословенска уметност". (во: *IV Trijenale likovnih umetnosti*, Beograd, 1970, cat. exh)

6) За вакава потреба на "напуштање на постоечкиот конвенционален систем на изразување" зборува и Соња Абаџиева која, инспирирана од идеите на Краус и Боа, на изложбата *Преобразби* (Музеј на современата уметност, Скопје, 2000), понуди поинакво читање на македонското модерно и современо сликарство.

7) "Сиот досегашен развиток на современата македонска ликовна уметност што ги опфаќа приближно четирите последни децении од овој век, претставува процес на материјализација на една специфична (визуелна, пластична, естетска) форма на изразување на македонското национално битие и на неговата култура". (Борис Петковски, *Националното и традицијата во современата македонска ликовна уметност*, во: *Откривања*, Скопје: Мисла, 1977., стр. 11)

8) Во нашиот пристап ќе го имаме предвид толкувањето на идеологијата што го дава Фредерик Џејмсон: идеологијата како поглед на светот ограничена со хоризонтот на општеството и политиката. Според него, субјектот никогаш не е свесен до крај за сопствените идеолошки условености, ниту е во состојба свесно да ја изврши "квадратурата на кругот" на тие условености. "Пристапот на Реалното е во најдобар случај само привремен, а повлекувањето од него во оваа или онаа форма на интелектуален комфор е вечно". (во: Frederik Džejmson, *Političko nesvesno*, Beograd: Rad, 1984, стр.349)

**И покрај различните толкувања и различните именувања на ликовниот јазик од овој период (енформел, ташизам, лирска апстракција, апстрактен пејзажизам апстрактен експресионизам,), определбата за терминот енформел со кој се опфаќаат мноштвото индивидуални поетики е резултат и на неговата историска и културна сигнификантност, како и на податокот што овој термин има своја длабока традиција на употреба во европската, како и во тогашната југословенска културна средина. (Инаку називот енформел е предложен од францускиот теоретичар Мишел Тапие во 1950 година, со цел да го означи негеометриското апстрактно сликарство на материјата. Вообичаено, енформелот се поврзува со неформалната, "од другата страна на формата"уметност, при што формата е она што ги одредува рационалистичките и утопистичките модернистички движења, пред сè геометриската апстракција на авангардата пред Втората светска војна или со уметноста на аморфната, бесформна материја со која се урива, се негира традиционалниот поим на сликата. Она што е битно за енформелот е техниката, постапката на реализација на делото: се користи техниката на спонтан, брз, автоматски израз или техниката на работа со материјал: употреба на нагорено дрво, песок, картон, дрво, ткаенина, стакло и др. Според Карло Арган, техниките на енформелот се спонтани, непрограмирани и непроективни и тие, за разлика од надреалистичкиот автоматизам "немаат намера да го пренесат и визуелно да го претстават несвесното, туку визуелно и тактилно да ја изразат суштинската динамика на егзистенцијата. Кога се употребува бојата, се избегнува вообичаениот, типичниот начин на сликање, поставување на бојата со четка: се користат чисти бои, дури и индустриски произведени лакови, дозволувајќи да се прават грутки, млазеви: често се мешаат со масни материи што создаваат погусти делови, кори, талози (гипс, песок...). Традиционалните материјали на уметноста се доведуваат во прашање и се негираат како материјали зашто учествуваат во процесот на мистифицирачката идеализација: затоа се користат разни материјали: платно од вреќи, нагорено дрво, стари лимови, цемент, картон, дрво, ткаенина, стакло. Таквите материи изгледаат неодредено: знаците, гребаниците, изгорениците, 'рѓата, трагите ... означуваат трошење, пропаѓање на проживеаната егзистенција со која се изедначува самата егзистенција на уметникот, како човек на ова историско време, во кое апстрактната и нефлексибилната логика на системот го прави поединецот фрагмент на понижената и навредената материја".

G.C. Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit, 1982.). Употребата на терминот енформел во контекстот на македонската ситуација ќе го апострофира значењето на техниката, на материјата, но и на гестот. Употребувајќи го енформелот во оваа смисла, свесни сме дека за некои автори и дела овој термин нема да биде сосема адекватен.

Бидејќи димензијата на употребата на материјалот не е еднозначно поврзана само со апстрактниот израз, туку во себе ја содржи духовната криза на времето, што ја надминува идеолошката поларизација на апстрактниот и фигуративниот ликовен јазик, употребата на терминот енформел ќе го има во предвид и ова значење.

9) Според Ролан Барт, уметноста е форма на денатурализација на идеологијата, што се доближува до неговото толкување на митот како деполитизиран говор. Бидејќи во рамките на митот реалноста не функционира на ниво на разлики, туку на ниво на усогласеност, а бидејќи традиционалното сфаќање на уметноста е на некој начин митолошко, тогаш уметноста сфатена како форма на денатурализација укажува на неусогласеноста на усогласеноста, разградувајќи го општествениот мит (идеологијата). Барт, во *Нулти степен на писмото,* скицирајќи ги историските услови што довеле до раслојување на класичниот начин на пишување го поставува јазикот како алтернатива на општествените проблеми. Како што идеолошкото единство на буржоазијата произведе единствено писмо, така во услови на идеолошко раслојување кога писателот престанал да биде сведок на универзалното за да стане, несреќна свест, тој морал, отфрлајќи го традиционалното верување дека пишува за некого и за нешто, да го избере ангажманот на својата форма. Тоа е моментот кога писмото станува објект, цел и страст за себе. "Писмото на кое се предавам е веќе цела една институција; тоа ги открива моето минато и мојот избор, ми дава историја, ја обелоденува мојата положба, тоа ме ангажира, а да не морам тоа да го кажам". Кога нештата почнуваат да се доживуваат како отуѓени, кога сомнежот почнува да ја нагризува вербата, тогаш, како што вели Ролан Барт, не преостанува ништо друго туку стварноста да се стави во заграда, да се "суспендира референцијата", а зборовите и ликовните средства да се претворат во предмет на испитување (во: Rolan Bart: *Nulti stepen pisma*, vo: *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit, 1979.).

1960

Родољуб Анастасов/ Rodoljub Anastasov
Интимност / Intimacy 1960

Preface

Why Informel? Why now, when the very notion is acutely questionable, when the new critical readings have disturbed its theoretical and cultural credibility? Today it is rather referred to in connotations, making an impression that which was once labeled as Informel is now just an empty word, that which was once filled with significance is now but an empty shell, and the place it once took sense from, now spreads only conformism and likeability. The Informel as a decor? This is the impression one is getting from Peter Burger statement that «many works of the Informel from 1950s and 1960s appear to the viewer of today only decorative and quaint. They emanate something conformistic, which was impossible to notice before.» (1*) The understanding of Informel by Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois is negative, too, in its outcome: on the exhibition *Formless, A User's Guide*, an exhibition that offered a different approach in the interpretation of modern art, the works of the Informel were omitted. Their reasoning was that the Informel is "infinitely anthropomorphic and decorative". (2) According to their views the word Informel was badly chosen and its major misapprehension comes from its similarity to the word formless which Georges Bataille, as early as the end of the 1920s, used in order to counteract the philosophical and ideological concepts and their pretensions to the unity and comprehensiveness of the thought. Since formless is something that evades definition, it is that which is repulsive, discarded, something inherent to the matter in its chaotic and pre-language stage (it is an unstable and uncertain motif which doesn't allow for forming meanings and references whatsoever: according to Bataille's views formless or the type of matter Bataille wants to speak about is what we have no idea of, what makes no sense, what 'has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm"), Krauss and Bois, following the thought of Bataille, point out that formless only permits to be envisaged in its usable function: "it has only an operational existence: it is a performative ..." (3) Therefore the concept of this present exhibition was articulated around the standpoint that one is not to give sense to the works, that one is not to look out for the hidden meaning of theirs, and what the critique needs to do is to determine their function: the formless as a way to "disappoint expectation" and to a disruption of the received order in the system of values in the modern taught with

aim to question the formalist classifications of the historical modernism.

Thus, the exhibition did not include the Informel paintings of Wols, only his little known photographs, thus within the works grouped around the operational term "base materialism" there was no inclusion of the Informel (therefore, pointing out that larger part of the Dubuffet's works is actually "an art of informing", Krauss and Bois will include in their selection only those from the series Matériologies dating from 1959 to 1960, which in their opinion are only examples getting close to the concept of the formless), but works wherein the matter is degraded, humiliated, deprived of the capacity to be absorbed and transformed in some formal category or touched by the personal, authentic style of the artist.

* * *

Why now an exhibition of Informel? Why just now, after the deconstructions and de-legitimations of its meaning, this interest suddenly takes shape and shows the urge to speak of this occurrence in the context of the Macedonian painting? And if one speaks of it, how should one to approach it without falling into a lifeless beading of words and images? The risk is considerable as is the motivation. The principal motive to consider the Informel resulted from the critical and theoretical insufficiency which is shrouding the notion: although there were many attempts made in general studies, reviews, surveys, overviews of the Macedonian art, as well as in solo or group presentations of artists who had participated with part of their oeuvre in the inception and development of Informel, still it was not singled out as an artistic occurrence whose interpretation would allow Informel to be recognized as a place with definite significance and value. The only text embracing on a problematic level the non-figurative tendencies in Macedonia is the essay by Sonja Abadžieva *On non-figurative painting, its aspects and representatives in the contemporary Macedonian plastic arts* (published 1975 in the magazine *Razgledi*). So, the only exhibition dedicated to the poetics of the abstract art is *The Abstract painting in Macedonia 1960-1990* (which was put up in 1992 by the Museum of Contemporary Art, Skopje), an exhibition wherein the curator Zoran Petrovski presented together the abstract art tendencies in a wider scope from 1960 to 1990. (4)

Since there was no attempt to single out, present and explain in theoretical terms the Informel by way of quality production by several artists working from corresponding standpoints and affinities, the goal of the exhibition is to provide not only a historical survey of its appearance and expansion but also to comprehend the philosophical and ideological aspects of the epoch that Informel opened in the Macedonian culture. In order to grasp the ideological covering of the times as well as the process of transformation of ideas, meanings and representations of the art marking this period, the concept of the exhibition is grounded founded upon an extended approach: it won't embrace solely the artists whose deeds defined the Macedonian modern art, but it will also present those artists whose works contributed to the ingress and spreading of Informel.

The exhibition is also an attempt to perform a historical re-evaluation, that is, attempt at correcting the time-frame that the Macedonian and former Yugoslav critics have set up over the relevant works of the Macedonian Informal: there should be a shift from the second half of the 1960s - a period labeled as the "demise of the academicized Informel" - to the beginning of the 1960s, that is, towards the "heroic age" or its intensive expansion and practice in then actual Yugoslav cultural milieu. Actually, if one accepts the fact that Macedonian artists have been producing in the spirit of Informel since 1956-57 or 1959, and that in 1960, 1961 and 1962 the solo and group exhibitions featured works which actively corresponded with the changes enfolding on the art scene, then one might understand the openness and the interest to question the chronological and evaluative framework of the Macedonian Informel. Because of the incomprehensive presentation, but also because of the tacitly accepted belief that the plastic language of the Macedonian artists failed to surpass the local limitations (the tradition, the national), a conviction was adopted, in the years of the inception of the Informel but also in the later period when significant efforts of historicizing, classification and periodic analyses took place. However, even today when this chapter of the Macedonian art seems concluded and closed, we remain convinced that the art of this period deserves additional effort which would allow for some gaps in its perception to be filled with a language that would open a space for new and different interpretations and formulations. (5) In order to provide a deeper insight into the complexity of the problem, our approach is reserved for both the works themselves and their reception on the exhibitions held during the 1960s, and, above all, the exhibition *Yugoslav Painting of the Sixth Decade* (held in 1980 in the Museum of Contemporary Art in Belgrade) which included all of the Yugoslav artistic centers. The need of a critical reassessment of the standpoints and interpretations presented at this research exhibition, is in a way expected to narrow the horizon for a "different" theoretical approach.

The fact that the Informel in Macedonia developed in a complex, contradictory and sometimes confused political and ideological reality imposed the necessity that, along with the study of documents, sources and the very works, that is along with underlining the formal qualities of the works, the medium and the influences, we should pose questions which would address the political and ideological implications of the period. Looking back into the history of the modern Macedonian art, which appears as a completed and unequivocal concept of developments of authors and bodies of work, of styles and influences, forms and contents, as a history which occurs as a way of "seamless" cloth of artistic phenomena out of which every one in its own way expresses some unifying inner truth, the need of deconstruction and demystification of its continual and unproblematic essence imposed itself as a particular methodological unavoidability and necessity. (6)

It is this particular meaning that outlines the significance of the ideological dimension as a horizon crushing upon the hidden and tacitly accepted aspects, not only of the time but also of a system of meanings and interpretations accompanied by its outer, incontestable and already narrated, continual and unto itself understandable story, of purely formal nature. It transpired that insisting on the continuity as

a final truth which sourced and still sources its strongest support from the vocabulary of terms such as identity, national entity, tradition (7), not only paralyzed the critical awareness but at the same time alienated from its proper history. That is the reason for the ideological affinities for interpreting the Informel: as a bending place of permitted and unvoiced, place wherein the projections and limitations are presented more clearly. (8)

* * *

Why should we use the term Informel when for the art of this period we have at our disposal terms which are maybe more suitable in the thematic definition and understanding of the exhibition?** The choice of this term in the context of the Macedonian painting resulted not from its "usage" but from the hue of its tone, from the dissonance of his sound in conditions of ideologically projected harmony between the form and the contents, between reality and truth. The Macedonian artists who have opted for the Informel, liberating their language from the pressures of the meaning, from the violence of the sign which in a vantage and obligatory way tended to fill the universe with meaning and imprint a label destroying the ideological horizon of expected and permitted, have actually opted for a kind of "neutral writing", a writing that refused to be a means or a supplement for the social and emotional actuality, but aimed to become a spot of articulation and equalization of the individual freedom with the possibilities of the very language, place wherein the artist may attain proper individuality "because of his engagement here". (9) Therefore, the negation of the form contained in the word Informel, rather related to the form as a closed system of convictions and beliefs, that is, it is to do more with the ideologically condensed form which with its proper cohesion force succeeded, during a period, to colonize and mobilize the social conscience, than it is to do with the aesthetical and philosophical norms and ideals of forming and articulating meanings and sense. This word, with the hue of its tone, seems to be the most suitable to expresses the moment of ideological crisis linked with the paradoxical situation of the art of the period: on the one hand, the authoritarian proclamation granted freedom to art, while on the other hand, it (the art itself) was expected to remain in the realm of the proclamation. It was an inhibited freedom, a freedom which was allowed to yearn for changes, under the condition to change nothing.

Ристо Калчевски / Risto Kalčevski
Песок и камен / Sand and Stone, 1962
фото Мариета Сидовски

NOTES AND ADDENDA

(1) Peter Bürger, *Iščezavanje značenja*, in: *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb: August Cesarec, 1993.

* At this point we must recall the "decorative episode" from 1951 when four paintings by Jackson Pollock in the *Vogue* magazine were used by the photographer Cecil Beaton as a backdrop for his fashion shooting photo-session. These photographs, in the account of Timothy Clark, suggested the most depressing suspicion towards the modern art: "the bad dream of Modernism". (more in this in: Timothy J. Clark, Jackson Pollock's Abstraction, in: Reconstructing Modernism, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London England, 1991.) Yet, one could easily approach the problem of the changed attitude towards the Informel in a different way: the conformism radiating from the Informel works, which was inconspicuous at the time being, may be nothing more but a conformism of somewhat changed absent-minded "post-modernist" view? Or, as Miško Šuvaković points out when addressing the Informel of the Croatian artist Ivo Gattin: "The paintings of Gattin in the 1950s were rather ugly, un-painterly and anti-aesthetic. When I saw these works for the first time in a larger number during the late 1970s they appeared as 'beautiful' and 'sublime' pieces. However there was no change in the paintings, what changed was the world of art while these works are as the nature same, same, absolutely the same".

(2) O izložbi "Besformnost: Način upotrebe" ("L'Informe: mode d'emploi"), Centre Georges Pompidou, Galerie Sud, 21.maj-26.avgust 1996), in: Projeka(r)t (Novi Sad), 1997, No. 8/9, p.115

(3) The critique of Bataille ("the philosopher of the excreta" as it was seen by Andre Breton) of the idealism is not based upon some firm and stabile criteria but on something which may be labeled as entropic possibility: for Bataille the culture is not certain absolute value, it is an idealized matter which by way of particular examples, needs to be returned to the trivial, poor matter which exists before the form (In any symbolic order that is rejected and disgusting, which cannot be symbolized, things appear as a threat). Since the base materialism is his basic weapon in the struggle against the idealism (the type of the matter that Bataille wants to talk about is the one of which the man has no representation, idea, while most of the materialisms even the dialectic materialism are in effect idealistic: the base materialism opposed to the idealized materialism, has the capacity to confront and relate all extremes and oppositions without a possibility for transcending: for example moth and anus, gold and faeces, clean and unclean). Identifying the materialism as something formless and basic, Bataille is essentially stepping into a rather unstable terrain featuring the extreme dimensions of death, eroticism, sacrifice, futile expenditure, excess: therefore rendering the instability of signs which establish the relation between the organic aspects of life - the figure of the sacred life - or of that which Agamben calls bare life (that which can be killed and not sacrificed providing it with a political connotation in contrast to Bataille, who leans heavily on the anthropological patterns of distinction - wherein the ritual sacrifice and the individual excess, bare life considered as a sovereign figure - is defined as breaking the taboo of killing in the sense of breaking the social conventions) - this is the figure which best expresses the dual possibility (ontological division) that defines all things: both the sacrifice body inscribed logic of breaking the interdiction of killing and the ideas include the logic of prison confinement; 'the idea of 'human nature' is one of the largest prisons: in 'each man, an animal' is 'locked up... like a convict', and the culture (collection of possible arrangements of identities and realizations of those identities). The performativeness is that which makes possible the relation between the biological existence (bare life as a place exposed to violence and consumption, as a pure materiality) and the culture (as a place of transposition, illusion, sublimation), while the form (that which is filled with meaning) is merely a function of those relations (Cf. Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss, *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997, str. 18, 53;)

(4) We must have in mind that this period was thoroughly elaborated in the other former Yugoslav cultural milieus on several occasions: Informel 1956-1962, Galerija Nova, Zagreb, 1977; Enformel 1956-1962, Izložbeni salon Doma JNA, Zagreb, 1981; Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951-1961 (Abstract Tendencies in Croatia), Moderna galerija, Zagreb, 1981; Zdenko Rus: Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj, Slikarstvo, egzistencija, apstrakcija, (Abstract Art in Croatia, Painting, Being, Abstraction), Zagreb: Logos, 1985; Zvonko Maković: Enformel, Dom HDLU, Zagreb, 2001; Lazar Trifunović, Enformel, Kulturni centar, Beograd, 1962; Lazar Trifunović, Enformel u Beogradu, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982, etc.

(5) The difficulties of defining the Informel and abstraction are not particular solely to the Mac-

edonian milieu. Lazar Trifunović, as early as 1970, points to the ambiguity involved: "Our milieu, I will say this without hesitation, never accepted it (the abstract art i.e.) in all respects and to a full extent, it was living all these times some apocryphal life of a marked man, although it was obvious that within this art the destiny of the Yugoslav modern art was decided upon". (in: *IV Trijenale likovnih umetnosti*, Beograd, 1970, cat. exh.)

(6) This necessity to abandon the extant conventional system of expression was also tackled by Sonja Abadzieva who, inspired by the concepts of Krauss and Bois on the exhibition Transformations (Museum of Contemporary Arts, Skopje, 2000), offered a different reading into the Macedonian modern and contemporary painting.

(7) "The entirety of hitherto achieved development of the contemporary Macedonian plastic arts, which more or les embraces the last four decades of this century, represents a process of materialization of a specific (visual, plastic, aesthetic) form of expression of the Macedonian national being and of its culture". (Boris Petkovski, Nacionalnoto i tradicijata vo sovremenata makedonska likovna umetnost, in: Otkrivanja, Skopje: Misla, 1977, p. 11)

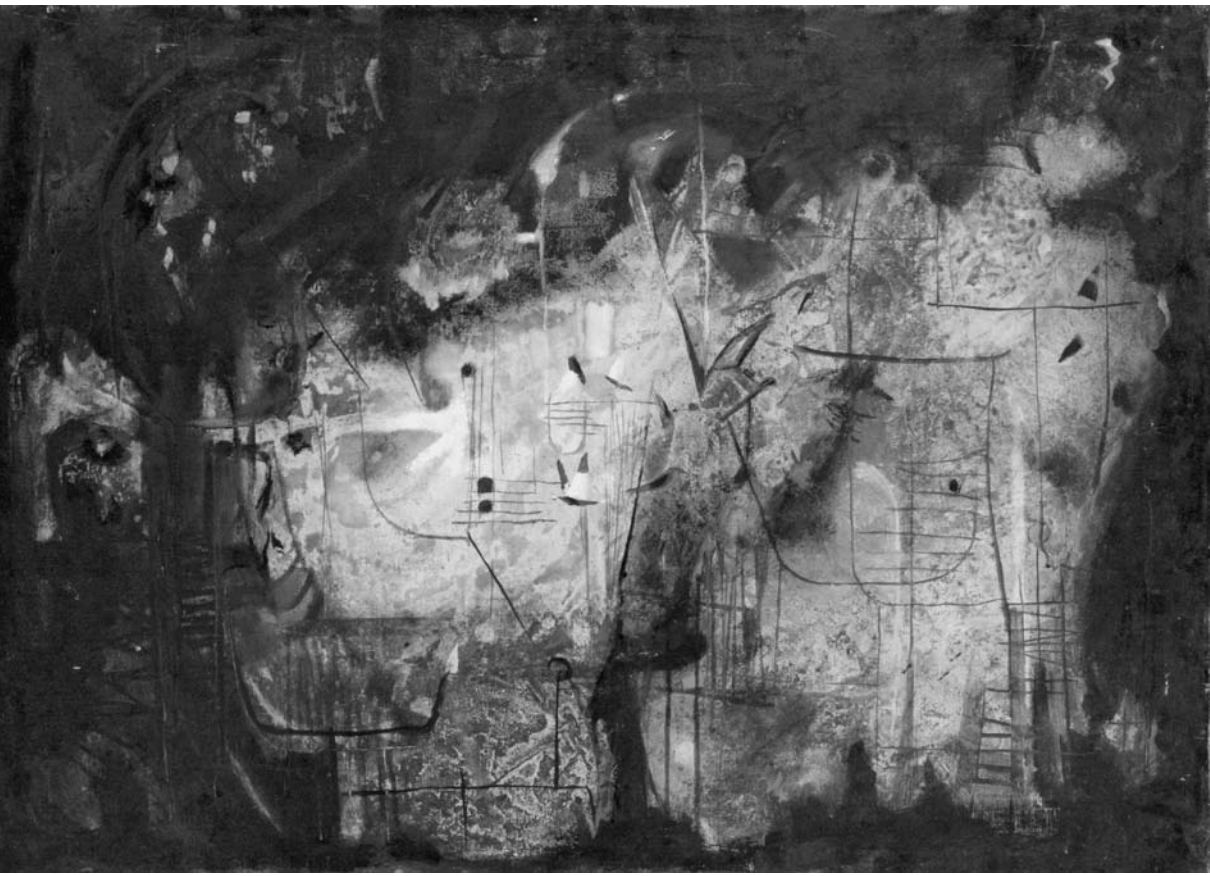
(8) Our approach will have in view the interpretation of the ideology given by Frederic Jameson: ideology as a worldview limited by the horizon of the society and politics. In his opinion, the subject is never fully aware of its proper ideological preconditions, nor is it capable to resolve the quadrature of the circle of these preconditions. "The approach to the Real is at best only temporary, while retrieval from it into this or that form of intellectual comfort is everlasting". (in: Frederik Džejmson, *Političko nesvesno*, Beograd: Rad, 1984, p.349)

** In spite of the different interpretations and naming of the plastic language from the period (l'art Informel, tachisme, lyrical abstraction, abstract landscape, abstract expressionism), the Informel as a term of choice, which embraces manifold individual poetics is also due to its historical and cultural significance as well as to the fact that this term pertains to a long standing tradition in the European and then actual, Yugoslav cultural milieu. (However, the term l'art Informel was proposed in 1950 by the French theorist Michel Tapié in order to label non-geometric abstract painting of the matter. By the rule, Informel is linked to the Informal, to the art "beyond the form", whilst the form is that which defines rationalist and utopist modern movements above all geometric abstraction and the avant-garde before the WWII or the art of the amorphous, formless matter by which one is destroying, negating the traditional notion of the painting. What matters to the Informel is the technique, the procedure of making the work: one is using the technique of the spontaneous, swift, automatic expression, or the technique of work in the material itself: usage of flamed wood, sand, cardboard, wood, cloth, etc. In the view of G. C. Argan, the techniques of the Informel are spontaneous, non-programmed and non-projective so that in contrast to the surrealist automatism "do not intend to render and visually convey the unconscious but utilize visual and tactile way to represent the essential dynamic of the existence. When the paint is applied, one is shunning from the usual, typical manner of proceeding, and ordering the paint with brush: one is using pure unadulterated even industrial enamels and paints, one uses the lumps, sprays frequently mixed with oily matter making some thicker parts, crusts, deposits (gypsum, sand). The very traditional materials of art are being put into question and negated as materials because of theirs participation in the process of the mystifying idealization: thus one is using diverse materials: burlap bags, flamed wood, old metal sheets, cement, cardboard, wood, cloth, glass. This kind of materials appears indeterminate: markings, dents, burns, rust, vestiges ... they signify the consumption depletion, the decay of the experienced existence equal to the existence of the artist as a person of the historical times wherein the abstract and inflexible logic of the system turns the individual into a fragment of the humiliated and offended matter". G. C. Argan, *Studije o modernoj umetnnosti*, Beograd: Nolit, 1982.) The use of the term Informel in the context of the Macedonian situation is aimed at stressing the meaning of the technique, of the matter, but also of the gesture. Recourse to this term in this sense we are aware that it is not going to be adequate framework applicable to some authors and works.

(9) According to Roland Barthes the art is a form of de-naturalization of the ideology which is nearing to his interpretation of the myth as a de-politicized tongue. Since within the framework of the myth the reality is not functioning at the level of differences but at the level of affinities and since the traditional understanding of the art is in some way mythological, then the art as a form of de-naturalization indicates incongruity of the congruity, deconstructing the social myth (the ideology). Barthes in his Writing Degree Zero, outlining the historical circumstances that had influenced the delaminating of the classic way of writing, sets the language as an alternative to the social issues. Same as the

ideological unity of the bourgeoisie gave birth to a unified writing, so in the conditions of ideological delamination, when the writer ceased to be witness of the universal and became but a dismal wretched consciousness, the author had to pick the commitment of one's form, rejecting the belief that he is writing for someone or of something. This is the moment when the writing becomes an object, a goal and a passion to itself. "The writing that I am yielding to is already an entire institution; it is revealing of my past and my choices, it gives me history, it is disclosing my position, it engages me whilst I am not obliged to say all this". When things are experienced as alienated, when the suspicion starts to erode the faith, then - as Roland Barthes would say - there is nothing more else to do but to put the reality between brackets, to "suspend the reference" and turn the words and artistic means into an object of research (in: Rolan Bart: *Nulti stepen pisma*, in*: Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit, 1979).

Драгутин Аврамовски-Гуте / Dragutin Avramovski-Gute
Композиција / Composition, 1960



Политиката скриена зад превезот на културата

По Втората светска војна, со поделбата на Германија, односно со подигањето на Берлинскиот ѕид, двете идеологии, капиталистичката и комунистичката, не само што реално го поделија светот на две интересни зони, на западна и на источна, туку и симболички го означија светот со две приказни: со онаа "западно од рајот" и онаа "источно од рајот".[1] И двете приказни ја раскажуваа својата вистина за светот: западната за изградбата на слободно и демократско општество, отелотворено во САД, источната за изградбата на новото социјалистичко и рамноправно општество, отелотворено во Советскиот Сојуз. Секоја приказна имаше и свој јунак: во западната -поединецот, во источната - колективот. Додека западната приказна својата фабула ја градеше врз основа на едно "компактно и стабилно" функционирање на нејзината наративна структура, источната приказна уште на почетокот внесе видливи противречности и конфликти кои ја нарушија кохерентноста на нарацијата. Една од конфликтните ситуации беше и "неочекуваното предавство" на најверниот следбеник на Москва - Југославија.

Ова "предавство"што се случи во 1948 г. ја доведе Југославија (како земја чиј идеолошки концепт на општествено уредување се темелеше врѕ антифашистичката борба и Револуцијата) во крајно неизвесна политичка, економска и безбедносна ситуација (со закана од можна советска интервенција), што го принуди политичкиот врв на државата да побара финансиска и воена помош од развиените западни земји. Добиената помош ѝ овозможи на Југославија да го почне својот "независен" пат на изградба на социјалијалистикото општество, различно од она што беше конституирано и се конституираше како систем во земјите на Источниот блок, но исто така, да го почне и процесот на модернизација и индустријализација на земјата.

Изградбата на новото југословенско општество, спроведувана со идеите за индустријализација, модернизација, братство и единство (подоцна на тоа ќе се надоврзе и идејата на работничкото самоуправување), а финансиски и воено помогната од западните земји (пред сé, од САД), беше водена со едно вешто политичко балансирање меѓу двата спротиставени блока, создавајќи притоа услови за една поинаква политичка и општествена атмосфера што, со

текот на времето, ќе се покаже делотворна како на економски (во овој период југословенската економија растела со висока стапка на развој), така и на културен план.[2)]

Економското свртување на Југославија кон Запад не беше невино: тоа го отвори процесот на напуштање на револуционерниот концепт на општеството, концепт што се покажа дека во реалноста може да се практикува само на еден противречен и парадоксален начин: со афирмација на сопственото изневерување како сложена стратегија на она што Џејмсон го нарекува реторичко убедување, за чие идеолошко прифаќање се нудат силни утопистички проекции,[3)] [или како изневерувања што од почетокот се присутни, онака како што го забележуваат тоа Жил Делез и Феликс Гатари кога го поставуваат прашањето:"Како револуцијата може да биде изневерена?", за да потенцираат дека "предавствата не чекаат, туку од почетокот се тука (задржување на несвесните параноични инвестирања во револуционарните групи)"].[4)] Овие длабоки идеолошки противречности ќе се проектираат и на подрачјето на уметноста и културата: од концептот на револуционерна уметност, како еманципаторски проект, преку нејзиното инструментализирање во партиски диригираната уметност на социјалистичкиот реализам се дојде до парадоксалната ситуација на политичко прокламирање на нејзината слобода.[5)] Прокламираната слобода во подрачјето на творештвото имаше силна идеолошка и политичка подлога: со неа требаше да се упати остра критика на советскиот модел на култура, кој со својот догматизам и авторитарност се нудеше како единствена вистина, како единствен можен начин на гледање на светот.[6)]

Говорот на Едвард Кардељ, висок функционер и влијателен политичар, одржан во Словенечката академија на науките и уметностите во Љубљана, во средината на декември 1949 г., е прва експлицитна критика на советскиот политички модел на културата, без која, според Душан Бошковиќ, не би било возможно да се разберат правецот и текот на подоцнежните случувања во југословенската култура. Исказот на Кардељ:"Ние сметаме дека нашите научни работници мораат да бидат слободни во своето создавање"[7)] Бошковиќ го смета за клучен став на неговиот говор со кој се отворија можностите за различни приоди кон уметноста и културата, создавајќи услови за конфронтации на ставови и мислења што ќе ѝ дадат своевиден белег на наредната деценија. Друг говор, важен за овој период, е рефератот на Мирослав Крлежа *За слободата на културата*, поднесен на Конгресот на книжевниците во Љубљана, 1952. Според Бошковиќ, како референтни години во говорот на Крлежа се земени 1948 и 1917 : 1948 го означува судирот на Југославија со Информбирото - "тоа е историско-политичкиот мотив на критиката на Крлежа на 'социјалистичкиот реализам', а уметничкиот и творечкиот мотив за критиката на службената советска книжевна доктрина најден е во нејзиниот однос кон 'ларпурлартизмот'", додека во историското и револуционерното значење на 1917, "Крлежа ги засновува своите размислувања за уметноста и културата во социјализмот. Таа година за Крлежа очигледно ги симболизира можностите на социјализмот. Избирајќи таков симбол, Крлежа со право се сфаќа себеси како интелектуалец

на левицата"[8] Тезите за "ларпурлартизмот", со кои тој се обиде да ја оспори неоснованоста на соцреалистичкиот негативен став кон овој вид уметност, ќе предизвикаат полемички реакции на страниците на загрепското списание *Погледи*.[9]

Во Македонија како еден вид реакција на говорот на Крлежа е текстот на Димитар Митрев *За некои битности на нашиот уметнички критериум (размислувања по Конгресот на писателите и по дискусијата во марксистичкиот кабинет*), објавен во *Современост*, 1952. Во текстот Митрев својата критика ја упатува во две насоки: советската уметност и надреализмот. Според него советската уметност е "одраз на едно брутално административно декретирање на највулгарен прагматизам", додека надреализмот со своето "смислено барање на бесмисленоста" тој го означува како одживеана и реакционерна појава заложувајќи се притоа за "ликвидирање на неговото влијание врз некои помлади литерати".[10] За него вистинскиот пат по кој треба да се развива уметноста е реализмот. Неколку месеци пред текстот на Митрев, во списанието *Млада литература*, Димитар Солев го објавил протестот на група млади автори *Нешто за нас,* во кој е артикулирана потребата за иновации и експериментирање во тогашната "според него, веќе успиена и самозадоволна наша литература, за превреднување на постигнатото, но и за повитални уметнички критериуми и сл. ".[11]

Различните ставови околу уметноста добиваат на интезитет во следните години. Во текот на 1954 г., поларизацијата меѓу реалистите и модернистите станува поизразена и појасна, а со тоа и општествената логика и практика во кои оваа поларизација се одвиваше. На вонредниот Пленум на Сојузот на книжевниците на Југославија, говорот на Мирослав Крлежа, особено оној дел во кој тој зборува за апстрактната уметност, оспорувајќи ја нејзината естетска и ликовна релевантност, ќе има посебно значење. Неговата изјава дека пред делата на апстрактната уметност се чувствува непријатно, како некој вид инсект, т.е. тие слики му зборуваат онолку колку што тоа може да го стори една бубашваба, на еден апсурден и парадоксален начин реферира на концептот на бесформноста на Батај. "Ако се чувствувам vis-à-vis едно уметничко дело како инсект, ако пред едно уметничко дело не се снаоѓам до тој степен што себеси или тоа дело го сметам за инсект, ако тие дела не ги разбирам и ако оној продуцент на тоа дело, оттаму, логично (..) ме смета за инфериорен инсект, исто така инфериорен како што јас го сметам неговото дело, тоа се два принципа и две негации. А уметничкото создавање во тој поглед никогаш не признавало и никогаш нема да признае никаков компромис! Тоа е мое субјективно мислење."[12] Ова субјективно мислење на Крлежа, ако се има предвид авторитетот на неговиот збор, како во културните, така и во високите политички кругови, секако дека имаше одредена улога во профилирањето на ставовите и мислењата околу проблемот на модерната (апстратната) уметност, што ќе резултира со поларизација на оние што во апстрактната уметност гледале "декаденција и идеен гнилеж" залагајќи се за здрави сфаќања и здрава уметност и на оние што се залагале за иновации и експериментирање во уметноста, за уметност чии

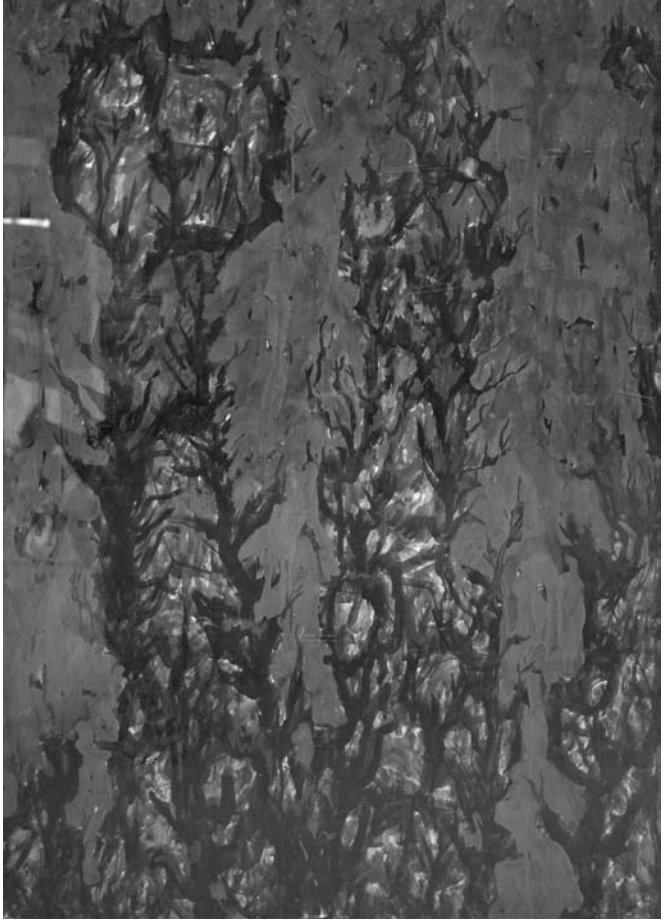
критериуми нема да се бараат во некои вонуметнички сфери, туку во самата уметност.[13)]

Истата оваа година (1954), во Македонија, на страниците на списанијата *Разгледи* и *Современост* се води долга и остра полемика околу апстрактната уметност. Во полемиката учествуваат од една страна Киро Хаџи Василев (*Разгледи*) и Димитар Митерв (*Современост*), кои застануваат на страната на реализмот, а од другата Борко Лазески (*Разгледи*) и Димче Протуѓер (*Современост* и *Разгледи*), кои застануваат во одбрана на апстрактната уметност. Повод за полемиката е осврт на Димче Коцо на Осмата изложба на македонските уметници, објавен во *Современост*, 1953 г., во кој тој ги критикува Лазески и Протуѓер поради тоа што во своите дела нудат едно гледање на уметноста што "води далеку од животот на нашата стварност, (...) во 'областа на чистата уметност', во 'уметноста заради уметност'".[14)] На ставовите на Димче Коцо реагираше Димче Протуѓер во текстот *За и околу една критика*, објавен во *Современост,* 1954. Залагајќи се за автономниот статус на уметноста, Протуѓер недвосмислено се спротивставува на идеолошкиот модел на поделба на уметноста според општествената припадност: капиталистичка-декадентна, реакционерна, назадна и социјалистичка-напредна и хумана. За него чистата, недескриптивната уметност (како пример ја посочува народната уметност: носиите, чорапите, футите со нивниот чист, апстрактен сплет на линии, форми и бои) е поубедлива поради нејзиниот "почист ликовен јазик", оттколку уметноста што се користи со "опис на предмети земени исцело од природата".[15)]

Во списанието *Разгледи* (1954) е објавен текстот на Борко Лазески: *За или против нефигуративната уметност*. * Главната теза на Лазески е (како и на Протуѓер) дека нефигуративната уметност што се критикува како нехумана, декадентна "затоа што се откажала од човекот, и затоа туѓа на нашиот народ", всушност, има длабока и долга традиција во Македонија, додека реализмот, кој се протежира како "наш", е всушност поврзан со "разбирања што почиваат речиси наполно врз духот и принципите на француската уметност од втората половина на 19 век".[16)]

И покрај тоа што во овој период апстрактната уметност речиси не постои во Македонија (со исклучок на двете темпери *Апстракција 1* и *Апстракција 2* на Борко Лазески од 1948, кои останаа без референција во тогашна културна средина), а и во Југославија (освен авангардниот проект на хрватската групата ЕХАТ од 1951 или сликите на Петар Лубарда со "асоцијативна содржина", изложени 1951 - оваа изложба се смета за клучна пресвртница што го одбележува понатамошниот развој на југословенската уметност, додека во 1954, на пример, во Белград од големиот број изложби само една може да се издвои како изложба на која се претставени некои апстрактни дела и тоа на словенечкиот уметник Стане Крегер), сепак околу неа се развила жестока расправа. Миодраг Б. Протиќ, кој се конфронтирал околу проблемот на апстрактната уметност со Грго Гамулин[17)], нападот врз овој вид уметност го толкува како напад на "живата уметност воопшто: апстрактната уметност тактички е избрана како нејзино

Димче Протуѓер
Dimce Protuger
Композиција
Composition, 1961



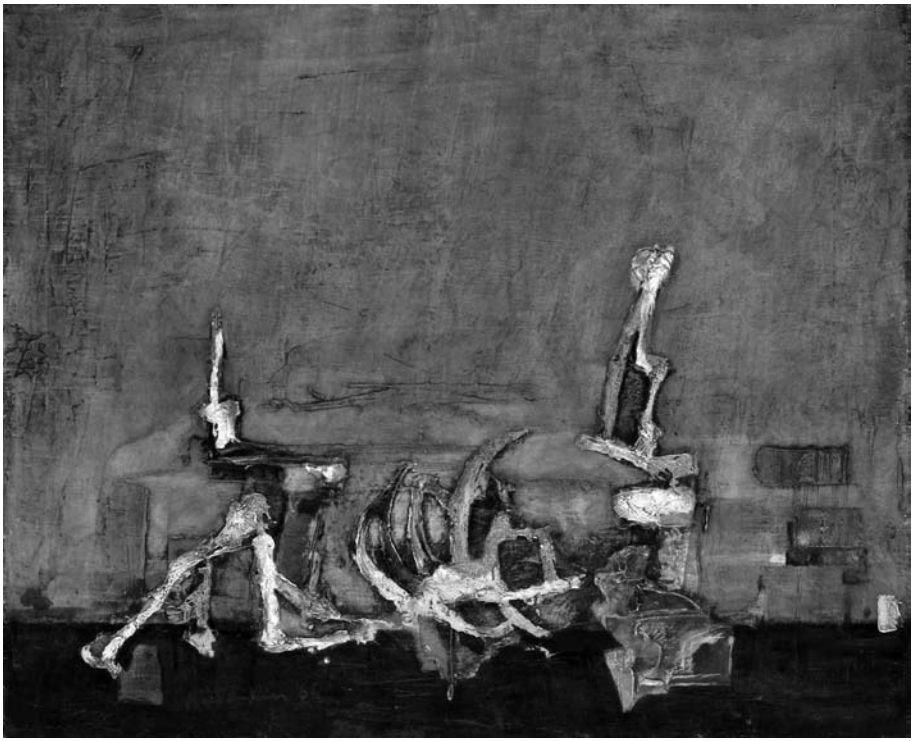
'слабо место'"[18)]

Полемиката околу апстрактната уметност ја добива својата завршница во текот на 1963 г. со политичката кампања водена од највисоко политичко и државно ниво. Она што овој напад го издвојува како посебен ѝ му дава дополнителна тежина е прашањето за мотивацијата и причините што го натерале претседателот на државата и првиот човек на партијата - Јосип Броз-Тито лично да интервенира и да се произнесе по прашања од областа на културата и уметноста, особено ако се има предвид дека дотогаш сите спорови и критики биле иницирани и вешто водени од нему блиски партиски функционери и интелектуалци и тоа во услови на добро разработени механизми на контрола спроведувана од бирократските и идеолошки партиски комисии. Интонацијата и остриот тон во неговите обраќања дополнително ги проблематизираат вистинските причини за неговото лично ангажирање и интервенирање: "Јас не сум против творечко барање на новото (...), но сум против тоа да се даваат парите на заедницата за некои таканаречени модернистички дела што немаат никаква врска со уметничкото творештво, а уште помалку со нашата стварност.(...) И баш тие дела без вредност значително се застапени денес на нашите уметнички изложби и се наметнуваат за скапи пари, на разни институции. Кој е тогаш виновен што почнала да превладува таквата квазиуметност? Секако оние што

ги купуваат тие квазиуметнички дела и трошат државни пари за нив ".[19)]

Во друга пригода, тој уште повеќе ги заострил своите критики потенцирајќи ја притоа неприкосновеноста на неговото право да интервенира во сите области на општественото и културното живеење: "Јас не сум одговорен само за индустријализацијата и агрикултурата, туку и за културата зашто јас не сум само претседател на Републиката, туку и генерален секретар на СК и како генерален секретар на Партијата одговорен сум пред историјата и народот за правилниот курс на развојот на нашата земја. Затоа таквите луѓе треба да сфатат и да запомнат дека поинаку не може да биде. А покрај тоа, како просечен човек кој гледа на уметноста, можам да знам што е добро, а што не е. Апстрактниот правец станал во Југославија доминантен. Реалистите се малку потиснати, а наградите се доделувани претежно на апстрактните уметници. За тоа, секако, не се виновни уметниците, туку оние одговорни раководители комунисти на кои им било доверено располагањето со средствата и кои им давале награди и на оние на кои не смееле да им даваат."[20)] Според Јеша Денегри, она што е овде симптоматично е тоа што пред овие јавни обраќања на Тито, настап со слична содржина имал и претседателот Хрушчов пред советските уметници (декември 1962 г.), па оттаму тој ја извлекува претпоставката дека причината за овие синхронизирани акции можеби се наоѓа во подобрувањето на односите меѓу двете држави, а што е резултат на средбата на Тито и Хрушчов во 1962. За поврзаноста на оваа политичка интервенција во културата со новиот политички курс на затоплување на односите со СССР, укажува и Лидија Мереник. Поврзувајќи го процесот на либерализацијата на културата со партиско-државната политика на отворање или затворање кон земјите од двата блока, Мереник ќе констатира: "Поради моменталните политички интереси, државно-партиската политика, во одредени циклуси, покажувала наклоност кон еден од блоковите на Студената војна. Културата и ликовната уметност биле толерирани или критикувани (до заострени напади) согласно со политичкиот курс што го имал државно-партискиот врв. Културата и уметноста, исто така, биле постојано под буднит надзор на идеолошките партиски комисии".[21)]*

Иако критиките упатени од највисокиот политички и државен врв немаа некои подлабоки реперкусии врз состојбите во уметноста (особено врз апстрактната уметност, која во наредните години се дефинира и етаблира во официјална, институционално поддржана уметност), сепак тие ја подигнале тензијата и влијаеле да се создадат поволни услови за активност и позиционирање на оние интелектуални сили што се залагале за уметност "соодветна на нашата стварност", а која можела да се негува само во една лимитирана, контролирана и култура свртена кон себе.[22)] Но, исто така, зборовите на претседателот Тито биле доволно силни и влијателни за да се преземат административни мерки и санкциии (и покрај декларативното залагање за спротивното) во однос на сите оние што на кој и да е начин реагирале на концептот на политичко мешање во културата (пример е војничкото искуство на сликарот Родољуб Анастасов, кој поради "вербален деликт", во 1963 г. бил осуден од Воениот суд во Загреб, односно Белград и затворен на две години и шест месеци на Голи Оток). *



Љубодраг Маринковиќ-Пенкин / Ljubodrag Marinkovic-Penkin
Траги / Traces, 1964

БЕЛЕШКИ И ДОПОЛНУВАЊА

1) Меѓутоа, како што истакнува Сузан Бак-Морс, и покрај тоа што според официјалната историја Студената војна почнала во 1947 година, кога стапува во сила Трумановата доктрина насочена кон комунизмот, логиката на идеолошката поделбата на светот, "логиката која го структурира политичкото имагинарно постоела уште по завршувањето на Првата светска војна", односно со победата на Октомвриската револуција, која за имагинарното на Западот се јавила како апсолутна закана. (во: Сузан Бак-Морс, *Свет снова и катастрофа*, Београд: Београдски круг, 2005)

2) оваа атмосфера, во која вешто се дизајнира профилот на југословенското општество како хумано и слободно, кое служеше и како пример за успешен модел на општествен систем, како "светилник на надежта" за сите оние што верувале во похумано и послободно општество, всушност, по принципот на "двојно дно" само ја прикриваше вистинската, реална состојба во која се наоѓаше земјата: "атмосферата на ужасот" на Голи Оток, политичката неслобода, моќта на бирократијата, култот на личноста.

3) Frederik Džejmson, *Političko nesvesno,* стр. 354

4) Делез и Гатари, во книгата Анти-Едип (сјајна критика на Едиповиот комплекс и на психоанализата - како критика на дијалектичкиот однос меѓу означителот и означеното, кој, според нив, е проткаен со империјализмот на означителот, воведувајќи ја улогата на желбената машина која произведува флуксеви - но и на капитализмот и односот на капитализмот и схизофренијата) се обидуваат да го спротистават новиот материјализам (схизоанализата) на идеализмот во психијатријата, но и во политиката), велат: "Најнапред постои вистинскиот револуционерен рез, кој потоа незабележано преминува во едноставен револуционерен рез врз основа на цели и ин-

тереси и кој на крајот повторно формира една специфична ретериторијалност, едно специфично тело на компактното тело на капиталот. Потчинетите групи и понатаму произлегуваат од револуционерните групи-субјекти. Еден аксиом повеќе. Тоа не е ништо покомлицирано отколку во случајот на апстрактното сликарство."(Žil Delez, Feliks Gatari, Anti-Edip, Kapitalizam i shizofrenija, Sremski Karlovci; Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, стр.308, 312)

5) Според Душан Бошковиќ, чинот на прокламирањето на слободата не може да претендира на вистина ако не се знае точно кој зборува, зошто "не се прокламира што и да е, туку слобода. Слободата според својот поим ја чини прокламацијата (перформативот) излишна, а неопходноста слободата на другиот да биде прокламирана со перформатив ја чини неизвесна и двосмислена. Затоа што оној што ја има моќта да му дава слобода на другиот, може и да ја укине. Затоа перформативните искази со кои се прокламира слободата на другиот го отелотворуваат парадоксот на слободата". (во: Dušan Bošković, *Stanovišta u sporu*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1981 , стр. 4-5)

6) Социјалистичкиот реализам е дефиниран уште во 1934 г. со статутарна одредба на Конгресот на советските писатели како метода со која треба вистински и историски-конкретно да се прикаже реалноста во нејзиниот револуционерен развој, со акцент на нејзината улога во идејното воспитување на работниците во духот на социјализмот. Оваа доктрина беше прифатена и во Југославија од книжевната левица уште во 30-те години, но е применувана под други термини. По војната социјалистичкиот реализам стана синоним за политички и административно-идеолошки забрани, поврзани со името на Андреј Жданов: социјалистичкиот реализам како метода на изразување на позитивната и оптимистичка димензија на социјализмот, во кој немаше место за искажување на интимни или трагични чувста, а уште помалку на каков и да е критички дискурс. Интересно е дека како политичко-програмска уметност социјалистичкиот реализам во Југославија е канонизиран дури на 5-от Конгрес на КПЈ, 1948 г. и тоа со говорот на Милован Ѓилас,"функционер кој за тоа имал доволно авторитет", говор што, според Лидија Мереник, треба да се сфати како официјален став на КПЈ и власта - "како програма и, на крајот, како наредба врз чија основа треба не само да се дејствува, туку и да се одредат критериумите во областа на духовните дисциплини и на творештвото."(види во: Lidija Merenik, *Ideološki modeli slike: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd, 2001, стр.24)

7) Dušan Bošković, *Stanovišta u sporu*, стр.3

8) исто, стр.14

9) Симптоматично е дека по овие реакции списнието ќе згасне. Според Бошковиќ, иако не постојат јавни сведоштва врз чија основа може да се реконструираат причините за укинувањето на списанието, "се чини дека не е неосновано да се воспостави каузална врска меѓу нападот на Крлежа и гаснењето на списанието."(во: Dušan Bošković, *Stanovišta u sporu*, str.32). Ова секако дека е поврзано со идеолошките противречности што партијата на власт ги продуцира и со кои вешто манипулираше: затоа беше возможно во одредени моменти да се осудуваат приврзаниците на соцреализмот, а да се фаворизираат застапниците на модернизмот, а во други реализмот да се фаворизира за сметка на модернизмот.

10) Димитар Митрев, *За некои битности на нашиот уметнички критериум (размислувања по Конгресот на писателите и по дискусијата во марксистичкиот кабинет,* во: Современост, Скопје, 1952, бр. 9-10

11) Александар Алексиев: *Педесет години "Современост"*, во: Современост, Скопје, 2002, бр. 1-4, стр.4

12) цитирано според Dušan Bošković, *Stanovišta u sporu*, стр.33

13) Во овој период се водат остри полемики околу прашањето на модернизмот, за што сведочи и расправата на III конгрес на Сојузот на комунистите на Србија, 1954. Според Бошковиќ на овој конгрес пресуден бил говорот на Кардељ, кој застанал на позицијата на политичко немешање во културата, па оттаму и партискиот став образложен во извештајот на Комисијата за идеолошко-политичка работа, во рамките на Конгресот, да не се арбитрира во споровите со политичко-административни мерки. Во Македонија, неколку месеци пред говорот на Кардељ, на насловната страница на вториот број на списанието *Разгледи*, е објавен текстот *Демократијата и културата* на Крсте Црвенковски. Текстот е значаен поради острата критика упатена кон монополизмот и партиското мешање во областа на културата и поради јасното именување на нештата со вистинското име: кога тој зборува за слободата на уметноста, ја подвлекува слободата на мислењето, "да се изразуваат

сопствените мислења и идеи, било политичко-општествени, било уметничко-естетски", со еден збор ја истакнува "слободата на индивидуата". (Крсте Црвенковски.*Демократијата и културата*, во: Разгледи, Скопје, 1954, бр.2)

14) Димче Коцо, *Осмата изложба на македонските уметници*, во Современост, Скопје, 1953, бр.10. Различните ставови околу суштината на уметноста се изразуваат и во подрачјето на литературата. Во списанието *Млада литература* (јуни 1954), Душко Наневски го објавил текстот *Белешките на еден читател*, во кој врз основа на поетските текстови објавени во тој период, ја развива тезата за постоење нездрави појави и тенденции - "песимизам, затворање на поетите во тесен индивидуалистички круг, откинување од стварноста и многу слични состојби за кои треба да се запалат црвените сигнали за тревога". Определувајќи ги овие појави како "грижа на совеста", како "мрачни комплекси на сопствената немирна совест" тој заклучува дека "требало нешто големо да биде скршено во душата на поетот за да може да стане црн како ноќта". Во текстот *10 години слободна македонска литература*, реферат за Четвртиот конгрес на СПЈ, одржан во Охрид, (објавен во Разгледи, Скопје, 18. септември 1955, бр.19), Митрев ја нарекува критиката што се залага за нови критериуми "комбинација на позајмени аристократско-гурмански постулати за доминации на сонот над јавето и нашински чаршиски авангардизми", додека настојувањето на младите литерати го карактеризира како крајно "дилетантски импортиран хемингвеевски стил и дух, а во најново време и присуството на едно по нашински начин потправено фокнеријанство". Но, за разлика од неговите претходни критериуми кои го дозволуваа само реализмот, сега тој ја дозволува и интимно-личната лирика.

15) Димче Протуѓер, *За и околу една критика*, објавен во *Современост,* (1954, бр.3, стр.229-235. Ова сфаќање на Протуѓер потсетува на идеите на Клемент Гринберг и неговата формалистичката теорија на сликарството, која во овој период е особено влијателна во САД. Според Гринбер, она што е единствено важно за едно уметничко дело тоа се неговите чисто пластички или апстрактни квалитети, што подразбира сликата да не реферира на ништо што ја надминува, туку таа треба да биде содржана во самата себе како објект.

16) Борко Лазески, *За или против нефигуративната уметност*, Разгледи, Скопје, 1954, бр.2, стр.4-5. Инаку, овде треба да се нагласи дека во Македонија социјалистичкиот реализам не даде големи имиња и големи дела како во другите југословенски средини. Всушност, во Македонија не може да се издвои ниту едно име што може да се поврзе со поетиката на социјалистичкиот реализам. Понатаму, ако се погледнат страниците на Разгледи од 50-те години ќе се види дека на уметноста на социјалистичкиот реализам ѝ е даден помал простор отколку на модерната уметност (со објавените репродукции на ликовни дела повеќе може да се добие еден историски преглед на уметноста, пред сè, преглед на умерените модернистички движења, и тоа како во ликовната уметност, така и во архитектурата, филмот, театарот, литературата, отколку увид во остварувањата на програмски ориентираната уметност. Македонските уметници на страниците на ова списание се главно застапени со дела што можат да се сведат под терминот "социјалистички естетизам." Понатаму, не треба да се заборави дека годините по војната, од 1945 па сè до 1952, на ликовен план се неактивни години: освен годишните изложби на ДЛУМ, во овој период се бележат само неколку самостојни изложби на уметници од Македонија и од други културни средини.

17) Полемиката се водела на страниците на белградските списанија *Дело,* модернистички ориентирано и *Современост*, кое се застапувало за реалистичко-марксистички ориентираната уметност. Полемиката се водела во текот на 1955, а кулминира во текот на 1956. Во овој период сé уште била силна и делотворна ликовната критика чија улога се состоела во идеолошкото контролирање на уметноста, поточно критика што се грижела повеќе за моралната физиономија на уметникот и неговото дело, отколку за творечките и индивидуалните резултати. Во Македонија идеолошки обоената ликовна критика нема свои силни и значајни преставници (за разлика од литературната критика), освен што, можеби, таа се препознава во текстовите на Димче Коцо од 50-те години, како и во некои текстови на Борис Петковски од 1959 - 1961/62, во кои тој, мора да се признае, на еден недоволно консеквентен и убедлив начин се застапува за едукативната, позитивно ангажираната уметност, за уметноста што ја негува "содржината", критикувајќи ги притоа слободата и плуралитетот на изразувањето. На оваа линија се неколку текстови на Петковски, меѓу кои и текстот *Потреба на здравата културна*

клима, Аматеризмот - важен двигател во масовните културно-уметнички и забавни активности (во: Млад борец, Скопје, 20 октомври 1960, бр. 34, стр. 7). Во текстот *Прошетка по нашите ликовни дијагонали* Петковски се залага за изложби во работни колективи, за создавање можности "работната младина да ја развива својата ликовна култура..." изразувајќи го притоа својот негативен став кон плурализмот на ликовниот израз: "Тие, како што се викаат стручно, експерименти, менувања што одат во чекор со мените на месецот. Уште недозреано, некое остварување, пронајдок (каков неподнослив термин за уметноста) веќе се бара 'нов израз', побизарен, што ќе ја счудоневиди критиката, публиката". (Борис Петковски, *Прошетка по нашите ликовни дијагонали,* во: Млад борец, Скопје, 1.јануари 1960, бр. 1, стр. 17). Сè до 80-те години југословенската историографија, како што го истакнува тоа Мереник, го следи непишаното правило на игнорирање на врската меѓу политиката и културата. Според неа, текстот на Јуре Микуж *Словенечкото сликарство од раскинувањето со соцреализмот до концептуализмот и Западната уметност*, во кој се анализира процесот на раскинување со културната политика и уметничката идеологија на социјалистичкиот реализам, претставува еден од исклучоците од тоа правило. (во: Lidija Merenik, *Ideološki modeli slike,* стр. 13-14)

Во Македонија се чини дека сé уште е во сила непишаното правило на игнорирање на врската на политиката и уметноста, иако веќе од 90-те години се прават обиди да се излезе од овој волшебен круг на невиноста: еден од тие обиди е текстот на Елизабета Шелева *Поетиката на социјалистичкиот реализам и почетоците на македонската книжевна критика*, во кој таа, врз примерот на Димитар Митрев, укажува на длабинската и фунционалната врска меѓу Дискурсот и Моќта. (Елизабета Шелева, *Поетиката на социјалистичкиот реализам и почетоците на македонската книжевна критика*, во: *Македонската литература и уметност во контекстот на поетиката на социјалистичкиот реализам*, Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 1995, стр. 249-254)

18) цитирано според: Dušan Bošković, *Stanovišta u sporu,* стр.86.

19) цитирано според: Ješa Denegri, *Politički napad na apstraktnu umetnost početkom 1963*, во: *Šezdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1995, стр.56

20) исто

21) Lidija Merenik, *Ideološki modeli slike*, стр.49.

*Растко Мочник го поставува на поинаков начин односот на политиката и културата во југословенското социјалистичко општество: во текстот *Партизанска симболичка култура* укажува на стапицата во која се паѓа ако процесите што се одвивале тогаш се толкуваат само од аспектот на нововековната естетска и граѓанска идеологија. Според неговото толкување, поставено од поинаков теоретски агол, она што вообичаено се нарекува процес на либерализација на културата, всушност се појавува како процес на идеолошка заслепеност на автономната естетика на модернизмот што била овозможена како резултат на механизмот на репродукцијата на доминацијата во социјализмот. Мочник укажува дека средишната точка на политичките борби во југословенскиот социјализам била одредувањето на рамката на општествената структура. "Споровите биле водени околу тоа кој е за промена или, спротивно, за зачувување на општествената структура, значи станувало збор за темелното прашање за продолжување или запирање на револуционерните процеси. На подрачјето на културата (...) отпорите на еднопартиската доминација се обидувале да го движат напред процесот на отстранувањето на културата како посебна и релативно автономна општествена сфера, значи го продолжувале истиот оној процес што бил поттикнат од партизанското симболичко создавање кога го скршило културното гето и почнало културата да ја преобразува, од поставката на класното насилство на оние што владеат во простор на еманципација на човештвото. Спротивно на продолжувачите на партизанската политика, носителите на доминацијата во условите на социјализмот се обидувале на некои стратегиски точки повторно да го традиционализираат општеството и да ги отстранат дофатите што антифашистичката борба веќе ги остварила. Еден од успешните потези при воспоставувањето на доминацијата во условите на социјалистичкиот општествен систем беше воспоставувањето на модерната културна сфера во нејзината релативна автономија. Иако автономизацијата на културата во југословенскиот социјализам била операција во стратегијата на доминацијата во посебните околности на социјализмот, имала низа позитивни последици - исклучителна културна, интелек-

туална и уметничка продуктивност на југословенскиот социјализам. Особено, придонесла за уважување на модернизмот како превладувачки и доминантен уметнички правец, во многу работи, дури и како официјална уметност на југословенскиот комунизам. (Rastko Močnik, *Partizanska simbolička politika*, во: Zarez , Zagreb, 8. септември 2005, бр.161-162)

22) Ова особено се однесува на Македонија, која во следниот период, односно во седумдесеттите остана затворена за радикалните појави во уметноста. Освен со појавите на новата и наративна фигурација, новата апстракција, некои омекнати варијанти на поп-артот, како и со осамените појави на "новата уметничка практика", Македонија стои настрана од актуелните случувања не само на светската, туку и на југословенската уметничка сцена.

* Овде, секако, треба да се има предвид дека поларизацијата околу прашањето на репрезентативната (реалистичката) и нерепрезентативната (апстрактната) уметност не беше ексклузивна само за југословенската интелектуална средина. Историски, поларизацијата меѓу овие две сфаќања се надоврзува на антагонизмот што уште во средината на 19 век го поделил идејниот корпус на модерната, меѓу проектот за автономна уметност (естескиот и креативниот аспект на делото) и проектот за ангажирана уметност (уметност свесна за својот општествен контекст и во таа смисла сфатена како форма на дејствување во рамките на таа стварност). Антагонизмот меѓу овие две сфаќања се следи од времето на Бодлер и Курбе и нивните тези за ларпурлатизмот, односно за улогата на уметникот и уметноста во политичката борба и револуција. Во поствоена Франција "конфликтот" околу улогата на уметноста се одвивал мошне жестоко добивајќи димензии на непремостлива поделба меѓу реализмот и апстракцијата (*La Bataille réalisme-abstraction*). Во тоа голем придонес секако имала КП на Франција која до 1947 функционирала како една отворена, левоориентирана партија, чија политика привлекла голем дел од француските интелектуалци (Тристан Цара, Пабло Пикасо, Пол Елиар, Фернанд Леже и др.). Оваа ситуација се менува со формирањето на Информбирото во 1947 г. и со заострувањето на идеолошката поделеност на двата блока, што ќе го наметне процесот на хомогенизација како на полето на политичките убедувања, така и на полето на културата и уметноста: според примерот на советската пропагандна уметност, КП на Франција го прифатила социјалниот реализам како стратегија и како интелектуално оружје во борбата против капитализмот (според Луј Арагон - поет, теоретичар на социјалниот реализам во Франција и страствен застапник на руското соцреалистичкото сликарство, кое според него е вистинско сликарство на идеи - реализмот бил еден вид брана против напливот на апстракцијата и силно оружје против капиталистичката декаденција). Во атмосфера на политички и идеолошки конфронтации на левицата, а под силен политички, воен и економски притисок од САД, се одвивала и појавата на енформелот во Франција: во јули 1948 Едуар Жагер /Edouard Jaguer со Мишел Тапие ја организираат изложбата *Црно и бело* (Black and White) со дела од Жан Арп, Камиј Бријан, Жан Фотрие, Ханс Хартунг, Жорж Матје, Франсис Пикабија, Мишел Тапие, Раул Ибак и Волс. Она што ја издвојува оваа изложба е концептот на "некохерентноста", кој за Тапие ќе стане симбол на новата уметност. Тргнувајќи од идејата на бесформното, преземена од Батај, кој уште во 1920 ја развил идејата на бесформноста како плуканица, како категорија што укажува на сето она што буржоазијата не може да го голтне - а тоа е оној потиснат, лош, грозен, болен, некохерентен дел на културата, Тапие, всушност критички се поставувил како кон лево ориентираната и ангажирана уметност, така и кон искуствата на ладната, геометриска апстракција што со нејзините теории и практики на надиндивидуална уметност се покажала како неуспешен модернистички проект: место ред и утеха, место проекција, уметноста по ужасите на воените искуствата можеше да ја понуди само грдата вистина за човекот и светот - руини, нечистотија, гнилеж, мачнина, осаменост, страв. "Плунката го замени квадратот". Индивидуалната болка и очај го заменија "принципот на надежта". Таква беше уметноста на Волс. Таква беше егзистенцијалистичката филозофија и литература на Сартр. На духовната сцена на Франција, но и на Европа, се движеше ликот на човек трагично осамен и осуден на слобода. (види: *Reconstructing Modernism,* Editud by Serge Guilbaut, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1990)

Но, и во Америка апстракниот експресионизам, како уметност на осамената, отуѓена индивидуа, не беше прифатен без отпор. Во почетокот жестоко е напаѓан од сите страни

или, како што вели Серж Гилбо, тој бил напаѓан " и од лево и од десно, и од популистите, дури и од претседателот Труман (...) Труман, 'новиот либерал', реагираше на модерната уметност во стилот на сенаторот Дондеро, кој ја направил равенката 'модерна уметност еднакво на комунизам'". (Serge Guillbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism*, Freedom, and the Cold War, Chicago: University of Chicago Press, 1987)

Но иронијата да биде поголема, промоцијата на апстрактниот експресионизам почнала токму под администрацијата на претседателот Труман. Според Серж Гилбо во Америка, веднаш по војната уметноста беше вклучена во културната политика на Студената војна, во која "војната беше повеќе симболична отколку реална, а идеологијата на индивидуализмот стана важно оружје и доминираше во секоја сфера на социјалниот и уметничкиот живот" Голем број студии што ја проучувале уметноста по Втората светска војна во САД, главно се однесувале на филозофските и естетските (Херолд Розенберг) или на формалните квалитети на делото, фокусирајќи се на медиумот и на стилските влијанија (Клемент Гринберг, Мајкл Фрајд). Кај сите нив превладува употребата на еден аполитички и аисториски јазик, кој прифатен како "институционална" форма на промовирање на идеите на високиот модернизам, во рамките на Студената војна имал свои политички и идеолошки конотации. Токму на тоа укажува и Серж Гилбо во книгата *Како Њујорк ја украде идејата на модерната уметост*. Анализирајќи ги политичките и културните импликации на тој период, тој укажува на тоа дека многу уметници, како и ликовни критичари, кои пред војната биле критички насочени во своите дела (Полок, Гринберг и др.), по војната го прифаќаат дистанцираниот, аполитичкиот дискурс (една од причините е секако и реалниот страв критичкиот, ангажираниот став да биде фатен во идеолошката стапица на времето), како на пример Гринберг, кој со својот формалистички пристап: "визуелната уметност треба да се ограничи исклучиво на она што е дадено во визуелното искуство и да не реферира на ништо што е дадено во кое и да е друго ниво на искуство", сепак беше искористен како идеален полигон за пропагандни активности во контекстот на Студената војна, додека Музејот на модерната уметност во Њујорк беше институционално отелотворување на оваа политика. Но, овде не смее да се пренебрегне фактот дека уметниците не секогаш се согласувале со толкувањата што довеле до тоа критичкиот импулс на модерната уметност да се неутрализира и да се преобрази во форма на афирмативна култура. Така, во едно интервју Барнет Њуман истакнува: "Херолд Розенберг ме предизвика да објаснам што може да значи едно мое дело. Мојот одговор беше ако тој и другите се способни правилно да читаат, значењето би било крај на сите состојби на капитализам и тоталитаризам". (во: Jonathan Harris, *Abstract Expressionism and the politics of criticism,* во: *Modernism in Dispute, Art since the Forties*, New Haven & London: Yale University Press, 1993, стр: 65)

Енформелот во Македонија - меѓу расцепот и синтезата

Енформелот во Македонија се јавува при крајот на 50-те и почетокот на 60-те години на минатиот век, со задоцнување во однос на истите појави во Европа и САД, но не и со големо задоцнување во однос на ликовните процеси во Хрватска, Србија и Словенија. И покрај временската дистанција, појавата на енформелот во Македонија, чија најголема концентрација и ширење е меѓу 1960 и 1962 година, има историско значење за развојот на македонската ликовна уметност по Втората светска војна*: во овој период, со енформелот, почна процесот на вистинското пробивање на локалните културни граници и интернационализација на уметничкиот јазик кај нас,[1)] процес што во 70-те ќе биде во опаѓање за повторно да се актуелизира во средината на 80-те, достигнувајќи го својот највисок степен и интезитет во 90-те години на минатиот век. Значењето на овој процес најдобро може да се согледа од перспективата на денешната македонска современа уметност, за која веќе не се поставува прашањето за "туѓите влијанија", за асимилација и трансформација на ликовниот јазик од "развиените културни средини".

Точно е дека енформелот во Македонија, како и во Југославија се развива и го достигнува својот интезитет во периодот кога во Европа и во САД се одвива процесот на неговото стабилизирање и конвенционализирање, односно процесот на неговото академизирање.[2)] Но, интересно е дека за феноменот на академизацијата на апстракцијата во југословенската средина пишува Лазар Трифуновиќ уште во 1961, во годината кога енформелот интензивно се создава и се шири во југословенската средина. Во текстот *Од револуционерната до граѓанската уметност* (пишуван по повод Првото триенале на југословенската уметност, одржано во Белград 1961) Трифуновиќ забележува дека академизацијата не само што се забележува кај уметноста што во 50-те беше авангардна, туку и кај онаа уметност што сака да внесе свежина, да изврши продори во ликовниот јазик. "По оваа изложба јасно се гледа дека денешната положба на апстрактната уметност (општествената и социолошката) не е иста. Во 1951 таа беше авангардна сила[3)], сега, во 1961, таа е на некој начин 'официјална' или барем 'полуофицијална' уметност, граѓанска, која влегла

во ентериерот и во сите павилјони на светските изложби. (...) Академизмот ги зафатил и оние обиди што сериозно тежнееле за новите цели да најдат и нови средства. Она што не се нашло во формата, се обиделе да го најдат во материјата и материјалот. (...) Проблемите на материјата кај нас се сфатени површно (некогаш се чини дека не се воопшто ни сфатени), па оттаму една идеја зад која стои цела една идеологија на модерниот свет е сведена од филозофскиот план на технологијата. Поради тоа, кај нас има многу малку вистински и комлетно нови појави, но затоа има многу привид, многу 'известени' револуционери, многу направени уметници. Нашите модни и помодни залети и претурувања по светските биеналиња и триеналиња мирисаат на малограѓански провинцијализам што вечно има проблеми како да се постави кон големиот свет. Но не е ли тоа знак на нашата сопствена немоќ?"[4)]

Борис Петковски пишувајќи за истата изложба, а имајќи го предвид текстот на Трифуновиќ, забележува дека овде не станува збор за тоа дали "нашата уметност не ја презела и нивната идејно-општествена-уметничка ангажираност, туку само нивната форма или испитувањата во областа на формата", туку станува збор за "потребата од критичко проучување и анализирање на туѓите остварувања за да се открие логиката и смислата на нивното настанување и развој". Според него "очигледно е дека за голем број ликовни уметници во нашата земја исчезнувањето на предметот од нивните слики претставува не една внатрешна потреба, туку едно настојување во своето творештво да се создадат вредности што ќе зборуваат дека не се настанати во една ликовна провинција. Но тоа исчезнување на човекот и нештата што уметникот можат длабоко, суштински да го возбудат претставува очигледно осиромашување не само на содржинската компонента, туку и едно празно затрчување по чисто технолошки проблеми на ликовната постапка."[5)]

Додека за Трифуновиќ идејата и теоријата се инхерентни на уметничкото создавање и се од примарно значење за уметничкиот израз, односно идејниот контекст на создавањето и автентичноста на ракописот се критериумите што ја одредуваат неговата вредносна позиција, за Петковски примарна е содржината (човекот и неговите општествени, социјални манифестации). Во разликата на овие ставови може да се впише и темелната разлика што произлезе во перцепцијата и толкувањето на енформелот во Белград (но и во другите југословенски центри) и Скопје: додека во Белград актуелната уметничка тенденција беше силно подржана од еден дел на критиката (особено од Трифуновиќ, кој и покрај острите критики што ги упатил кон некои уметници, пред сè кон Вера Божичковиќ-Поповиќ, активно и со интелектуална страст се вклучил во елаборацијата на новите идеи што ги промовираше со изложбата *Енформел - млади сликари на Белград*, 1962), во Скопје критиката не успеа да создаде значење што би го опфатило културниот момент на времето. Всушност, се чини дека во тој период квалификациите на енформелот од типот на нешто "туѓо", "помодно", како сликарство на чиста технологија или сликарство што даде незрели и лажни дела "бидејќи во себе не ја носеше филозофско-идејната содржина карактеристична за западната модерна", беа општо место

Ристо Калчевски / Risto Kalčevski
Имагинарен јазол / Imaginare Knot, 1961

на критичката перцепција кај нас. И покрај обидот на еден дел на критиката внимателно и од неутрална позиција да се дефинира новиот ликовен сензибилитет (Влада Урошевиќ, Антоние Николовски, Јован Димовски), сепак енформелот долго време ќе остане под сенката на сомнежот што ги прекриваше неговите вредносни и уметнички потенцијали. Сомнежот одеше дотаму што дури се бараше и оправдување за распространетоста и афинитетот на уметниците за овој ликовен јазик: толкувајќи го како израз на ликовен сензибилитет што се манифестира со трагите на туѓи ликовни откритија и сознанија, сепак поради извесни лични и национални придонеси како што се почитувањето на поднебјето, пејзажот, културно-уметничката традиција, нашите уметници, сепак, според овие толкувања, успеале да дадат позитивен придонес во нашата уметност и култура.[6)] Толкуван на овој начин, при што повеќе се водеше сметка за неговата интеграција во националната култура, отколку за неговата улога во процесот на уметничките и идеолошките поместувања, енформелот доби значење од национален и локален карактер. Но, ако се земе предвид дека енформелот секаде се шири и дека тој не е програма на акција, не е критичка проекција за надминување на реалноста, туку констатација на состојбата на нештата или, како што забележува Арган, "тој не е предлог за интеграција на индивидуата во општеството, туку очигледност на осаменоста на индивидуата во општеството"[7)], тогаш значењето на појавата на енформелот во Македонија не може, а да не се чита и во оваа смисла: како очигледност на невозможноста индивидуата наполно да се интегрира, да се изедначи со нешто што ја надми-

Родољуб Анастасов/ Rodoljub Anastasov
Ограничено потекло / Restricted Origin, 1961

нува. Во политичките, економските и културните услови на Македонија во овој период, појавата на енформелот, исто така, треба да се толкува и како обид да се излезе од владејачките шаблони и претстави за улогатата на уметноста: и покрај декларираната слобода на творештвото, сепак (премолчено или недоволно јасно елаборирано), превладува идеолошки обоениот став дека уметноста треба да го "оформи она што луѓето на нашето социјалистичко општество ги возбудува". Уметниците што го прифатиле енформелот, со самиот чин на изборот на овој јазик (одбележан со стратегијата на прекин и непомирување, стратегија што го подразбира неидентичниот, фрагментираниот, поделен субјект), всушност се определуваат за еден начин на мислење што се грижи повеќе за "слободата на јазикот на неговите извори" отколку за аспектот на неговото општествено трошење.[8)] Овој уметнички и идеолошки пробив се случува во периодот кога уметниците сами ги поставуваат и ги организираат своите изложби соочувајќи се притоа со недоверба, сомнеж, иронија, подбив[9)], па дури и притисок. Но, оваа состојба набргу се менува: од странична појава, енформелот стана главна ликовна ориентација што ќе ја означи втората половина на 60-те години. Она што во почетокот на 60-те беше толкувано како "празно затрчување по чисто технолошки проблеми на ликовната постапка", како "шаблон", "поза", "кокетирање", "помодност", во следниот период добива смисла на "извесен стремеж структурата на даден ликовен систем, преземен од некој друг туѓ, духовен, културен круг, да се обликува, "коригира", транспонира низ еден однос кон пластичниот амбиент на нацијата".[10)] Ова секако се должи на културната политика на компромис што го одбележува овој период, односно на процесот на неутрализација иманентен на логиката на распределбата на општестевната моќ.[11)]

И покрај тоа што овој процес, ова повлекување во состојба на отуѓеност (енформелот како неутрален, "нулти степен на писмо"), дозволува да се чита и како дел од "стратегијата на доминацијата во посебните околности на социјализмот" (како дел од механизмите за симулирање слобода, што, всушност, само ја потврдува апоретичноста на слободата која уметникот постојано го поставува во состојба на "несреќна свест", проклетство од кое не може да се избега), сепак неговото значење е неоспорно: не само како процес на отворање кон современите текови на модерната мисла, туку и како "скриен" чин на бунт, како своевидно имагинарно разрешување на противречностите што индивидуата била приморана да ги живее и да ги поднесува како на општествен, така и на духовен план.

Иако феноменот на енформелот во Македонија не е директно поврзан со европските тенденции што се јавуваат веднаш по војната, како израз на "филозофијата на кризата", карактеристична за развиените општества, сепак треба да се има предвид дека во историски различни контексти, како што укажува за тоа Ернст Блох, некоја постапка може да има различни ефекти, односно, секогаш треба да се има предвид дека постапките семантички не се врзуваат само за едно значење што засекогаш би им припаѓало, според Биргер.[12)] Оттаму, како значајна ни се чини констатацијата на Арган со која тој укажува

на различниот контекст на значења што енформелот го иницира во земјите со различна општествена структура: "Уметниците што на енформелистичкото истражување му втиснале печат на бунт потекнуваат од земји каде што начинот на животот и работата, наметнат од капиталистичката индустрија, ги затвора во својот круг сите моменти и видови на заедничкиот живот, во кој процесот на условување на поединецот со масата загосподарил со сите средства на информација и комуникација, или, пак, во други земји во кои не постојат никакви политички слободи"[13)], но и во земји во кои беше практикувана дозирана и реторичката слобода, како што беше случај со Југославија.

Овде, исто така, треба да се има предвид дека кај помалите, политички зависните и економски заостанатите земји, без силно образовано граѓанство, како Македонија, во кои уметноста била израз, пред сé, на националниот идентитет, прифаќањето на модернизмот се одвивало бавно: во такви земји идејата за автономијата на уметноста по правило се изразува со задоцнување. Македонија во овој период (без искуството на историската модерна од 19 век и првата половина на 20 век[14)]), без искуството на атомизираниот приватен поединец што ја одбележа уметноста на модерната епоха, како културна средина е мошне оптоварена со својата традиција, идентитет и во таа смисла, таа е затворена за радикалните критички импулси, не само на авангардата, туку и на модерната. Изјавата од типот "Ние мудро знаеме дека нашите мозоци ќе станат меки перници, дека нашиот антидогматизам е исто толку ексклузивен колку и функционален и дека не сме слободни и дека молиме за слобода"[15)] во Македонија во овој период (а што е уште посимптоматично, дури ни денес во услови на длабоки општествени промени и кризи), не можеше да најде поволна интелектуална почва на која би се артикулирала свеста за една порадикална критика, не само на општествениот систем, туку и на менталните навики и културната традиција.[16)]

БЕЛЕШКИ И ДОПОЛНУВАЊА

* Напуштањето и деструкцијата на фигурата во сликарството во Македонија започна во доцните 50-ти години. Овој процес беше следен и со напорот да се напушти дводимензионалноста, плошноста на сликата и таа да се доближи до нејзината вистинска, реална, физичка и материјална природа: развој што ќе има значајни консеквенци во историјата на македонската уметност. Некои уметници-од Родољуб Анастасов, Александар Јанкуловски, Петар Мазев до Ристо Калчевски и Томо Шијак го доведоа во прашање не само светот на репрезентацијата туку и смислата, значењето на самата слика-масло на платно.

1) Според Арган, едно од значењата на модерната уметност е тоа што "модерната уметност не се обѕира ни на една национална традиција и веќе не се поставува како универзална уметност или убавина, туку како уметност на едно историско општество, која настојува да ги надмине традиционалните граници на националноста и да биде интернационална или европска". (во: G.C. Argan, *Izvori moderne umetnosti*, во: *Studije o modernoj umetnnosti*, Beograd: Nolit, 1982.)

2) Пиер Рестани, теоретичар на новите реалисти, толкувајќи ја изменетата културна и духовна ситуација од почетокот на 60-те години, недвосмислено укажува на овој процес: "1960 година, која денес можеме да ја сметаме за пресвртница на повоениот период, за Париз беше година на зовриеност и на полн замав. Во моментот кога се чинеше дека ап-

страктната уметност слави победа, младата генерација радикално ја доведе во прашање хиерархијата на нефигуративните вредности. (...) Енформелот не закрепнал од спорот околу ташизмот и збрката околу "другата" уметност: таму каде што лирската апстракција не се разводнила во изливот на пантеизмот, западнала во конформизмот на малите рецепти, потези, гестови и материја." (цитирано според Ješa Denegri, Šezdesete: teme srpske umetnosti, Novi Sad: Svetovi, 1995, стр. 6)

3) Во овој период поимите авангардна и модерна уметност, од аспектот на тоа како улогата на уметноста во општеството се сфаќала и се дефинирала, често се поклопуваат. Според Петер Биргер ова изедначување е неодржливо. И покрај интенцијата на модернизмот да ги измени уметничките начини на репрезентација, тој сепак останува во рамките на традиционалниот поим за автономија на уметничкото дело, во кој формата и значењето, како и статусот на естетското, ја конституираат границата на уметничкото дело кон секојдневниот живот, додека авангардната уметност сакала да ја уништи таа граница (Peter Birger, *Teorija avangarde*, Pojmovnik, knjiga 11, Beograd: Narodna knjiga/Alfa,1998)

4) Lazar Trifunović: *Od revolucionarne do građanske umetnosti*, во: Lazar Trifunović, Studije, ogledi, kritike (pripremil Dragan Bulatović), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990, стр.200-203

5) Борис Петковски, *Првото триенале на ликовните уметности*, во: Културен живот, Скопје,, 1961, 6-7, стр. 57-58

6) Соња Абаџиева, *За нефигуративното сликарство, неговите видови и претставници во современата македонска ликовна уметност*, во: Разгледи, Скопје, 1975, бр. 6, стр. 637-695

7) G.C. Argan, исто

8) Според Ролан Барт, "изборот на едно писмо, а потоа и одговорноста за него претставуваат знак на слобода, но таа слобода ги нема истите граници во сите моменти на историјата (..) Притисокот на историјата и традицијата ги одредуваат можните писма на еден писател (...) Писмото ја претставува таа спогодба меѓу слободата и сеќавањето, тоа е таа слобода која се сеќава и што е слобода само во чинот на изборот, но тоа веќе не е во своето траење. (...) Како слобода, писмото е само миг, но тој миг е еден од најотворените во историјата зашто историјата секогаш, и пред сé, ја прават изборот и границите на тој избор". (во: Rolan Bart, *Nulti stepen pisma*, vo: *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit, 1979, стр.13-14)

9)"На една од последните изложби еден мој познаник беше огорчен. Беше тоа некаков, речи го, енформел, со слатка бесрамност на дилетант што собира крпчиња за својата облека, па изигрува Арлекин. Гледај, рече тој, сега ќе ги има оние шаблонски и тоа доста ќе ги има". (во: Глигор Чемерски: *Знаци на обновената душа (современото македонско сликарство или мигот на отворање на порти*), Разгледи, Скопје, ноември 1961, 3, 215-222)

10) Борис Петковски, *Современа македонска уметност: сликарство-скулптура-објекти*, Скопје: Музеј на современата уметност, 1969 (cat. exh)

11) Според Адорно, "делата обично критички дејствуваат во часот на своето појавување; подоцна се неутрализираат, а притоа променетите односи да не се последната причина. Неутрализацијата е општествената цена за естетската автономија. (...) Во светот на управувањето неутрализацијата е универзална". (во: Teodor. V. Adorno, *Estetička teorija*, Beograd: Nolit, 1979, стр.375)

12. Peter Birger, *Teorija avangarde*, стр.119

13) G.C. Argan, исто

14) во првата половина на 20 век модернизмот навлегува во Македонија со дејствувањето на неколку ликовни уметници што успеале да се вклучат во модерните текови надвор од земјата и кои своите уметнички искуства ги донесле дома. Како преставници на образованото граѓанство тие модернистичките идеи ги донесле во една некомпатибилна средина во која идеите за напредок во европска смисла воопшто не постоеле.

15) Адријан Марино, Компаративне анализе циклуса авангарде, во Књижевна критика (Београд), 1997, зима/пролет, 16-25

15) Како и во преостанатите средини на Југославија, така и во Македонија, но овде со една консеквентна предаденост, се одвиваше интелектуалниот процес на дефинирање на културните корени и националниот идентитет со нагласување на спецификите и посебноста на нашата култура во однос на европската: овој процес на втемелување на националниот дух поттикнат не само од идејата за издвојување, туку и од идејата за комуникативно поврзување со европската традиција го имаше предвид синтетичкиот принцип што во историографијата е толкуван како процес во кој "структурата на даден ликовен систем, преземен од некој друг туѓ, духовен, културен круг, се обликува, "корегира", транспонира

низ еден однос кон пластичниот амбиент на нацијата". Идејата за поврзаноста, синтезата на традицијата и современото во македонската современа ликовна уметност теоретски ја образложи Борис Петковски уште во 1967, во текстот *Македонската современа уметност,* (Културен живот). Повикувајќи се на ставовите на Ото Бихаљи-Мерин и на Миодраг Б. Протиќ, како и на ставовите на Арган изнесени во есејот *Мексиканска школа*, Петковски ќе ја прифати идејата за синтеза меѓу традицијата и современото, развивајќи ја понатаму во своевиден теоретски модел што ќе го одбележи толкувањето на современата македонска ликовна уметност во целина, станувајќи еден вид теоретски канон за македонската критичка мисла. Тргнувајќи од синтетичкиот принцип пронајден во природата, фолклорот, националното, традицијата, како извори со обединувачка "симболичка" сила, тој во текстот *Националното и традицијата во современата македонска ликовна уметност* (Разгледи, 1971, бр.10), како и во книгата *Современо македонско сликарство* (Скопје, 1981), уметноста на енформелот ќе ја толкува според истиот модел: синтеза на традицијата и современото. Валентино Димитровски критикувајќи го овој модел на толкување, укажува на неговата идеолошка обоеност: "Во процесот на зададените идеолошки-проективни очекувања во нашиот повоен развој, традицијата се инсталира како средство за историска реваоризација на националната хронологија, како делотворен инструмент што ќе воспостави национален континуитет. А уметноста е таа што, секако спонтано, треба да одговори на вака поставените задачи". За проблемот на националното и традицијата види повеќе во: Валентино Димитровски, *За некои критичко-теоретски парадигми во македонската ликовна историографија*, во: Културен живот, Скопје, 1994, 4-5, 27-35; Бојан Иванов, *Тематските и проблемските аспекти на фолклорот во историографијата на современата македонска ликовна уметност*; Лилјана Неделковска, *Модернизмот во Македонија: меѓу догматизмот и заборавот*, во: Прашања за македонскиот модернизам, Скопје: 359⁰, 2000, стр.79-87

Александар Ристески / Aleksandar Risteski
Пејзаж 1/ Landscape , 1964

Хронолошка ориентација - интерпретации и значења

"..текстовите речиси секогаш излегуваат пред нас како нешто веќе прочитано; ние ги примаме низ наталожените слоеви на поранешните интерпретации или ако е текстот сосема нов, низ наталожените читателски навики и категории што сме ги развиле од тие наследени интерпретативни традиции. "

Фредерик Џејмсон

Македонското сликарство иако се развиваше во контекстот на југословенската уметничка сцена и беше дел на глобалниот идеолошко-национален модел на југословенството, сепак се движеше по сопствени патишта, како што го правеа тоа всушност и уметностите на другите републики во составот на Југославија. Според Јеша Денегри, при крајот на 50-те и во почетокот на 60-те години, во водечките југословенски уметнички центри се одвивал процесот на брзо отворање кон концептот на енформелот што во светската и во европската уметност се јавил веднаш по Втората светска војна како непосредна реакција на ужасните воени искуства, но и како "свесна опозиција на идеалистичките и утопистичките сфаќања на историските авангарди." Поради временската дистанција што не дозволува југословенскиот енформел да се толкува во контекстот на европската идејна матрица, Денегри предлага енформелот во Југославија да се гледа од два аспекта, "како една од компонентите на европскиот енформел и како феномен што настанува и дејствува во координатите на сопствената средина (односно, попрецизно, во координатите на поединечните национални средини), каде што тој го доживува своето конкретно изразување и воедно го условува одвивањето на низа специфични уметнички, културни и идејни процеси".[1] Потенцирајќи дека во Југославија енформелот беше прифатен од многу уметници, дека околу него се профилираа различни и спротиставени мислења, тој заклучува дека сето тоа зборува во прилог на тоа дека овде не станува збор за "некоја задоцнета рецепција на европските прототипови, туку дека тоа бил процес што имал сопствени причини да се појави и кој остварил посебни форми на индивидуални изразувања", а што е уште посуштествено, дека во тогашната идеолошко-политичка ситуација на

Југославија појавата на енформелот се почувствувала и како појава на една "друга уметност". Поставувајќи ги временските рамки во кои енформелот се јавува во Југославија, Денегри за да го потврди претходниот заклучок, на еден хронолошки-документарен начин ги лоцира и ги бележи сите настани и изложби на кои биле изложувани дела со оваа ориентација. Врз основа на увидите во зачестеноста и бројноста на изложбите тој заклучува дека 1961 е година на најинтензивно ширење на енформелот во Југославија, интензитет што продолжил и во 1962. Изложбата *27 современи сликари*, одржана во Сомбор (1962), според Денегри е последната манифестација на проблемската актуелност на енформелот, по што следи процесот на исцрпување на неговата виталност. Набројувајќи ги самостојните и групните изложби организирани во овие години, тој се задржува само на изложбите организирани во и од развиените уметнички средини во Југославија. Овде не се споменува ниту една изложба на македонските уметници, кои во овој период, исто така, интензивно изложувале дела со иста ориентација како и уметниците од другите југословенски средини. Само на едно место се споменува учеството на Петар Хаџи Бошков на изложбата *Нова југословенска скулптура* во Галеријата на Студентскиот центар во Загреб, 1962, изложба на која се забележува присуството на енформелот во скулптурата работена во заварен метал.

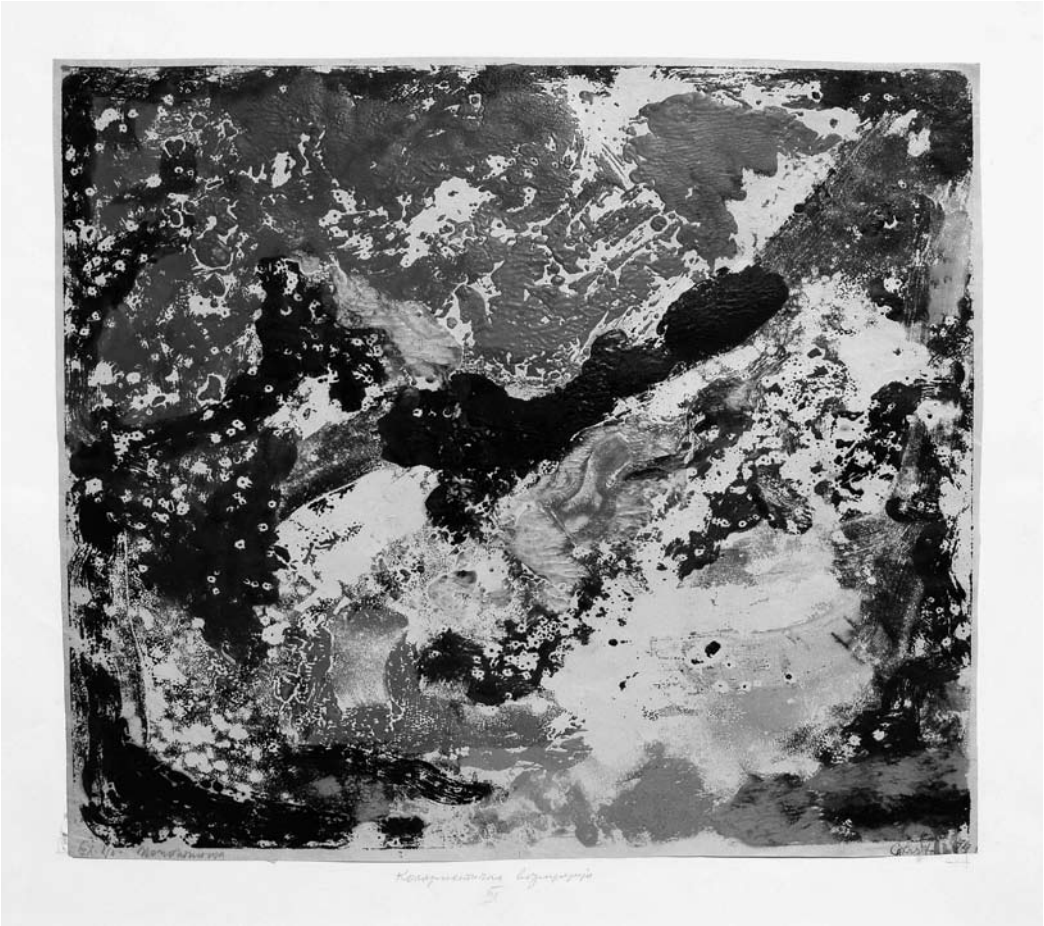
Причините зошто Денегри не ги бележи и изложбите на македонските уметници може да се најдат во неговите констатации за состојбата во македонската уметност во овој период, а аргументите за тоа ги наоѓа во текстовите на Борис Петковски и на Соња Абаџиева. Потенцирајќи ја разликата меѓу културниот капацитет на Македонија и другите југословенски средини што веќе во текот на претходните историски етапи ги прифатиле различните искуства на современата уметност, Денегри укажува дека "за македонската ситуација првата повоена деценија всушност претставува напор за надминување на историски условената изолација и стремеж кон асимилирање на оние влијанија што можеле да стигнат до границите на оваа средина и кои самите уметници во тој момент биле во состојба да ги совладаат. Разбирливо е тогаш енформелот како уметнички израз својствен на веќе сосема формираните урбани средини да не може да се јави овде во форма на некоја поцеловита и поодредена ориентација, а неговите рефлекси видливи се пред сè во примената на извесни надворешни карактеристики на самата техника на сликањето".[2)] Повикувајќи се на констатациите на Петковски и Абаџиева, Денегри заклучува дека достигнувањата на македонските уметници во периодот меѓу 1961-1963, "значи до оној заклучен датум до кој допира проблемската виталност на енформелот во југословенската уметност, преставува всушност почетно завладејување на терминологијата за која се определиле, а својот средишен работен период тие го остваруваат во втората половина на 60-те години". Според него, на ваквиот заклучок "наведува и податокот дека на искуствата на енформелот се блиски сликите на Аврамовски, Анастасов, Калчевски, Мазев и Ристески, прикажани на изложбата *Современа македонска уметност* во Музејот на современата уметност во Белград 1969, сите настанати меѓу 1966-68."[3)]

Меѓутоа, се чини дека состојбите околу енформелот во Македонија се поинакви. Документите, изложбите, делата создадени во овој период зборуваат за висок степен на отвореност и чувствителност на уметниците за новиот концепт на сликата, а со самото тоа и за потребата да се биде дел од духовниот контекст на времето. Голем број уметници, и оние што го одредија текот на историјата на македонската современа ликовна уметност (Р. Анастасов, П. Мазев, Р. Калчевски, Д. Аврамовски-Гуте, И. Велков, Т. Шијак, Р. Лозаноски), и оние што останаа само на нејзините маргини (Ј. Димовски, А. Јанкулоски, Д. Биков, Б. Папазовски, Љ. Маринковиќ-Пенкин, Ѓ. Крстевски, П. Ѓорѓиев-Пљум, С. Василевски), но и оние што останаа надвор од нејзините рамки (Ј. Трајковски, Б. Сековски), беа силно привлечени од можностите на новиот сензибилитет на сликата. Како што уметниците во другите културни центри имале можност да ги обноват врските и сознанијата за модерната уметност "на самото место", со воспоставената соработка и размена на изложби со европските културни средини (што резултира со значајни европски изложби на кои беше понудена еден вид рекапитулација на основните движења на модерната уметност), така и македонските уметници ја имале можноста во Скопје во текот на 50-те години да ги видат делата на некои значајни преставници на модерната европска уметност, како на пример, делата на Хартунг, Вазарели, Естев и др. (како дел од изложбата *Современата француска уметност*, 1952), потоа делата на холандските уметници Ван Донген, Мондријан и др. (1953), цртежите и скулптурите на Хенри Мур (1955), сликите на Моранди, Ведова и други италијански уметници (1956) итн. Исто како и нивните колеги од другите културни центри, тие имале можност во овој период да остварат студиски престои и патувања во странство, пред сé, во Париз, од каде што секој на свој индивидуален начин ги апсорбирал новите уметнички сознанија. Својата отвореност кон предизвиците на времето, како и својот стремеж да ги надминат локалните предрасуди и наследените сфаќања за уметноста, тие почнуваат да ги манифестираат со поврзување во групи и организирање заеднички изложби (групата Мугри, 1960, 1961, Изложбата на петмината, 1960, заедничката изложба на Драгутин Аврамовски-Гуте и Ристо Калчевски, 1961 и др.). Значајно е што интересот за енформелот и другите апстрактни ориентации се јавува не само кај младите уметници, туку и кај уметниците што во 50-те години го практикувале фигуративниот израз во неговите различни манифестации (експресионизам, посткубизам, магичен реализам и сл.): за некои тоа беше кратка авантура (Т. Шијак), за некои определување (Р. Калчевски, Д. Аврамовски-Гуте, И. Велков, А. Јанкулоски), за некои начин да се изрази егзистенцијалната траума (Р. Анастасов), за некои начин да се "почувствува материјата на сликарството" (П. Мазев), а за некои само лична, нераскажана приказна (Т. Сековски).

Со цел да се добие увид во изложбената динамика со која македонските уметници во овој период ги прикажуваат делата со енформелна ориентација, а воедно да се лоцира и периодот на неговата проблемска актуелност, ќе ја примениме истата постапка на хронолошко бележење на изложбите (групни и самостојни) организирани во Македонија, тогашна Југославија и во странство, во распон од 1957 до 1963, односно 1966 година. Според пишаните до-

ументи (текстови, рецензии за изложби кои, мора да се забележи, не се многу прецизни во формулирањето на појавите и случувањата од овој период: се останува главно на површината, дури и на периферијата на делото, барем што се однесува на препознавањето на уметничкиот контекст и на неговото критичко и теоретско профилирање), се доаѓа до заклучок дека првите појави на енформелот се јавуваат во графиката во 1956/57, додека во сликарството се јавуваат во 1959. Пробивите на новиот израз се случуваат во 1960, додека во 1961 и 1962 година, кога се бележат повеќе групни и самостојни изложби, енформелот веќе се профилира како силна уметничка тенденција не само во сликарството, туку и во графиката и скулптурата.

Ѓорѓи Крстевски / Gjorgi Krstevski
Колористичка варијација III/Coloristic Variation III, 1956



Првите остварувања во духот на енформелот се бележат во графиката. На *1 графичка изложба на ДЛУМ* во Скопје, 1957 година, Ѓоко Крстевски изложил монотипија "работена со видлива ташистичка постапка и ефекти на дрипинг-техниката на Полок, а Димче Протуѓер сосема се препушта на слободните движења на линијата",[3] додека на *Втората графичка изложба*, 1958 година, со иста ориенатција се издвојуваат и графиките на Љубодраг Маринковиќ-Пенкин.[4]

Ристо Лозаноски на својата самостојна изложба во Скопје (1957) изложил и неколку платна што, според начинот на третирањето на мотивите (*Маркови кули I* и *II, Пејзаж II,*- во овие дела тој применува постапка на редуцирање на визуелните аспекти на мотивот, што има за последица послободно третирање на сликарските елементи, на бојата и цртежот), во тогашната духовна и ликовна констелација, според Абаџиева, "значат авангардизам".[5] Доближувањето на Лозаноски до апстракцијата е забележано и од југословенската критика: со делата што ги прикажал на изложбата на ДЛУМ во Загреб (јануари 1958), Радослав Путар го издвојува како сликар кој единствено се осмелил да се доближи до "апстракцијата".[6]

Истата оваа година (1958) во Скопје, во Уметничкиот павилјон, е организирана дидактичка изложба на апстрактната уметност на која биле претставени репродукции на најзначајните преставници на апстрактните тенденции од првата половина на 20 век, проследени со текст. Оваа изложба, според Абаџиева, претставувала "настан што не ќе остане без реперкусии врз натамошниот развој на македонската уметност. Се создава соодветна клима, средината се подготвува за настапот на новото".[7]

Како прва изложба на која е забележна појава блиска на енформелот е изложбата на групата *Мугри,* одржана во текот на април 1960 во Скопје, на која **Ристо Калчевски** изложил четири слики, насловени како *Композиции,* нумерирани од I до IV (подоцна се среќаваат со назив *Две фигури*, *Фигура во кафеаво*, *Фигура во зелено* и *Легната фигура*). Сликите, главно, биле позитивно прифатени од македонската критика. Единствено Борис Петковски го искажал својот сомнеж: "Зарем колористичкиот хаос на Ристо Калачевски не е засолнет зад еден параван на модерничење? "[8] Подоцна, во текстот напишан за неговата самостојна изложба, организирана од Музејот на современата уметност во Скопје, 1968, Петковски сомнежот го заменува со позитивно формулираната констатација:

"На првата изложба на групата МУГРИ во 1960 уметникот прикажа четири слики (*Две фигури*, *Фигура во кафеаво*, *Фигура во зелено* и *Легната фигура*, масла од 1959 година), во кои е применета сосема нова ликовна постапка. Овие творби на Калчевски сега се обликувани со дифузен, расплинат неопределен колористички и цртачки систем. Разлеани слоеви на предимно земјени, окерни, сиви и темнозелени бои создаваат хаотични дамки, или површини кои наместа одвај се агломерираат во навестување на некаква човечка фигура или

лик: амбивалентна постапка, стилски несредена, што е можно да се определи како своевидно "асоцијативно сликарство", на работ меѓу фигурацијата и апстракцијата".[9)]

Овие слики на Калчевски се првите со кои тој јавно се експонира во Скопје (несметајќи ги трите слики изработени веднаш по завршувањето на Академијата во Љубљана, 1957, а изложени на една групна изложба во При-

Ристо Калчевски / Risto Kalčevski
1. *Слика 1 (Фигура во зелено) / Painting I(Figure in Green)* 1959

леп, истата година). Иако во овие платна формата е сè уште присутна, сепак (како и во *Автопортретот* од 1957), се забележува еден поинаков ликовен третман на површината, во кој повеќе се инсистира на разградување на формата, отколку на нејзината конструкција: тоа е постигнато со флуидниот карактер на бојата и фрагилниот потег на линијата, при што е доловена атмосфера на "егзистенцијална фрленост" на формата во аморфната маса на просторот, што како свој метафоричен пандан го иницира чувството за "егзистенцијална фрленост" на субјектот во аморфната маса на животот.

Според Соња Абаџиева, сликите на Калчевски од 1959 "со својата матна евокативна визуелност (...) се почетен стадиум на нешто што во следните години ќе биде далеку поконсеквентно спроведено"[10], а тоа е исчезнувањето на фигурата. Истите слики Калчевски ги изложил и на *IV Пролетна изложба на ДЛУМ,* одржана во текот на мај во Скопје. На оваа изложба со дела (графики) работени на начин близок на енформелот се претставуваат и Драгутин Аврамовски-Гуте и Љубодраг Маринковиќ-Пенкин. За делата на овие автори Антоние Николовски ќе забележи:

"Драгутин Аврамовски, Љубодраг Маринковиќ и Ристо Калчевски се појавуваат како уметници што во своето творештво го негуваат нонфигуративното сликарство и, по свое мислење, меѓу првите што се определуваат за апстрактниот експресионизам. Убавината на нивните слики произлегува од слободното движење на обоените површини. Тоа се слики без тема, без содржина, без форма, еден внатрешен флуид што блика понекогаш среќно, понекогаш неемотивно и неуспешно".[11]

Текстот на Петковски, напишан по повод оваа изложба, дава една поинаква перцепција за настанатите промени и можеби најдобро ја опишува атмосферата на неподготвеност за новиот сензибилитет на сликата. Поради полемичката нота што го одбележува текстот интересно е повторно да се прочитаат размислувањата и оценките на Петковски дадени по повод изложбата:

"Можеби му е местото да се потсетиме и тука дека еден дел на белградската ликовна критика, се произнесе за минатогодишната изложба на ДЛУМ во Белград со еден снисходително-педагошко насочувачки тон. Така, испадна дека ние, се разбира, тоа учтиво се објаснува со нашето општокултурно задоцнување, сме во голема ликовна ретардација: но не поради тоа што нашата ликовна уметност е прилично индиферентна за еден творечки зафат во содржини, полни со вредности родени во едно општество, кое е обележано и со она настојување, што го носи името социјалистички хуманизам. Туку: во македонската ликовна уметност фигуративната тенденција сè уште доминира, а тоа е за одделни критичарски мозоци одвај ли не исто што и некаков културен варваризам! (...) Како и да е, изгледа за тоа дека и ние во Македонија созреавме за еден продор во светот на таканареченото вистинско, "конкретно" сликарство, сакаат да нè убедат, пред сé, Ристо Калчевски и Димче Протуѓер. Нефигуративниот, апстрактен ликовен израз, е еден од белезите на модерната ликовна уметност,

но тоа не значи дека и во неговите рамки не постои хиерархија на естетски вредности. Калчевски е несомнено сликар со чувство на пиктурални, пластични вредности. Само тоа изгледа не е достатно неговите апстрактни слики да се издигнат над нивото на една колористичка и декоративна недореченост и емоционална празнина; над нешто што не́ поставува пред прашањето дали овој млад сликар е убеден во внатрешната потреба за едно вакво творештво. Зошто, Протуѓер, од своја страна, по неколкугодишен непрекинат ликовен растеж, се исцрпува во организирање на ликовни целини со полна декоративно-дезенерска обележаност, тешко може да се одговори. Но, очигледно е дека за него изложените дела (видени, како и тие на Калчевски, и на првата изложба на Мугри) претставуваат еден творечки пад. На оваа изложба афинитет за апстрактното сликарство покажуваат и Љубодраг Маринковиќ-Пенкин и Драгутин Аврамовски-Гуте".[12)]

За разлика од Калчевски и Протуѓер, во литографиите на овие уметници Петковски открива одредени естетски квалитети. Така ликовниот јазик на Аврамовски-Гуте овозможува да се насетат некои:

"реминисценции на светот на природата, полн со некаква психолошка и емоцијална динамика, со што е одбегнат призвукот на декоративност. Пенкиновите литографии, стилски и по насловите (*Ритам, Динамика, Депресија*) покажуваат настојувања блиски до еден дел на италијанскиот футуризам. Уметникот користи една топла, светла гама на бои. Целината како колористичка игра не́ наведува на некој емоционален однос, што има посебна естетска одбележаност ".[13)]

За него и делата на Велков *(Евакуација, Велеградска импресија, Пиета*) и на Ивковиќ (*Циркус, Коњаници*), не се убедливи по својата внатрешно мотивирана активност, првиот поради декоративните вредности на неговата геометриска апстракција, вториот поради шаблонскиот третман на темите. На крајот, заклучокот кон којшто води текот на неговите размислувања внимателно добива форма на едно двосмислено прашање што, ако се игнорираат неговите претходни ставови, може да побуди одредени критички референции:

"Едно прашање веројатно му се наметнува на секој гледач со поопределен став за ликовната уметност (...): дали во нашата ликовна уметност на некој начин треба да биде и дали е присутен човекот на едно општество што изградува социјализам, со тоталитетот на неговите настојувања? Нема ли појава на едно одвраќање на погледот од вредностите или противречностите на животот во кој сме вклучени сите ние, публиката и тие, ликовните уметници? Не е ли на лице едно своевидно затворање, кај еден извесен број од нив, на вратите на индивидуалната и општествена свест на творецот за содржинските вредности, кои, по некоја малограѓанска логика, често се ставаат под знакот на дневна политика, парола итн.?"[14)]

Во јуни истата година во Скопје е реализирана изложбта *Најмладите пет,* на

која **Родољуб Анастасов** изложил пет слики, меѓу кои *Софра* и *Композиција-Импресија*, настанати во 1959. Она што ги издвојува овие слики како значајни не е самo годината на нивното создавање (имено, во овој период тој е сè уште студент на Академијата за ликовни уметности во Белград*), туку и новиот концепт применет во "градењето" на сликата. Всушност, со овие дела во македонското сликарство се воведува постапката на работење со бојата сфатена во нејзината физичка димензија, како материјал што поседува конкретна структура и тактилност, како "материјална претстава" сама по себе: илузионистичката и метафизичката димензија на сликарската материја сега е надополнета и со нејзината физичка, реална егзистенција. Ваквиот начин на сфаќање ја содржи во себе негацијата на претставата за идентичноста на подлогата со исликаната површина, односно претставата за апсолутната плошност на сликата. За разлика од Калчевски, кој и покрај слободното третирање на сликарската површина, сепак останува во рамките на традиционалниот начин на сфаќање на сликата, како дводимензионална, мазна површина, Анастасов ја доведува во прашање плошноста на сликата потенцирајќи ја нејзината рапава, груба структура. Тоа го прави, како што нагласува Величковски, така што врз површината на материјата прави "засеци и потсликувања, гмечење и разлевање, аплицирање разни материјали што создаваат разновидна фактура".[15)] Со ваквата постапка, која инсистира на опозицијата материја (пастуозни, рапави, згуснати делови) - мазна површина (илузионистичка површина), овозможено е само на одредени места да пробие знаковното, препознатливото, како на пример, во *Софра*, во која формите на препознатливото повеќе се наметнуваат како траги, фосилни остатоци, отколку како приказ на означената, именувана

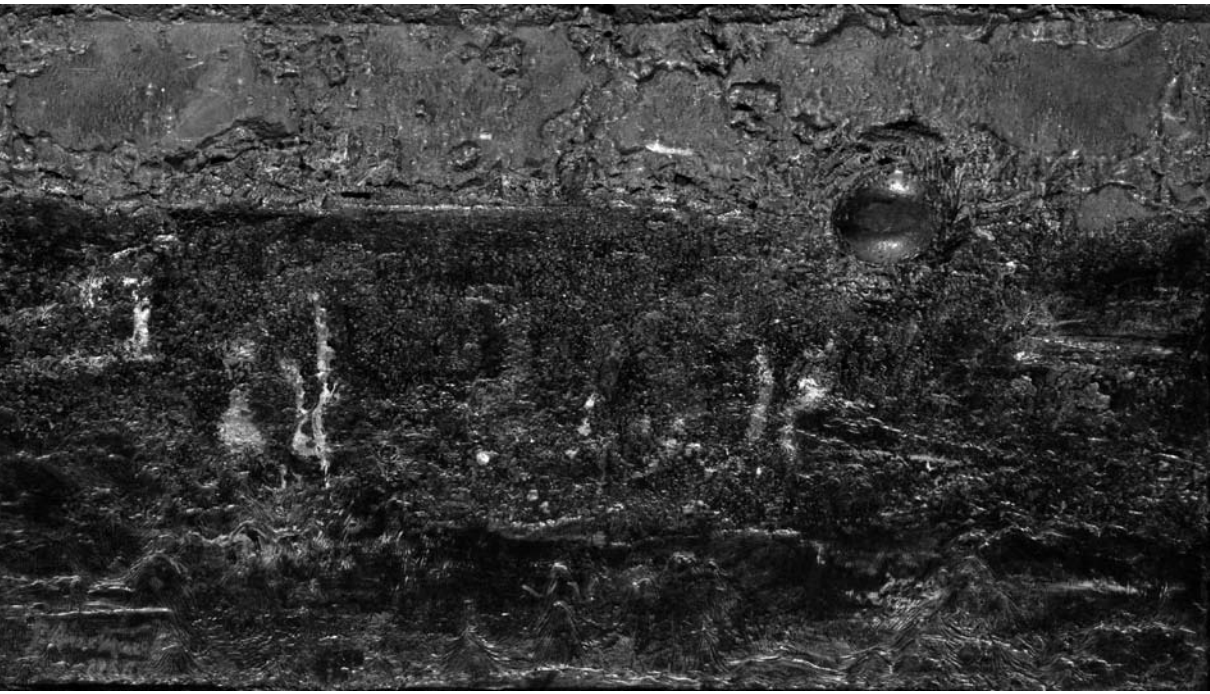
Родољуб Анастасов/ Rodoljub Anastasov
Софра / Table, 1959
од фотодокументацијата на авторот

претстава. Од рапавата, слоевита и на места како со длето иструганa површина, пробиваат остатоците на *Софрата*: тегобноста на колоритот, збиеноста на површината го создава чувството на ерозија. Остатоците како траги на една исчезната блискост и припадност.

Од 1959 датира и *Судир*, слика што досега воопшто не беше изложувана. Оваа слика, за која сѐ досега воопшто и не се знаеше дека постои, е прв пример на несемантичкиот енформел во македонското сликарство: тоа е слика која не прикажува, туку се нуди како слика-состојба, како слика-присутност, како чиста егзистенција на напнатоста на материјата во нејзиниот динамичен и непредвидлив судир, како чист интезитет на односи и спротивности. Сликата по своите материјални ефекти и квалитети е блиска до радикалниот енформел на некои хрватски и српски уметници од тој период (Иво Гатин, Еуген Фелер, Мића Поповић) и во тој контекст фрла нова светлина на почетоците на македонскиот енформел.

Во годините 1961/62 Анастасов изработува повеќе платна (*Релативна количина, Ограничено потекло*, 1961, *Темна визија, Трагичен распон, Мистерија на елементот, Нијансирана сложеност, Момент на присутноста, Споредeн случај*, 1962), обоени со едно мрачно егзистенцијалено расположение. Овие слики првпат се изложени во Скопје во 1966 на неговата прва самостојна изложба, на која изложил уште осум слики, сите од 1966 (*Благ протест, Изолираност на*

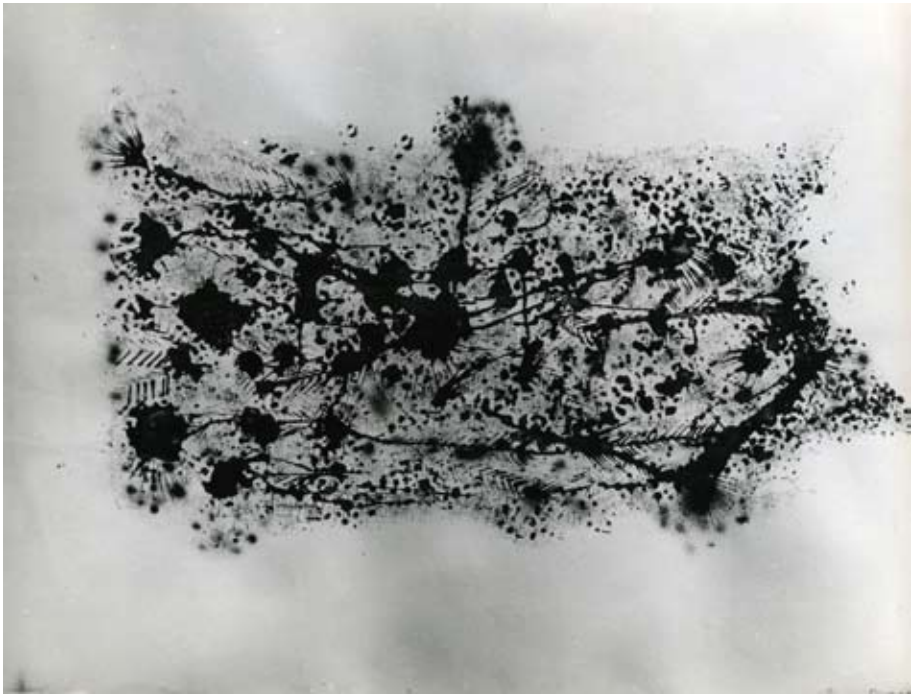
Родољуб Анастасов/ Rodoljub Anastasov
Обновување / Renewal, 1966



претпоставката, Визуелно искуство, Цвет-фосил, Зачеток и продолжување, Селски запис, Посветена на браздите и Обновување). За сите овие слики карактеристична е апликацијата на несликарски материјали (најдени во природата, како камчиња, песок, но и меѓу отпадоците на културата, како конци, кибрит, тапи и сл.). Временската празнина од неколку години (1963-1965) што се појавува во неговата сликарска активност, во тоа време, на еден сам по себе разбирлив начин, беше прекриена со тишина, како да стануваше збор за нормален временски дисконтинуитет на млад сликар што имал потреба да се изолира, да повлече некаква внатрешна линија на дистанца. Но, ако временскиот процеп можеше да се исполни со тишина и заборав, од телото на сликата не можеа да се избришат трагите што ги оставило времето: сликата *Благ протест* (за жал, не успеавме да го лоцираме местото каде се наоѓа оваа слика) е моќен пејзаж од траги, белези, бразди, жигови на егзистенцијата во кои е запишано травматичното на прекинот. Овој егзистенцијален пејзаж поседува не само густина, туку и длабочина: мора длабоко да се "копа" за на површината да се изнесат скриените слоеви на сеќавањето. Сеќавањето како споменик, но не како чување на минатото, туку како настан што со сетилниот впечаток постојано се обновува.

Апсурдноста на прекинот во кој е впишан импулсот на слободата го доближува Анастасов до Сартровата претстава на осамениот поединец што не е ништо друго, туку "целокупност на своите актови, ништо друго освен свој живот" што го избира тој и во кој ништо веќе не му изгледа вистинито: "Тој е неспокоен. И така животот е украден, изгубен. И човекот виси во празниот простор на збивањето со неподносливо чувство на слобода".[16)] Доследен во својот избор на творечка слобода, но со свест дека таа секогаш може да биде украдена, од другите укината, за Анастасов сликарството ќе стане начин на живеење на сопствената, внатрешна слобода. Неговите слики, со темните пулсации на материјата, како да го вградиле во сликарскиот простор искуството на онаа мачна, тегобна поделеност меѓу нераскинливите противречности на животот. Материјата како начин на постоење. Според Влада Урошевиќ, на неговите платна се открива "таинственото лице на првобитната материја, нејзината хаотична, неурамнотежена завршеност која е на половина пат меѓу создавањето и уништувањето"[17)], додека Величковски, укажувајќи на присуството на потсвесното, густата материја која ги исполнува овие платна ја означува како "ранлива структура", а трагите втиснати во неа, како "траги кои потсетуваат на рани на кожата и во душата".[18)]

Во септември 1960, во Работничкиот дом во Скопје, е одржана четврттата самостојна изложба на **Ристо Лозаноски**, на која изложил 20 слики и цртежи, во кои на еден асоцијативен и слободен начин е интерпретирана тематиката на пејзажот: некои од сликите што Урошевиќ ги чита во знакот на "драматиката на поднебјето", во естетска смисла поседуваат одредена "барокност" на изразот што може да се поврзе со некои аспекти на апстрактниот пејзажизам, за кој зборува Мишел Рагон во своите толкувања на апстрактното сликарство по 1945. Во оваа хронологија на изложби треба да се забележат и самостојните



Јован Димовски / **Jovan Dimovski**
Суво растение / *??????????*, 1961
од фотодокументацијата на МСУ, Скопје

изложби на **Јован Димовски**, одржани во Белград, Нови Сад и во Скопје (мај-септември 1960). Македонската и српската критиката го нагласуваат декоративниот аспект на неговото сликарство. Така, Урошевиќ, во освртот за изложбата, забележува дека сликите на Димовски асоцираат на "наголемени исечоци од микрокосмосот на боените површини што ги покриваат садовите од печена земја". Според него, само неколку платна може да се издвојат со ликовните квалитети во кои превладуваат "зовриени и расцутени слободни форми чија игра ја држат во една динамична рамнотежа ритамот на односите и боите (*Рапсодија*, *Композиција* I и II)".[19] Слични се и перцепциите на српските критичари Павле Васиќ и Стево Станиќ. Според Абаџиева, Димовски по овие слики, кои ги одбележува јазикот на декоративната симболика (иако во некои од нив таа ја препознава постапката слична на акционото сликарство како во *Страсти* и *Фантастичен пејзаж*), создава дела што се доближуваат до енформелот: "груб, класичен, со очигледни нервозни и енергични интервенции во пастата (*Конфигурација, Тектонски наслаги*, 1966)". Овие енформелни слики, според Абаџиева, го означуваат "неговиот најспонтан приод кон ова движење".[20] Но, се чини дека Димовски својот највпечатлив енформелски израз го постигнува во цртежите и графичките листови насловени *Црно-бело*, од 1960-1961 година, а изложени во Белград и во Скопје во 1961, во кои се препушта на еден вид автоматско запишување на внатрешните духовни импулси.

15-тата изложба на ДЛУМ, одржана во октомври 1960 година во Скопје, е во знакот на апстракцијата. Влада Урошевиќ (покрај Антоние Николовски и Јован Димовски, е меѓу првите ликовни критичари што го сфатил значењето на промените што во овој период се случуваат во областа на ликовната уметност и кој понатаму ги бележи, ги следи и ги интерпретира новите појави), во освртот на оваа изложба го потенцира токму значењето на присуство на апстрактното проседе:

"И покрај тоа што се можеби бројно во малцинство, носителите на апстрактното проседе ѝ даваат значајно обележје на оваа изложба. Меѓу нив, **Драгутин Аврамовски** особено го привлекува вниманието со свежината на своите композиции; неговата "Композиција" е секако еден од најуспешните експонати на изложбата. Неговите слики имаат извесни допирни врски со лелеавиот свет на Миро, но не се така безопасни и безгрижни: микрокосмосот на нивните облици е обоен со луминозност која навестува драматичност на судири. **Јован Димовски** оди во своите слики кон ритмичко повторување на колористички односи, но многу лесно запаѓа во декоративна монотонија; неговата последна изложба навестуваше поинтересни резултати. **Стеван Василевски** донесува апстрактен свет кој ги води асоцијациите некаде меѓу цртежи на машини и делови на инсекти; на нивното разиграно фантазерство им пречи скржавата и примитивна хроматичност сведена на три-четири тона. За апстрактните проседеа како конечно да се одлучува и **Пеце Видимче**, кој на своите платна создава нови облици чие асоцијативно потекло е несомнено поврзано со вегетативниот свет, но на чие изобилие авторот не успева да стави некој подоминантен акцент. Кон носителите на апстрактниот израз тешко би можеле да ги наброиме и Димче Протуѓер кој во својата декоративно акцептирана композиција се доближува до фигуративното и Маринковиќ-Пенкин во чии колористички фантазии постојат одблесоци на реалниот свет". [21)]

И Николовски во освртот за изложбата го нагласува присуството на новата ориентација преку делата на Аврамовски, Василевски, Видимче, Димовски, како и преку делата на **Борислав Траиковски**, кој, според него, применува постапка блиска на "сликарството на акција":

"Сведоци сме за постоењето на една уметност што себеси се означува за уметност без форма, за едно 'акционо сликарство', за апстрактни решенија, каде што формата е дифузна или геометриски прецизна".[22)]

Како значаен настан што го одбележува крајот на годината на полето на културните случувања во Скопје, се двете предавања за апстрактната уметност одржани во Народниот универзитет во Скопје (на 12 и 13 декември 1960) од Мишел Рагон, француски ликовен критичар и поет, значаен по тоа што во средината на 50-те ја промовира идејата за апстрактниот пејзажизам како сликарство што се обраќа на природата, но притоа не ја опишува, туку го изразува само впечатокот иницран од неа.[23)]

Петар Мазев / Petar Mazev
Црвен град / Red City, 1961

1961 година е во знакот на интензивна изложувачка дејност. На втората изложба на групата *Мугри* во Белград и во Скопје (март-април), освен делата на Калчевски и Лозаноски, се издвојуваат и апстрактните дела на Петар Мазев, како и на Иван Велков, кој изложил дела во духот на геометриската апстракција. Лозаноски се претставил со четири слики: *Маркови кули*, *Стени I, Стени II* и *Сте-*

ни III. Мазев со три слики: *Златен град, Црвен град* и *Златно острово*, додека Велков со *Вибрации, Етида, Медитација и Сеанса*. Тука треба да се споменат и скулптурите на Хаџи Бошков изведени во ковано железо (*Глава*, *Композиција*, 1960, *Композиција*, 1961). Делата на **Калчевски** (*Слика I*, *Слика II* и *Слика IV* од 1960) значат понатамошно продлабочување на ликовната постапка промовирана на првата изложба на *Мугри.* Во нив разградувањето на формата се случува не само на нивото на сликарската постапка (она што е потенцирано во овие слики се односите на боените површини, нивното "ширење" и повторно организирање во колористички структури, вертикално или хоризонтално развиени и поставени наспроти, навидум компактната колористичка заднина), туку и на идејно ниво: делата во својата нереферентност се нудат како чист ликовен проблем, како автономни и самостојни пластички знаци (на што укажува и самиот избор на насловите). Неподготвеноста на нашата критика за ваков вид на концепт на ликовно изразување се насетува во примената на формулата од типот "трагање по сопствениот творечки идентитет". Така, според Петковски она што е карактеристично за Калчевски е неговата "сензибилност за боите и нивната функција во изразувањето на одредена психолошка состојба. Неговите платна третирани во духот на апстрактното сликарство, сè уште се барање на личен израз и творечка концепција".[24)] За разлика од вакви-от дистанциран пристап, посмел во својата формулација е Николовски: "Ристо Калчевски спонтано нафрлува широки дамки без некој одреден и организиран ред, со исклучок на творбата *Композиција,* каде што се чувствува поголема осмисленост. Чистотата на палетата е занемарена, се чини, со единствена цел да се постигнат колористички ефекти. Тој негува едно исклучиво акционо сликарство, дифузно, спроведувајќи целосна негација на формата".[25)]

Сликите на **Петар Мазев** *Златен град, Црвен град* и *Златно острово* се неговите први реализации во доменот на апстракцијата. Со нив тој ја завршува фигуративната фаза во своето творештво од 50-те години (експресионизам, постку бизам и метафизичко сликарство). Според Соња Абаџиева, сликите *Црвен град* (1961) и *Црвена слика* (1962) "влегуваат во историјата на македонското сликарство како први монохромии. Во светлината на целосната обоеност на површината и во деветте слики, појавувањето на структурата на првиот слој (кобалтни и окерни тонови) и графемите врежани во материјата, само ја нагласуваат уште појасно доминантноста на насекаде распространетата цинобер црвена".[26)]

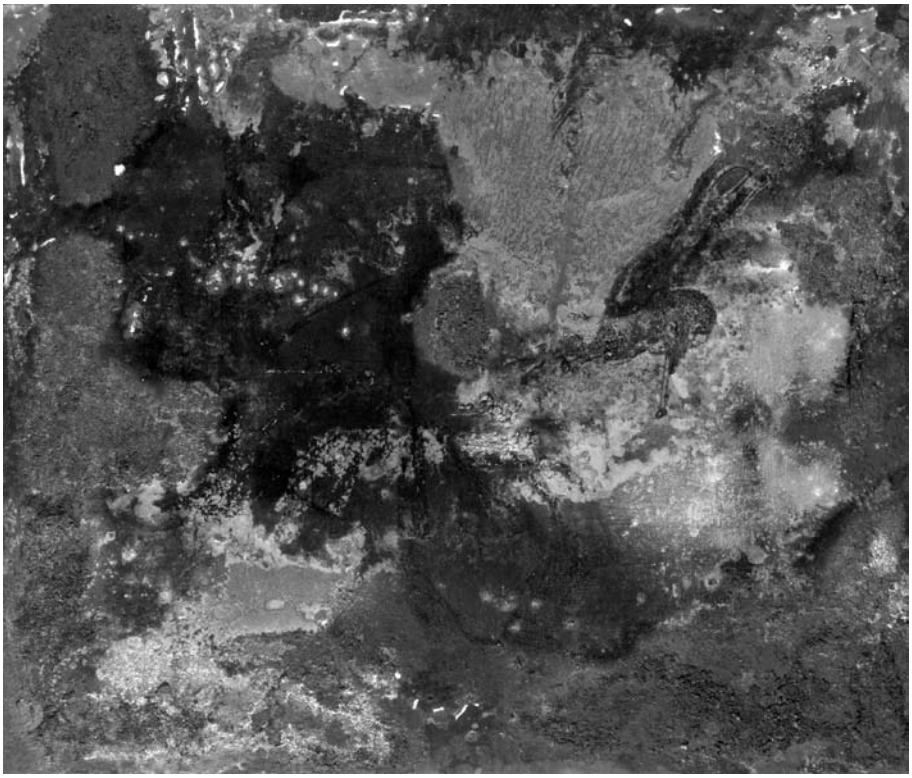
Во март истата година, **Александар Јанкулоски** ја отворил својата прва самостојна изложба во Скопје. За оваа изложба првпат е употребен терминот енформел[27)], поради што изложбата заслужува да ја понесе улогата на клучен датум во хронолигијата на македонскиот енформел на 60-те. Делата од оваа изложба (вкупно 18 платна), беа предадени на заборавот сé до 1991, кога една слика *Ровја*, 1960 беше изложена во постојаната поставка на Музејот на современата уметност, Скопје. Наредната 1992 сликата беше вклучена и на изложбата *Апстрактното сликарство во Македонија 1960-1990*, а во 1994 на изложбата *Антологија на македонската ликовна уметност*, организирани од Музејот на

современата уметност, Скопје. Во 1997 година Марика Бочварова-Плавевска ја организира изложбата *Јанкулоски, Николоски, мигови во шеесеттите*, со што изврши историска ревалоризација на творештвото на овие двајца автори. На оваа изложба беа презентирани само три дела од првите енформелни остварувања на Јанкулоски, *Ровја*, 1960, *Без наслов*, 1961 и *Бела слика*, 1961. Причината за тоа, според Бочварова, беше во неможноста да се обезбедат доволно слики бидејќи поголемиот дел од нив се наоѓаат во приватни анонимни колекции во државата, но и во странство, а некои се најверојатно уништени. Укажувајќи на историската релевантност на првата изложба на Јанкуловски, со која се изврши "ексклузивната промоција на апстрактно-енформелските тенденции" во Македонија, таа со анализата на делата од тој период го гледа Јанкулоски како "пионер" на несемантичката тенденција на енформелот кај нас:

"Внесе нова концепција на сликата со примена на принципот структура без композиција и непосреден говор на бојата. Прв направи обид, се осмели да ја уништи формата. Неговите слики ја напуштија стратегијата на сугестивност. Тие дејствуваа како физичка појава, како структура во која бојата со својата агресивност како материјал во чинот на создавањето беше активен елемент. Бидејќи важевме за изолиран, периферен уметнички амбиент, се прашувам дали тој ги усвои и во својата практика ги користеше новите концепти карактеристични особено за хрватскиот уметник Иво Гатин. Но, според сведочењето на авторот, кое го прифаќам условно, тој долго време не ја напуштил оваа средина, ниту пак имал некои индиректни сознанија. Инсистираше на примена на груб третман на црно-зелената маса, составена од боја, песок, струготини, земја, сребрена или златна бронза. Улогата на компактната груба материја беше да се постигне бараниот тактилен квалитет и да се изгради зрнест, слоевит релјеф чија цврста ѕидна површина го добива оној евокативен квалитет што ја предизвикува медитативната компонента на делото".[28)]

Во рецензијата на изложбата од 1961, Бујуклиев ја апострофира техниката на нагорување на вжештен метал: "Од сликите со платно од вреќа во кои е употребена техниката-нагорување на вжештен метал, поуспешна е *Гумно*"[29)], додека Паскал Гилевски во рецензијата за втората самостојна изложба на Јанкулоски (1965.) зборува за ексцентричниот карактер на овие платна: "Поттикнат од сликарството на Алберто Бури, тој тие слики ги имаше изведено на грубо, негрундирано платно, па дури и на подгорени и прикрпени делови на вреќа".[30)]

Инаку, на важноста на изложбата на Јанкулоски укажа и Соња Абаџиева во текстовите од 1975 и 1980 (но, и покрај тоа, во изборот на преставници и дела на изложбата во Белград, 1980, Јанкулоски не беше вклучен). Според Абаџиева, тоа е "првата самостојна изложба на исклучиво нефигуративни дела во СРМ. Дотогаш, определбата за овие движења се појавува повеќе инцидентно на помали или поголеми групни изложби. За разлика од првите презентирања на Калчевски, Лозаноски, Пенкин, Велков, Аврамовски (несигурно и претпазливо опипување на новото, непознатото туѓо тело), младиот уметник мошне са-



Александар Јанкулоски-Цане / Aleksandar Jankuloski-Cane
Ровја / Thunderbolt, 1960

моуверено и смело се фаќа гуша за гуша со предизвикувачката таинственост на апстрактниот универзум". Поради својата нереферентност, овие слики како што истакнува Абаџиева, "имајќи ги на ум околностите во кои тоа се одвива не може поинаку да биде примено од јавноста освен како шок. Всушност, публиката не е адаптирана на слики во кои комуникациите со стварноста се одвај препознатливи, а сликарската материја се меша со дотогаш недозволени ликовни средства (сосема туѓи на класичното сликарство: земја, песок, струготини, имитација на сребро и злато)".[31)] Но, и покрај неоспорната позиција на еден од протагонистите на македонскиот енформел, Јанкулоски во наредните децении е надвор од воспоставените критериуми на ликовно вреднување, и токму оваа ситуација беше и мотивот за повторното исчитување на неговото творештво од почетокот на 60-те од Бочварова. Кон нејзините анализи и толкувања на духовното милје од тој период, како контекст што го овозможи процесот на етаблирање и игнорирање одредени вредности и резултати, би ја надоврзала и претпоставката, која Бочварова ја навести во текстот*, дека можеби решавачка причина за наполното исклучување на творештвото на Јанкулоски од вредносниот систем на македонската историографија се наоѓа во процесот на креативната стагнација што го одбележува следниот период на неговото ликовно дејствување. Делата настанати по 1961/62 годи-

на, со својата декоративна, неатрактивна и безживотна ликовна текстура ја отелотворија опасноста што јазикот на енформелот ја носеше во себе: неговата трансформација во стереотип што ја произведува сопствената атрофија. Оттаму, овој аспект на трансформација и еден вид на "провинцијализација" на јазикот на енформелот што се одвиваше во делата на Јанкуловски по 1961/62 стана критериум и за неговите претходни дела, односно, место на сомнеж во творечкиот кредибилитет на сликите од 1960-1961. Иако за делата од првата изложба на Јанкулоски може да се зборува само фрагментарно, врз основа на неколку достапни дела и критичките коментари за нив, сепак тоа не е причина да се игнорира ова творештво. Особено поради контекстот на времето во кое се создадени, како обид да се практикува еден вид уметност заснована врз основните текстури и чувства, врз инстиктивното доживување дека платното не е место каде што се сретнуваме со сопствените очекувања, туку место каде што се случуваат неочекуваните ефекти и влијанијата што животот ги врши врз индивидуата. Грубата материја, техниката на нагорување како симболичен чин на повредување на "телото на сликата", отсуството на средиште, оддалечувањето и спротиставувањето на традиционалниот концепт на сликата може да се читаат како важни "пораки" во времето кога од уметноста сѐ уште се очекуваше да биде дел од социјалистичкиот мит за еманципација и хуманизација на општеството.

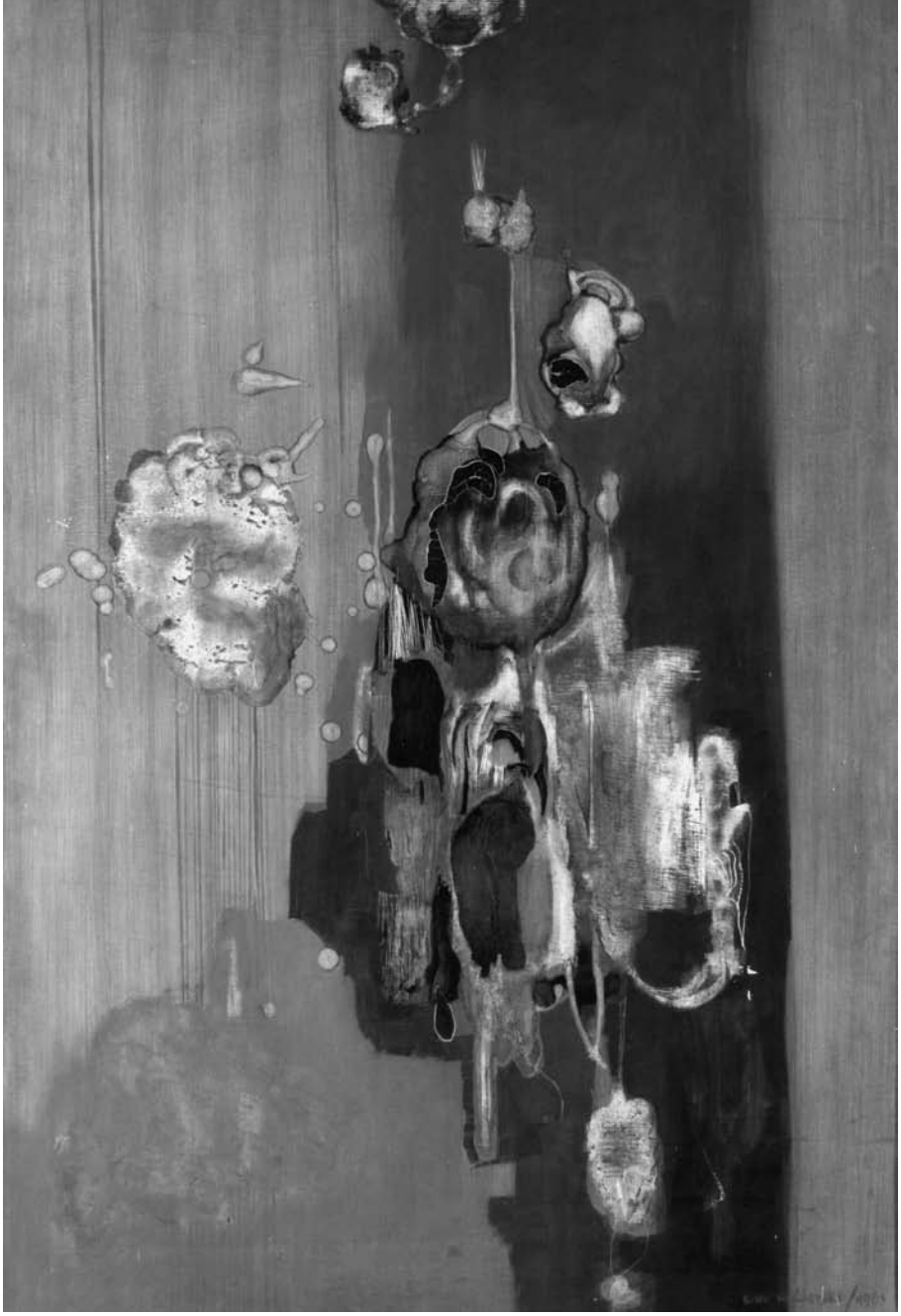
Во мај-јуни во Белград е отворено *I Триенале на ликовните уметности*, југословенска манифестација на која енформелот се издвои како доминантна тенденција. Од Македонија учествуваат 11 автори, меѓу кои Маринковиќ-Пенкин, Мазев и Шијак. Во освртот на Ристо Кузмановски за изложбата се истакнува дека акцентот на триеналето е ставен врз нефигуративната уметност "со која е мошне тешко да се откријат специфичните белези на одделни автори. Особено е мошне тешко преку индивидуалните стремежи да се говори за одредена национална нефигуративна уметност бидејќи во апстрактната уметност е тешко да се пронајдат белези што се карактеристични за определена нација". Понатаму во текстот се истакнува дека претставниците од Македонија, и тоа оние од повоената генерација, "сликарите Куновски, Кондовски, Мазев, Георгиев, Ивковиќ, Маринковиќ-Пенкин и Шијаковиќ ги поддржуваат денешните погледи на ликовната уметност. Тие низ своите платна во реалниот свет гледаат со модерни очи и одат во чекор со оние специфични белези за творештвото на младата генерација во современата југословенска уметност".[32)]

Во април-мај 1961 во Музејот и галерија во Штип е отворена изложба на **Драган Биков** и на Кирил Ефремов. На оваа изложба Биков изложил над дваесет слики и дрворези, во кои тој, како што забележува Петковски, "се прикажува како сликар чии почетни афинитети, ликовни и естетски, постепено еволуираат од еден спонтан реализам до обиди неговиот израз да навлезе во доменот на апстрактното сликарство".[33)] Ова е всушност единствената изложба на која Биков изложил слики и, всушност, негова единствена изложба во 60-те години. Во 70-те и 80-те неговата изложбена активност е исклучиво насочена кон графиката, со што тој и го привлече вниманието на ликовната критика. Иако

Драган Биков / Dragan Bikov
После дожд / AfterRain, 1960

сликите на Биков останаа надвор од интересот на критиката (всушност и самиот Биков своето сликарство го ставил во втор план, без интерес тоа да биде изложено[34)], сепак поради одредени решенија што ги постигна во некои од сликите (како во *После дожд*, 1960, *Композиција*, 1962, *Композиција*, 1964, слики исполнети со слободни апстрактни ритми на линии и бои, со колористички ликовни сензации, динамични како во композициската организација, така и во колористичката заситеност на сликата), заслужуваат да бидат вклучени и разгледувани како дел од енформелните, апстрактни тенденции што го одбележаа преиодот на 60-те години.

Во септември 1961, **Драгутин Аврамовски Гуте** и **Ристо Калчевски** изложуваат во Работничкиот дом во Скопје. Секој изложува по осум дела. Калчевски ги изложува: *Имагинарен јазол, Ерозија, Форма и време, Пареа, Расцветани форми, Пукнатини, Зреење и Мртви форми* од 1961, а Аврамовски: *Ноќ на голиот рид, Изгорена земја, Сребрен песок, Композиција во темно, Траги, Римски одзиви, Сива етида и Вертикален акорд*, од 1961. За делата на Аврамовски, во освртот на изложбата, Урошевиќ ја потенцира темната страна на неговите визии: "тоа се пајажинести остатоци од некакви заборавени градови, костури на некогашни машини, згаснати траги на одамна изминати цивилизации, еден мртов свет под сомнабулска светлина на невидливи полноќни сонца", додека за делата на Калчевски ја потенцира неговата заинтересираност за органското: "тоа се спонтани и елементарни форми: кристални јадра, подводни илуминации, чудни пресеци на некакви минерални ткива".[35)]



За своите дела уметниците, пак, го изјавија следново: Аврамовски - "Мене повеќе ме интересира структурата на бојата, фактурата. Да делува скулптурално", а Калчевски - "Гуте платното го моделира, а јас, така да кажам, го пробивам, не буквално, се разбира. Јас ја барам длабочината, а тој се стреми кон пластичноста. Освен тоа јас сум апсорбиран со светот на зреењето, гниењето, со проблемот на промените што ги донесува времето".[36)]

Ристо Калчевски / Risto Kalčevski
Парea / Steam, 1961

Драгутин Аврамовски-Гуте / Dragutin Avramovski-Gute
Изгорена земја / Burnt Land, 1961

Ако го земеме предвид исказот на Калчевски, тогаш не случајно за нас тој се шифрира во егзистенцијалистички термини како што се мачнина, гадење: зошто да се биде апсорбиран од светот на гниењето и зреењето, значи да се повикаат претставите за раѓањето и смртта, претстави што според Батај "се наоѓаат во коренот на оние пресудни реакции наречени мачнина, гадење", а поврзани

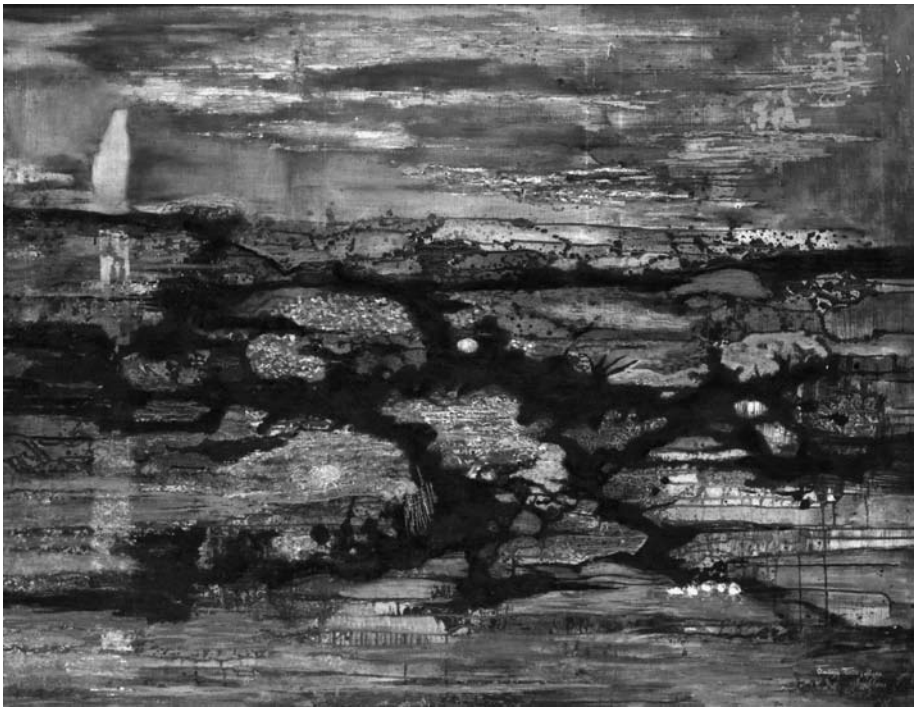
со константното чувство на загрозеност, страв и потребата тоа да се потисне со принципот на забрани.* Тргнувајќи од искуството на егзистенцијата, а спротивно на официјалната идеологија за човекот (која се држи до границите на воспоставениот општествен ред во кој е впишана само позитивната страна на човекот, а тоа е неговата работа, како место каде што тој се остварува како целосно и непротивречно битие: во таа смисла пристапот на Калчевски може да се чита и како своевидно иронично и субверзивно спротивставување на прагматичноста на општестевениот и политичкиот дискурс на тоа време), тој како да сакал да ги претстави противречностите и промените врз кои се темели животот: тоа е "состојба на фрленост" во која никој не може да се чувствува безбедно и заштитено зашто такво место, било општествено или лично, не постои. Сè е во процес на раѓање и распаѓање, процес што ги надминува сите идеологиии и утопии. Оттаму и асоцијациите што ни дозволуваат сликарската материја и нејзиното "разлевање" на платното да се читаат како еден вид метафорична замена на органската материја во нејзиниот динамизам, пулсирање, судрување и распаѓање. Но, и покрај потребата да ги "наслика" темните пулсации на материјата, Калчевски сепак нема да им дозволи тие да се расточат во наполно ништавило или прекумерност, да преминат во состојба каде сликата би ја пречекорила сопствената граница и би станала остаток: она што го спречува е неговиот однос кон сликата како место на симболизација и субјективизација на суштинскиот порив на битието, однос кој повеќе се доближува до сфаќањата на уметниците од француското семејство на лирската апстракција (Серж Полиакоф и др.), за што сведочат неговите слики од 1962 до 1965. (Песок и тула и Песок и камен, 1962, Слика 13, 1963, Слика 30, Слика 48, 1964 и др.)**

Овој однос кон сликата го гледаме и кај Аврамовски. И покрај тоа што тој тргнува од поинаква позиција, сепак крајниот резултат е сличен како кај Калчевски. Нагласувајќи ги формалните аспекти на сликарската материја како текстура, како пластички, скулптурален елемент, тој сепак не е заинтересиран за негација на знакот, туку напротив ја остава можноста за неговата означувачка функција. Оттаму, она што го доживуваме пред неговите платна повеќе не́ доближува до асоцијациите на Урошевиќ, отколку до согледувањето на сликата во нејзината конкретна, материјална природа. Она што е карактеристично за Аврамовски, се чини, е тоа што конотациите од видот "пајажинести остатоци", "костури", "згаснати траги", "невидливи полноќни сонца", тој успева да ги затскрие зад квалитетот на сликарската техника, зад богаството на колоритот, тактилноста на сликарската материја и на нејзините елементарни ритми. Овие скриени значења што се нудат како некаков вид археолошки остатоци, во кои се закопани знаците, трагите како на историјата, така и на сегашноста, го откриваат афинитетот на уметникот кон надреалистичкото искуство, но и кон средновековната уметност за што всушност укажува и авторот во една пригода: "Во сликарството порано ми влијаеа надреалистите, а во поновите фази нашите средновековни икони, нивната боја и патина".[37)] Аврамовски е еден од ретките македонски уметници што, со мали варијации и отстапувања, ќе остане доследен докрај на својата ликовна поетика. Тоа го забележува Петковски,

уште во средината на 60-те години, пишувајќи за делата на Аврамовски изложени на неговата самостојна изложба (Скопје, 1966). Според Петковски, во тие дела "Аврамовски како да открива можности за континуитет на апстрактното ... нефигуративното сликарство. Зашто тој успева емоцијата, чувствениот, инстинктивниот, нагонскиот, мисловниот и рационалниот однос и општење со сето она што го претставува неговиот човечки и уметнички хоризонт да го вклучи во своите слики".[38)]

Истиот месец (септември) во Скопје, **Благоја Папазовски** изложил, на својата втора самостојна изложба, апстрактни дела (околу 16 платна: *Талог, Реставрација, Години, Триптих, Ливница, Ерупција, Фантастика* и др.). За овие слики, во кои внесува неконвенционален, несликарски, груб материјал (песок, ситен мермер, лушпи, струготини, камчиња), Петковски и Урошевиќ го користат терминот енформел. Според Петковски, во некои од сликите Папазовски "создава ликовна целина што ја има таа основна вредност, така што употребата на конкретен материјал е извршена со една естетска мерка, да не речам функционалност. Од друга страна, присутен е еден обид на Папазовски да не ја раскине тенката нишка што го поврзува неговиот енформел со стварноста, не само како идејно-емоционален контекст на неговите платна, туку и во обидот таа да се насети во некаков укинат вид и конкретна организација на ликовните елементи".[39)] Според Урошевиќ "Папазовски ја открива насекаде присутната стихија на природата, минуциозноста на трагите издлабени со нејзините ури-

Благоја Папазовски / **Blagoja Papazovski**
Пелагонија / Pelagonia, 1961



вачки процеси, пренесени на платното често со метод сличен на оној според кој тие настанале во природата. Употребата на материјалите невообичаени во класичното сликарство (толчен кварц, лушпи од јајца) го поткрепува на еден мошне конкретен начин правото на постоење на овие визии".[40] За Јован Димовски: "во неговите последни слики се чувствува здивот на еден смел и бунтовен крик извлечен од прегратките на разбрануваните емоции".[41]

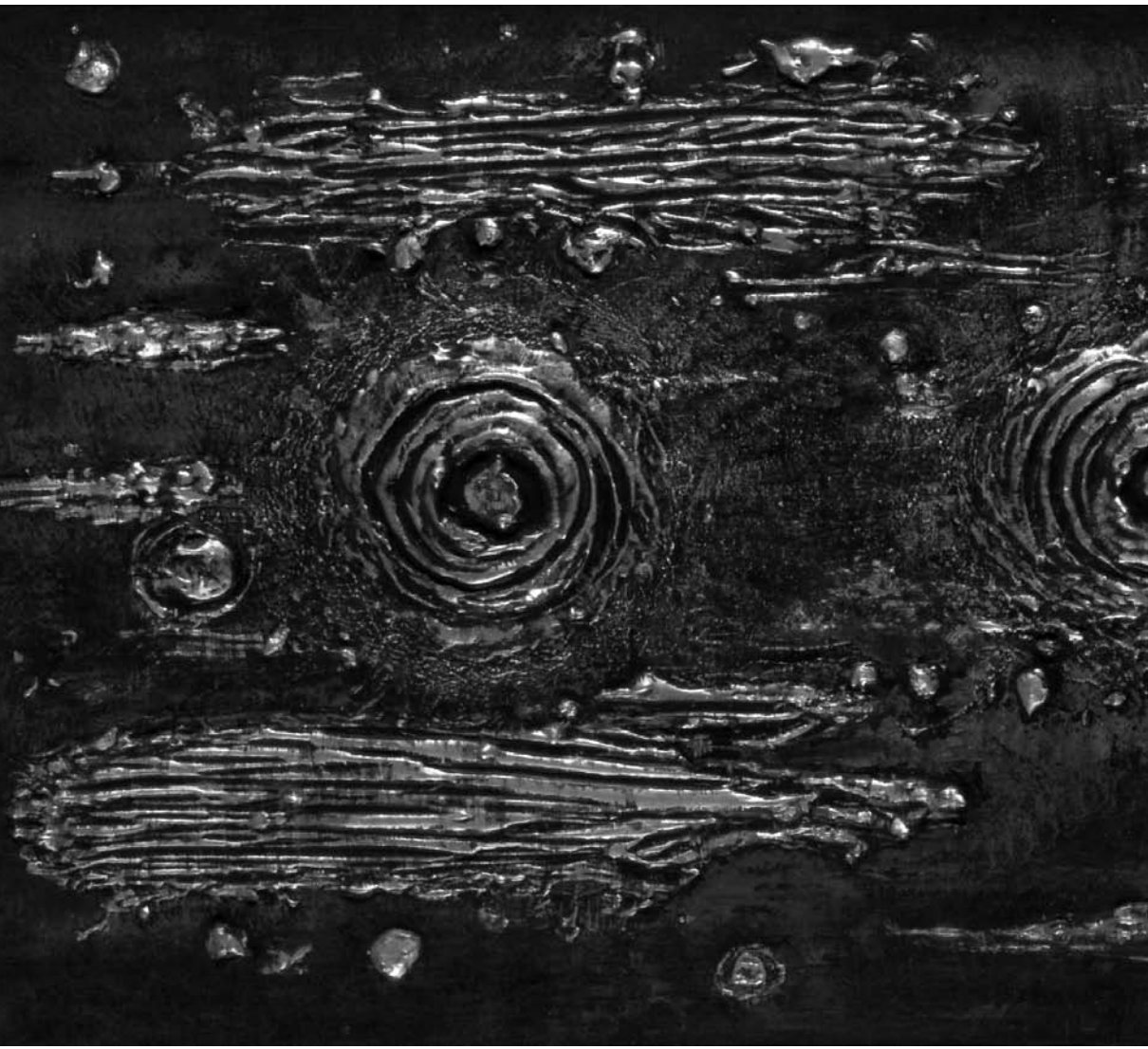
Во октомври, **Иван Велков** во Салонот на ДСВР, Скопје, изложил 16 слики (*Вихрушки, Небитници, Бездна на соништата, Ветување, Потонати залези, Фосили, Бурлеска, Замечтаена тишина, Амајлии, Шепот, Имагинација, Вишнеж, Одѕив, Трепети, Виленик и Допир*) работени во духот на енформелот (овие слики под друг назив *Композициии* тој ги изложил и во Белград следната година). Велков им припаѓа на онаа група сликари (Мазев, Шијак, Лозаноски) што доаѓаат до енформелот постапно, преку експресионизмот, посткубизамот, магичниот реализам. Преминот од фигурацијата кон енформел го остварува во текот на 1960 година, кога создава неколку платна што Викторија Васева ги сместува "некаде меѓу делонеовскиот ритам на боите и мондријановската строга геометричност".[42] Со овие платна Велков отвори ново поглавје во своето творештво: тоа е поглавјето на апстракцијата, кое со одредени поместувања во изразот ќе остане отворено сè до неговата смрт. Сликите од 1961 со својата нагласена материјална компонента, и како тема и како структура, го вбројуваат Велков (покрај Анастасов и Јанкулоски, во раниот период, а подоцна Ристески, Мазев и Калчевски) во редот на најизразитите претставници на сликарството на материјата во Македонија. Акцентирајќи го материјалниот аспект на бојата, тој во аморфната сликарска материја вградува и несликарски елементи (станиол,

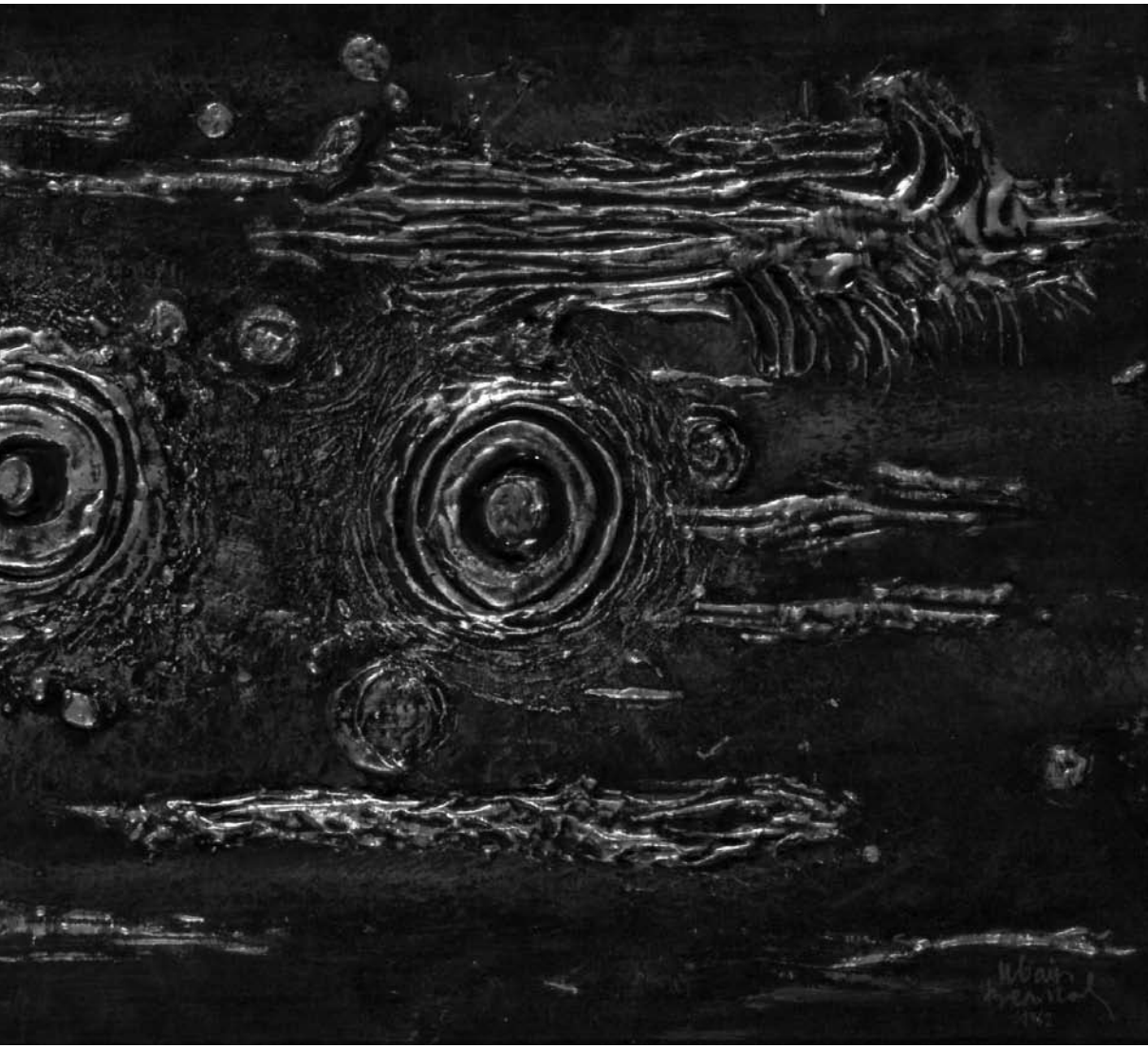
Иван Велков / Ivan Velkov
Композиција / Composition, 1961

песок, гипс) создавајќи, како што забележува Абаџиева, еден вид "армирано сликарство". Ваквата постапка што инсистира на автономноста на сликарските средства, со што се негира традиционалната претстава за сликата, според Абаџиева, во тој период, несомнено дека дејствувала мошне шокантно врз публиката што не била "навикната на таков вид експериментирање во уметноста".[43] Николовски, во рецензијата за изложбата на Велков, ја подвлекува техничката природа на неговиот ликовен концепт, забележувајќи дека "... иако технички ја остварува структурата на материјата, токму во овој дел од својата работа навлегува во опасната сфера на сликарскиот дериват-кичот, со евтино обоен станиол, со сладникава глазура"[44]. Но, дека овде не станува збор само за технолошки експерименти, туку дека се тие дел од начинот на сфаќањето на светот што веќе не се доживува како некаква стабилна состојба*, туку како нешто што поминува и постојано се менува, зборува и перцепцијата на Петковски, кој некои негови слики ги чита како метафори на органската манифестација и динамизам: "како да се откинати од неговото тело, како во нив да тече неговата крв".[45] За Трифуновиќ, сликите на Велков содржат нешто од надреалистичката атмосфера, но и од духот на традицијата: "Велков во голема мерка ги акцентирал светските актуелни прашања во областа на структурата. Но, а тоа мислам дека е особено значајно во неговото дело, успеал да задржи и нешто што би го нарекол и дух на традицијата, нешто од филиграните, старите прстени, ѓердани, појаси и накитот воопшто".[46] Во 1965 во Скопје, Велков изложил 40 минијатури, работени на дрвена подлога со автолак, насловени како *Аграфии*. Изборот на насловот не е случаен: со него се потенцира отсуството на означувачката функција на јазикот на чие место сега избива автоматското, случајното и спонтаното, постапки што ги доближува овие дела до Полоковиот ракопис, полн со "повторливи и еднолични мотиви". Но, за разлика од Полок, како што истакнува Абаџиева, "Велков ја замрзнува конфигурацијата на густата мрежа линии до ефект на стакло".[47] На овој ефект се надоврзува и ефектот на безличност остварен со употребата на индустриска боја што може да се чита и како израз на едно духовно расположение, како реакција на отуѓувањето, на неавтентично постоење на кое е модерниот човек присилен.

До крајот на 1961 се бележи учеството на Петар Мазев на Четвртото биенале во Александрија, како и самостојната изложба на **Јосиф Трајковски**, изложба на која тој, според Петковски, изложил слики во кои се разликуваат два периода во неговото творештво: "еден во кој е тој сиот во реалистичко-импресионистички настојувања и вториот во кој Трајковски прави претпазливи обиди да навлезе во светот на апстрактното сликарство".[48] И Јован Димовски го лоцира присуството на овие две ориентации, но тоа нема да влијае врз општиот впечаток од изложбата што, според него, е импресивен. Ги издвојува како интересни неговите дотогаш неизложувани слики во кои се "бара атмосфера на патинирани ликовни сензации. Така, под напластените и раширени широко обоени флеки, кои преоѓаат една врз друга, кои се провираат една во друга разлиени, на места испрекинати, изгребени, патинирани, ни асоцира на стари икони".[49] Како конзерватор на фрески и икони, Трајковски, како што истакнува Димовски, бил под силно влијание на византиската уметност: "секаде

Иван Велков / Ivan Velkov
Невестински наким / Bridal Yewelry, 1962





се чувствуваат усвоените одблесоци од старите икони и ликовните вредности на византиското сликарство, но како креатор усвојувајќи ги, Трајковски не ги имитира и не се губи во нив, туку кон нив се однесува со свесна потреба за користење на тоа богатство". И покрај тоа што неговите слики не се во целост ослободени од предметноста, и покрај тоа што во нив понекаде пробиваат знаци од реалноста, сепак во некои (како во *Самоилова тврдина*, 1961) тоа нема да ја наруши основната концепција на сликата (во оваа слика е постигната некаква бесформна, дури антиестетска атмосфера со интервенциите на платното -со трагите од случајните течења на бојата и лакираните, восочни ефекти врз рапавата, слоевита, на места речиси излупена површина на сликата - интервенции со кои како да се сака да се доловат трагите на времето што, исто како што патината, чадот, восокот, сето она што се наталожило на иконите низ времето, можат да се откријат само фрагментарно).

Крајот на годината е во знакот на една исклучителна изложба: *Современо американско сликарство*, отворена во Уметничкиот павилјон во Скопје (октомври, 1961), која освен во Скопје, беше прикажана и во Белград, Загреб, Риека, Љубљана и Марибор. На изложбата беа претставени 84 дела од 33 уметници, главно дела на најзначајните претставници на апстрактниот експресионизам (Џ. Полок, В. де Кунинг, М. Тоби, Ф. Клајн, Х. Хофман, А. Горки, Р. Модервел, Б. Њуман, А. Рејнхард, М. Ротко, Б. Томлин, С. Френсис), но и дела на Роберт Раушенберг и Џаспер Џонс. Оваа, како и други американски изложби организирани со цел да бидат прикажани на стариот континент (и покрај тоа што денеска се читаат во клучот на Студената војна, како спротиставување на идејата на индивидуализмот и слободата на идејата на колективизмот и диктатот во уметноста), несомнено е дека имале особено значење во профилирањето на една културна атмосфера одбележана со стремежот да се надминат националните рамки и да се изгради еден нов културен идентитет, заснован врз идејата на слобода и соработка, односно врз интернационализмот и индивидуализмот, а изразен, пред сé, со јазикот на апстрактната уметност, на што укажал и Алан Донсон, тогашен директор на Музејот и шеф на Градскиот отсек за уметност во Лонг Бич, Калифорнија, кој како кустос ја следел изложбата низ Југославија.[50)] Несомнено е дека изложбата се случила во вистински момент овозможувајќи им на македонските уметници, од една страна да се стават во релација со веќе потврдените ликовни појави, а од друга да најдат релевантна потврда за оправданоста и за вредноста на своите ликовни размислувања. За изложбата се пишуваше, но не со она внимание и интерес што го заслужуваше, дури се чини дека во некои текстови може да се забележи и одредена доза на прикриен отпор.[51)]

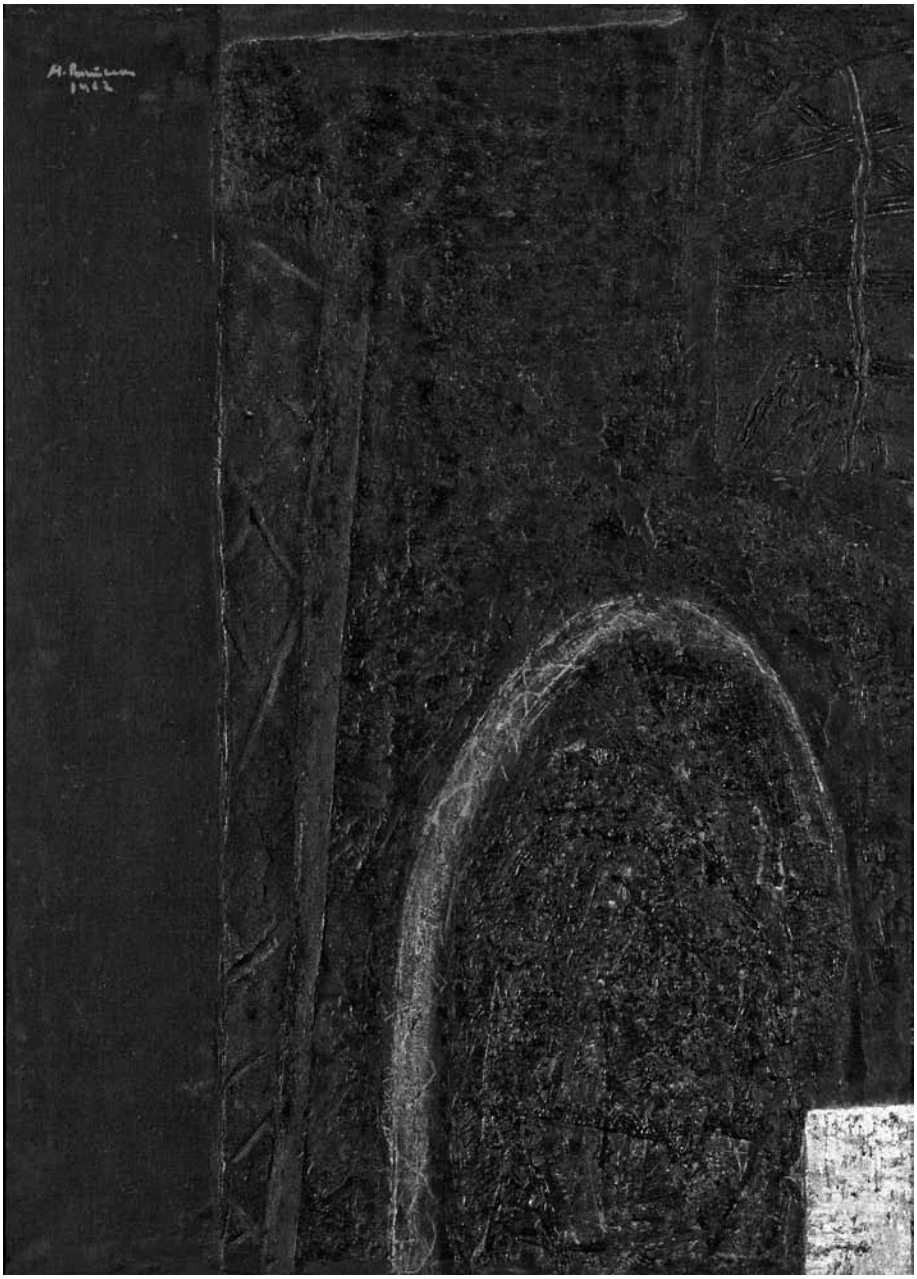
Во текот на 1962 изложувачката дејност на уметниците што создаваат дела во духот на енформелот е исто така интензивна, што упатува на заклучокот дека овие две години (1961 и 1962) се клучни за македонскиот енформел. За тоа всушност зборува и изложбата од *Збирката на ликовни дела од југословенски автори* на Уметничката галерија при Работничкиот дом во Скопје, отворена на 25 јануари. Оваа богата и значајна збирка, која за жал денеска не постои во

целина (некои дела се "исчезнати"!?), прикажа и повеќе дела што припаѓале или се доближувале до проблематиката на енформелот: *Сребрени песоци* од Д. Аврамовски, *Раѓање* од А. Јанкулоски-Цане, *Мртви форми*, *Слика 3,* од Р. Калчевски, *Безимен облик* од Алберт Кинерт, *Вулканска, Оксидирани стени* од Р. Лозаноски, *Композиција* од Љ. Маринковиќ-Пенкин, *Слика 1*, *Златна гозба* од П. Мазев, *Композиција* од Б.Папазовски, *Плодови* од Златко Прица и др.

Во втората половина на февруари, со прва самостојна изложба во Скопје, се претставил **Петар Ѓорѓиев-Пљум.** Петковски негативно се произнесе за изложбата забележувајќи дека "помалку е носталгично настојувањето на овој млад уметник веднаш, при своите први творечки чекори, да создаде една ликовна постапка, со која на задна врата, но директно влегува во доменот на апстрактната уметност". Укажувајќи на неговата смисла за колористичка оркестрација, тој забележува дека сепак и покрај тоа, овие платна се "плод на едно пребрзо настојување да се премине веднаш од школскиот штафелај во целосна слобода од предметот, во целосна слобода според законите на композицијата, формата итн".[52)] Негативна е и рецензијата објавена во *Млад борец* во која, покрај неавтентичноста на неговите ликовни настојувања (се забележува напорот на авторот да се приспособи кон некои модерни постапки, но во најголем број случаи оценката е дека напорот останал без резултати), е апострофирано и неговото ниско техничко ниво во изведбата. Бидејќи од овој период од творештвото на Пљум достапна ни е само една слика *(Чопор*, 1960), која според логиката на изведбата, како и според концептот (композициска разбиеност, отсуство на средиште што би го организирало и би го ограничило просторот на сликата, слободата во нанесувањето на бојата, со нагласување на нејзината материјалност, при што четката наместа ја заменува со шпакла, темниот, речиси морбиден колорит во кој е впиена енергетската флуктуација на секој потег, создавајќи чувство на непријатност), припаѓа и е дел од актуелните настојувања во сликарството што оваа изложба има за цел да ги регистрира и артикулира, како дел од духовната припадност на времето.

Во април **Александар Ристески** излага во Белград (заедно со М. Ѓорѓевиќ). За делата на Ристески, Чемерски ќе напише:

"Сиот под опсесијата на сетилната сила на нештата, потчинувајќи се на непосредниот ритам на самата материја што еднаш се јавува како беспредметна наслојка (...) другпат како визија на планински предел, Ристески ја изедначува својата сликарска постапка со егзалтацијата пред материјата и разместувањето на материјата. Структурата на неговите слики е неединствена, релјефна, готова да го издаде своето единство и да се предимензионира како недефинитивна. Овој метод што произлегува од диспозициите на една рустикална природа, неинтелигентна и не трудејќи се да биде таква, а кој од друга страна асоцира на храбростите што ги внесе Жан Дибифе, го доведува Ристески до употреба на разновидни материјали, структури, издиференцирани премини од боја на песок".[53)]



Александар Ристески / Aleksandar Risteski
Влез во црквата Св. Никола / Entrance in the Church St Nicolas, 1962

Материјалноста на почвата, изразена со густа, тврда, речиси монохромна материја и чувството за природата како некакво митско место, надвор од историјата и културата, се основните карактеристики на ова сликарство. Материјалноста на почвата кај Ристески не ја подразбира само топографијата

на локалниот амбиент (како што обично се нагласува во нашата критика, а за што повод се, секако, насловите на неговите слики, како *Прилепски пејзаж I, II, III*, 1961/62), туку во неа (како во *Апстрактен пејзаж*, 1961, *Пејзаж со црн камен*, 1964 и др.), исто така, може да се открие и одредена стратегија на ограничување и повлекување од стварноста; материјалноста на почвата како некој вид егзистенцијална геологија на осамената, потиснатата другост на Природата ("отфрленото Друго на субјективниот исказ"). [54)]

Во мај е реализирана заедничката изложба на Петар Хаџи Бошков, Драгутин Аврамовски-Гуте и Богољуб Ивковиќ во Скопје, Работничи дом: Хаџи Бошков изложил 10 скулптури во заварен метал од циклусот *Глави*, а Аврамовски-Гуте изложил 12 графики. Истиот месец Хаџи Бошков учествува на изложбата *Нова југословенска скулптура* во Галеријата на Студентскиот центар во Загреб, значајна по присуството на скулптура работена во заварен метал и користењето на постапката на директна работа со материјалот, додека во Скопје **Ѓорѓи Крстевски** ја отвора својата прва самостојна изложба на слики. Бидејќи за оваа изложба немаме доволно податоци (освен каталогот од изложбата), ниту успеавме да ги пронајдеме делата (освен неколку репродукции во Културен живот од 1962 година: *Вертикално изумирање* и *Приказна на малтерот*) ќе се потпреме само на кратката анализа на Соња Абаџиева од 1975:

"Ѓоко Крстевски мошне рано почнува да работи нефигуративни композиции, но во областа на графиката (некои негови монотипии од 1957 г. се јасен пример на акционото сликарство). Апстрактните слики му датираат од 1962 (...) кога доаѓа речиси до наполно апстрахирање на визуелниот податок. Следните години ги продлабочува своите искуства во областа на енформелот, во кој негува мазна, лазурна фактура со топол колорит на умбрите, инспириран од органските и неорганските движења во природата".[55)]

Во јуни заедно излагаат **Ристо Лозаноски и Томо Шијак** во Работнички дом во Скопје. На оваа изложба Лозановски се претстави со слики што ја преминаа асоцијативната граница што неговото претходно сликарство го делеше од чистата апстракција или, како што забележува Соња Абаџиева, монументалните форми, карактеристични за ракописот на Лозаноски, сега "се губат и се топат во сликарската материја, за нејзина сметка и за сметка на бројните графизми"[56)], додека за Марика Бочварова во овие слики тој се приближува до "антиформата, со акцент на некоја 'илуминација'. Облиците се стремат кон ширење менувајќи ја концепцијата на просторот во смисла на нагласување на неговата континуираност...".[57)] Променетата концепција на просторот во сликите на Лозаноски значи дека во него елементите повеќе не се распоредени така за да се создаде некаква илузија на реалноста, туку платното е сфатено како место на разлевање на психичката, внатрешната состојба на уметникот: затоа во овие слики и покрај асоцијативните наслови (*Подводно цвеќе*, *Процепи,* 1961, *Пештера*, 1961/62, *Лава*, *Бела стихија*, 1962), сé е во знакот на метафизиката на просторот - него не го одредува некаков надворешен знак или поттик, туку степенот на внатрешната напнатост. Или како што забележува

Ристо Лозаноски / Risto Lozanoski
Бела стихија / White Element, 1962

Димовски: "Тагата ја осмислува со радосни искри, ведри белини и кадифено-флуидни смарагдно-зелени полиња и пламени со кои во нашите емотивни катчиња преточува возбуди и трепети. Пред неговите слики ги доживуваме или ги здогледуваме творечките оргии, стружењата на цели слоеви боја, повторните нанесувања, гребења, преливања и пластења, како траги на кошмарниот творечки занес... ".[58)]

Шијак, кој на оваа изложба за првпат се претставува со енформелни дела (до оваа изложба тој се движи во рамките на фигуративните преокупации од типот на импресионизмот до надреализмот), развива еден, за македонската сцена, радикален начин на третирање на бојата што се распознава во нејзинато редуцирање (како во *Композиција*, 1962) речиси до монохромноста на црната боја. Трифуновиќ во својата анализа на белградскиот енформел црната боја ја поврзува со радикалната уметност, за што се повикува на Адорновата мисла дека "идеалот на црното го донесува најдлабокиот импулс на апстракцијата".[59)]

На двете страници на скромниот каталог го читаме мотото на изложбата:

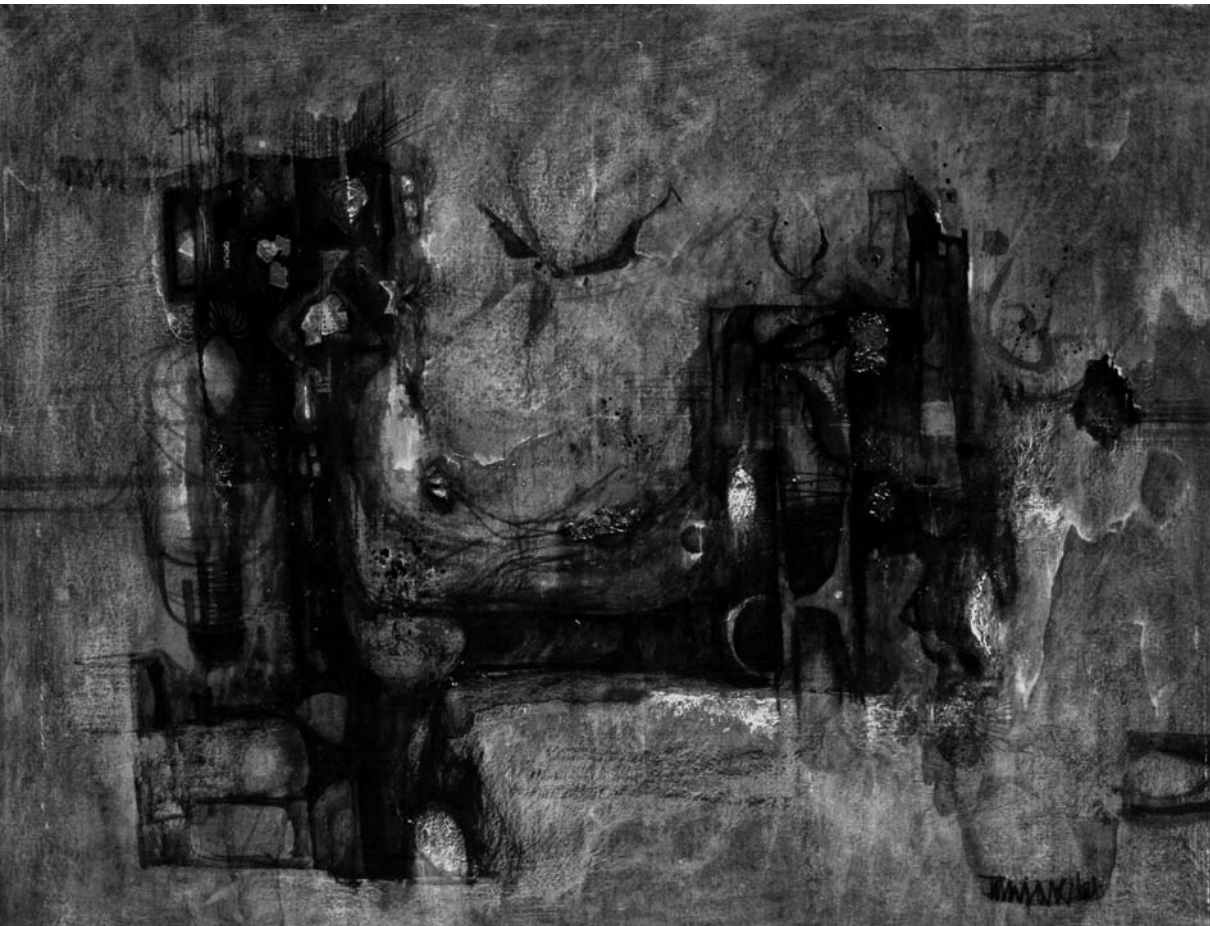
... Дојди себеси да се видиш; да ги видиш своите соништа и вистината дека во душата си бил овој човек што во животот можеби без овој штит и ова копје надвор од ѕидиштава храбро се борел за она што под копјево и штитов, под панциров и зад овие ридишта не може да се скрие. За животот и за верувањето.
Вам заборавени од времето сиот мој немир, Шијак;

Тоа почна од кршот на Марковите кули. Боени црвено и црно. Така станав јас и уметноста на која и се ветив, Лозан;

Во духот на мотото, Димовски ја почнува и својата рецензијата за изложбата: "...Не може да се искаже што е тоа што при создавањето на уметничкото дело ни го обеспокојува или ни го возбудува духот. Дали е тоа свеста за опасноста од битисувањето или уништувањето на светот или е тоа вдахновение за вечно постоење. Во сликите на Шијаковиќ и Лозаноски од црните прегратки на мракот се измолкнува светол зрак на надежта за животот и верувањето. Длабок впечаток прават овие морбидни, морничаво потсвесни и бизарни емотивно-психолошки состојби, пренесени на платната со сликарски сензибилитет".[60)]

Читајќи го текстот на Димовски, во кој тој се обидува да ја долови мрачната атмосфера со која се обоени платната, особено оние на Шијак, ("очај и животна горчина избиваат од овие црнила на платната каде што како надеж само треперат магично разиграни светлите дамки во мракот") не можевме а да не се потсетиме на онаа претерана загриженост ("требало нешто големо да биде скршено во душата на поетот, за да може да стане црн како ноќта"), со која во

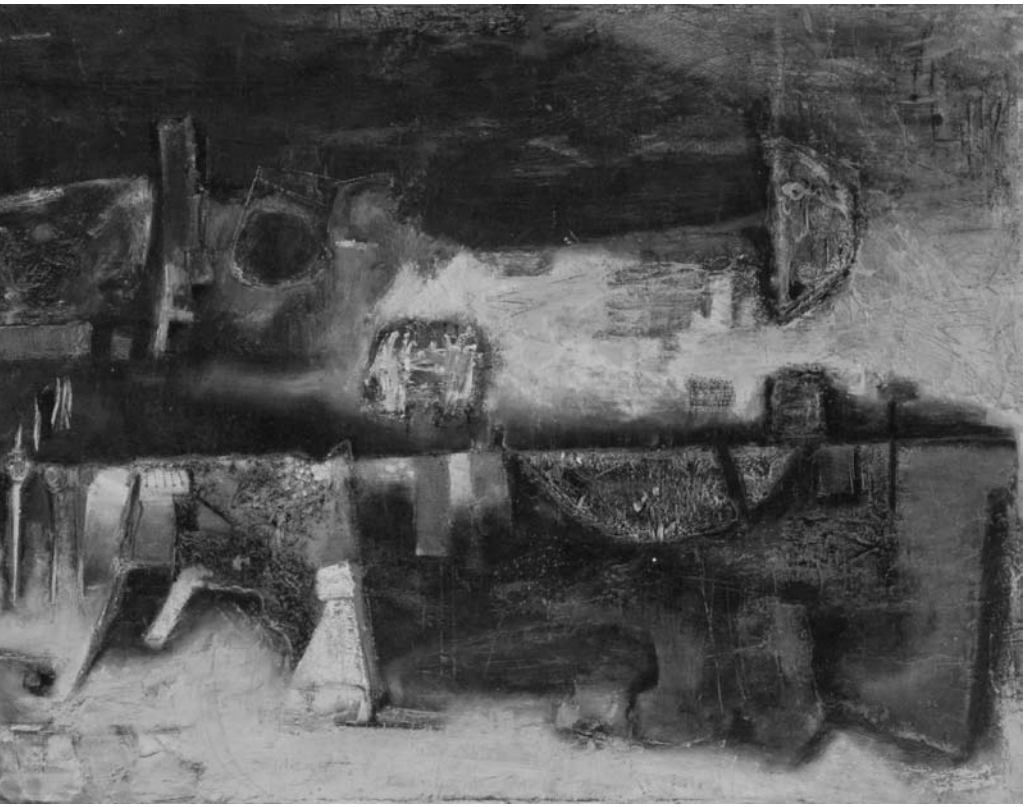
Томо Шијак / Tomo Sijak
Композиција / Composition, 1961



претходната деценија се гледаше на ваквите мрачни, "нездрави" доживувања на реалноста. Се покажа дека реалноста, независно од поединечните или општите проекции, секогаш изнаоѓа начини да изненади потсетувајќи дека таа никогаш не е твоја, дека никогаш во целост не можеш да се изедначиш со неа зашто никогаш и не знаеш што е тоа всушност: она што е извесно, во сета своја неизвесност, се само животот и верувањето, што и да значи тоа.

Ако македонските уметници не беа вклучени на *II Ликовна есен* во Сомбор (ноември-декември 1962), изложба што, според Трифуновиќ, "го зацврстила апстрактното сликарство како концепција и покажала дека таа е највитална и најпрогресивна тенденција на нашата (се мисли југословенската, м.з.) уметност во тие години", сепак не може да се игнорира присуството на четворица македонски уметници на *2 Биенале на младите* во Риека (јуни-септември 1962), изложба што е исто така во знакот на југословенскиот енформел. **Иван Велков, Драгутин Аврамовски-Гуте Ристо Калчевски и Борис Николоски** изложуваат заедно со Бисерка Баретиќ, Јанез Берник, Еуген Фелер, Миљенко Хорват, Томислав Хрушковец, Андреј Јемец, Зоран Павловиќ, Бранислав Протиќ, Живоин Турински и други. Сите тие изложуваат по две, односно едно дело: Аврамовски ги изложува *Два света** и *Античка поема*; Калчевски *Песок*

Драгутин Аврамовски-Гуте / Dragutin Avramovski-Gute
Композиција (Два света) / Composition (Two Worlds), 1962



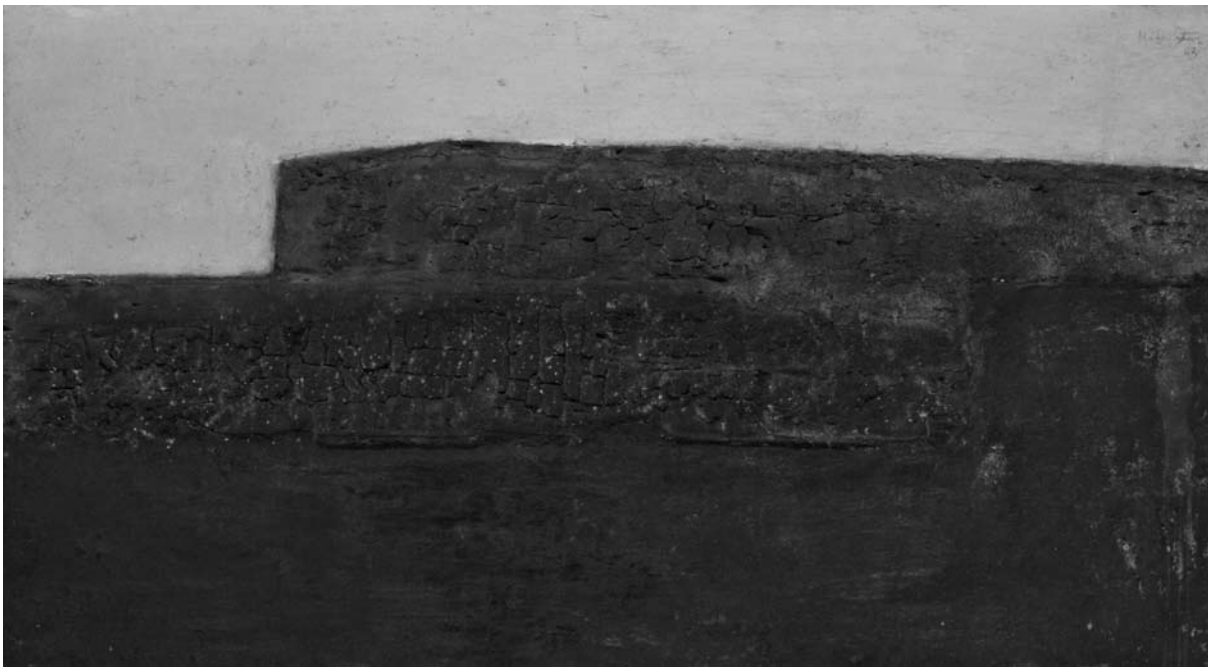
и тула и *Песок и камен*, Велков *Композиција,* односно *Вишнеж*, од 1961, додека Борис Николоски изложува една скулптура, изработена во железо, *'Ртење*).

Во јули, Велков имаше ретроспективна изложба во Струмица (Салон при Работничкиот универзитет), на која изложил 20 слики настанати во периодот 1955-1962, со акцент на енформелните дела од 1961-1962.

Во октомври, во Дижон е отворена изложба на македонската ликовна и применета уметност како реципроцитет на изложбата на уметниците од Дижон што се одржала во Скопје при крајот на 1961. На оваа изложба, која беше прва групна изложба на македонската уметност во странство, на која учествуваа 24 уметници, со свои дела се претставија и Мазев (*Обичен пејзаж* и *Пејзаж,* 1962), Аврамовски-Гуте (*Композиција 15* и *35*), Велков (*Композиција I, II, III*) и Хаџи Бошков (3 скулптури во железо и 2 графики).

Истиот месец, во Белград е одржана заедничка изложба на **Петар Мазев,** Спасе Куновски, Ванчо Георгиев и Боро Митриќески. Мазев на оваа изложба изложил седум слики (насловени едноставно како *Слики,* нумерирани од 1 до 7). Сите овие дела се изработени во духот на енформелот, изразен со нагласената присутност на материјата. Матријалноста на/во сликата за последица го има отсуството на формата, и во таа смисла, напуштање на референцијалната и семантичката димензија на делото. Напуштајќи го традиционалниот начин

Петар Мазев / Petar Mazev
Изгорен пејзаж / Burnt Landscape, 1963



на употреба на бојата, Мазев воведе нова постапка во градењето на сликата: на местото на евокативните и сугестивни квалитети на бојата, постави груба, телесна, егзистенцијално сугестивна материја, при што експресивната алузија на бојата е сега заменета со експресивноста на самата материја. Воден од внатрешната потреба да ја допре материјата во нејзината конкретна и тактилна димензија, тој ѝ пријде повеќе на еден физички отколку на метафизички начин: оттаму и впечатокот дека материјата е тука присутна не за да создаде одредена знаковна алузија, туку, пред сé, да ја изрази својата експресивна автономија како нешто густо, цврсто, нешто што поседува сопствена тежина и привлечна сила. Поради присуството на цврсти, статички, па дури и симетрично градени површини поделени со хоризонтални и вертикални линии (како хоризонти на разграничување меѓу, во основа, две спротиставени енергетски полиња, на темното и светлото што ја организираат материјата во густи, непропустливи слоеви, во кои притисокот на материјата се чини како да е единствената сила што го организира просторот на сликата), Мазев како да бил воден повеќе од потребата да ја скроти материјата, отколку да ја изрази нејзината непредвидлива и неконтролирана енергија. Во некои слики, како во *Пејзаж*, 1962, *Изгорен пејзаж* од 1963, и покрај неоспорната телесност на материјата, дозволени се можности за евоцирање на одредени значења: Петковски укажува дека овие слики "со нивните рапави, честo зрнести површини, понекогаш испресечени со пукнатини можат да изгледаат всушност како правење некаков факсимил на вистински пејзажи, видени од птичја перспектива".[61] И покрај тоа што во овие слики непосредното присуство на материјата не ја исклучува можноста за сугестија на одредени значења, сепак со едноставноста и бруталноста со кои материјата избива на површината, постигната е состојба на изразита конкретност и телесност во појавноста на сликата. Притоа, материјалите (бојата, нагорено дрво, песок и сл.) се структурирани на начин во кој е содржана неповторливоста на доживувањето: во ликовната структура на овие дела можеме секогаш повторно да ја откриваме мистеријата на светот во кој никогаш до крај не успеваме да проникнеме. Интересно е дека за овие слики на Мазев не постоеше вистинска рецепција, односно тие не се земени како референтни за времето, туку се третирани како обиди за освојување на јазикот на енформелот (иако Петковски во каталогот за самостојната изложба на Мазев во 1966, дава една продлабочена анализа на сликите), обиди што, според критичарите, тој ги дообликувал и ги осмислил во делата од неговата "бела фаза", изложени на неговата самостојна изложба во Музејот на современата уметност во Скопје, 1966. Според Абаџиева сликите од 1964 до 1966 го претставуваат зрелиот енформел на Мазев: "Иако овој енформел има блискости и со оној на Деготекс, Мусиќ, Ротко, со Мондриановската геометриска организација на плохите, тој е сепак и традиционален и е далеку поиндивидуален од другите слични зафати на македонските уметници во оваа област, како и од подоцнежната апстрактна фаза на уметникот".[62] Оправданоста за ваквата констатација таа ја наоѓа во "внатрешната кохерентност на мислата, сложената метафизика на нештата, автентичноста на амбиентот и сензибилниот третман на материјта и бојата - воопшто во поетскиот начин на доживувањето на светот".[63] Аспектот на односот кон традицијата е особено карактеристичен при толкувањето на

овие слики: се нагласува националното, атавистичкото, древното што се манифестира со знаковниот потенцијал на ликовните елементи (манастирски ѕид, порти, конаци и сл.). Димензијата на традиционалното што Абаџиева ја забележува во делата од "зрелиот енформел" на Мазев, се однесува не на идејата на авторот "новата слика да ја доближи до иконата, до ѕидот, вратата", туку пред сé на поетскиот сензибилитет и естетските намери во градењето на сликата што се распознаваат во самата структура на ткаењето на текстурата на бојата и на аплицираните материјали (песок, нагорено дрво, срма, стакло, апликации од народни везови) - телесноста на материјата не недостасува, но таа тука го означува знакот, наместо самата себеси, а живите и топли бои предизвикуваат "блесок" на материјата. Тоа е моментот кога материјата место својата тескобна присутност, место патината, наслојките на времето (црвојадина, нечистотија), ја покажува својата убавина; тоа е моментот кога делото ја изневерува сопствената стратегија. Или како што вели Арган: "Ништо друго не е пораз на енформелот до оваа небарана и секогаш присутна убавина".[64)]

Во 1963 изложувачката дејност губи на интезитет. Ова секако е поврзано со критиките што претседателот на државата, Јосип Броз-Тито, ги упатил на состојбите во ликовната уметност, односно на изложувачката политика што ги фаворизирала апстрактните дела, но и со катастрофалниот земјотрес што го погоди Скопје (26 јули). Тенденцијата на слабеење на изложувачката дејност продолжува и во следните години, но истовремено, се одвива и процесот на стабилизирање и институционално етаблирање на овој ликовен јазик, што се одвива со програмската активност на Музејот на современата уметност во Скопје. Во текот на 1963 се бележат само неколку изложби, и тоа главно надвор од Македонија, на кои се презентирани и енформелни дела: заедничката изложба на Аврамовски-Гуте, Хаџи Бошков, Кондовски и Шијаковиќ во Белград и во Љубљана; изложбата на Аврамовски, Хаџи Бошков, Мазев, Ивковиќ и Кондовски во Брисел (на оваа изложба Аврамовски се претстави со осум графики во комбинирана техника, Мазев со три, а Кондовски со пет слики, додека Хаџи Бошков со три скулптури во метал и две скулптури во дрво, сите изработени во 1963); заедничката изложба на Хаџи Бошков, Калчевски, Личеноски и Белогаски во Белград (на оваа изложба Калчевски изложил 3 слики и три цртежи сите од 1963 - за сликите (*Слика VI,VIII,XIV*) Драгослав Ѓорѓевиќ (Борба) забележува дека се под силно влијание на Петлевски и дека поради тоа, и покрај интересните резултати, останува во сенка на својот голем сонародник, додека личен печат покажува само во цртежите изработени со туш).[65)] Од изложбите во Скопје се издвојува заедничката изложба на Петар Хаџи Бошков и **Димитар Кондовски**, изложба што се бележи како прво претставување на скопски ликовни уметници во разурнато Скопје. Кондовски, кој до овој период (до одењето во Италија, 1961-1962) сé уште го користи фигуративниот исказ, на оваа изложба се претстави со дела изработени во духот на апстрактно-геометрискиот јазик: во нив е применета постапката на редуцирање и прочистување на ликовниот репертоар или, како што укажува Петковски, во нив "се алтернираат симетријата, хармонијата и строгиот ритам, со амбивалентни, неодредени или неочекувани преплети на површини со густо, тешко колористичко ткаење (бои: злат-

ножолта, црвена, црна, окери); со преобразување на секој детал (доведен до формалните праелементи: квадрат, триаголник, круг) во амблематична, метафорична и симболична структура.. ".[66] Во следните години Кондовски оваа постапка ќе ја развие на ниво на еден специфичен, нему својствен ракопис, кој ги артикулра референциите на традицијата на византиското сликарство и декоративните компоненти на фолклорната традиција со оние на енформелистичките и структуралистички аспекти во градењето на делата (место платно, користи дрвени паноа, како и сложена технолошка постапка на препарирање на основата, како и аплицирање, вградување релјефни, дрвени и метални, додатоци, создавајќи на тој начин своевидни слики-објекти). Интересно е што Трифуновиќ го поставува ликовниот исказ на Кондовски во релација со енформелот, за разлика од домашната критика што главно го поврзува со геометриската апстракција и со сликарството на знакот и симболот.

"Во кругот на тие густи структури на енформелот настанала идејата, со модерен јазик и во нова форма, да се обноват некои постапки на средновековната сликарска традиција, од иконата да се симнат патината и наслојките на времето, што како идеја одлично се вклопувала во метафизичката основа на енформелот. Лазар Возаревиќ и Димитар Кондовски успеале да го рехабилитираат овој експеримент - Кондовски задржувајќи ги технологијата и стариот облик на иконите, а Возаревиќ со фино сликаната златна патина, со метални геометриски апликации".[67]

Во текот на 1964 се бележи само учеството на Аврамовски-Гуте, Мазев, Хаџи Бошков (со уште седуммина уметници од Македонија) на *II Триенале на ликовните уметности* во Белград (инаку, пред нивното учество на триеналето, Музејот на современата уметност, кој се конституираше во февруари 1964, ги изложил, како што забележува Борис Петковски, нивните дела во Скопје: Мазев со неговиот "развиен енформел", Гуте со лирска апстракција, а Хаџи Бошков со "неговите енформелни метални состави".[68]

Во 1965 и 1966 година, како значаен момент со кој се поврзува институционалното прифаќање и промовирање на јазикот на енформелот е улогата на Музејот на современата уметност, Скопје. Музејот во овој период организирал повеќе групни и самостојни изложби, како на македонски, така и на југословенски уметници (Јанез Берник, 1965, Златко Прица, 1966), како и изложби на дела од својата, веќе тогаш богата меѓународна збирка (Ханс Хартунг и Ана Ева Бергман, 1966 и др.). Од изложбите на македонските уметници организирани од Музејот се издвојуваат: *Уметноста во Македонија денес* во галеријата "Пенелопе" во Рим (ноември 1965, истата изложба е прикажана и во Торино, 1966), на која учествувале 10 уметници, меѓу кои Велков, Калчевски, Ристески, Аврамовски-Гуте, Мазев, Хаџи Бошков; изложбата *Шест југословенски уметници*, *сликарство и скулптура од Македонија* прикажана во Нирнберг, Штутгард и западен Берлин со дела од Велков, Калчевски, Кондовски, Мазев, Хаџи Боков и Шијак; самостојните изложби на Хаџи Бошков, 1965, на Аврамовски-Гуте и Мазев во 1966. Независно од Музејот, во рамките на изложбената активност на Работ-

ничкиот дом во Скопје, во овој период се организирани самостојните изложби на Ристески, Јанкулоски-Цане и на Велков, како и заедничката изложба на Калчевски и Шијак (сите во 1965) и самостојната изложба на Анастасов во 1966. Во текот на 1967, Музејот на современата уметност организира неколку групни изложби на современата македонска уметност: во февруари е отворена изложбата *Современа македонска скулптура - млада генерација*, во март *Современо македонско сликарство - млада генерација* и во јуни *Современи македонски уметници - актуелни тенденции*. Со овие три изложби Музејот почна, во рамките на својата изложбена политика, да ја артикулира својата позиција на критички поттикнувач на нови имиња и нови појави во македонскта ликовна уметност. Од уметниците застапени на изложбите на младата генерација, Паскал Гилевски ги издвојува како претставници на "новите тенденции" во македонската ликовна уметност Глигор Чемерски, Симон Шемов, Стефан Маневски, Драган Поповски-Дада, Александар Ристески и Момчило Петровски-Моцо. Се нагласува присуството на новата фигурација што превладува во кругот на младите сликари и значи отворање кон новите начини на претставување, и тоа во духот на постенформелските ориентации. Така, **Глигор Чемерски**, кој во почетокот на 60-те години, за време на своите студии во Белград, изработил, меѓу другото и енформелни слики [од кои, за жал, е сочувана само една (датирана 1961), која по квалитетот на изведбата, динамиката на просторното и колористичкото решение-текстура на меки, топли, динамични површини зад кои како да се скриени, притаени чисти колористички интезитети чиј пробив, блесок на одредени места, како акцентот на црвената боја, создава неверојатен визуелен ефект - со референции на американскиот апстрактен експресионизам (Аршил Горки), откриваат пристап што на македонската апстракција од овој период и дава еден поинаков сензибилитет, еден поинаков флукс на односи и релации], сега, во втората половина на 60-те години, "ѝ свртува грб на апстрактната уметност откривајќи нови вредности во фигуративните облици. "[69)]

Како последна манифестација на која е опфатена проблематиката на енформелот во македонската уметност е изложбата *Современа македонска уметност,* организирана од Музејот на современата уметност, а реализирана во Музејот на современата уметност во Белград (пренесена во Сараево и во Загреб) во текот на 1969 година. На оваа изложба, замислена како "антологиски пресек на дотогашниот развој на македонската уметност во 20 век", беа претставени и слики на Аврамовски, Анастасов, Велков, Калчевски, Мазев, Ристески, Шијак. Во овој "антологиски пресек" не беше вклучено ниту едно дело на овие уметници од првата половина на 60-те, туку тие беа преставени со слики настанати меѓу 1966-1968 година.

БЕЛЕШКИ ЗА КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА И ДОПОЛНУВАЊА

1) Ješa Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji*, во: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980, стр.140

2) исто

3) Sonja Abadzieva Dimitrova, *Slikarstvo šeste decenije u Makedoniji*, во: Jugoslovensko slikarstvo*šestedecenije*,Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980, стр.66

4) Sonja Abadzieva Dimitrova, исто

5) Соња Абаџиева, *За нефигуративното сликарство, неговите видови и претставници во современата македонска ликовна уметност*, во: Разгледи (Скопје), 1975, бр. 6, стр. 637-695

6) R.Putar: *Individualiteti i prosek,* во: Narodni list, Zagreb, 17. januari 1958, бр. 3894, стр. 4

7) Соња Абаџиева, *За нефигуративното сликарство,* стр. 637-695. За оваа изложба пишува и Антоние Николовски. Според него потребно е само да се има сензибилитет за "поезијата" на ова сликарство, па да се "ослободиме од комплексот дека сме противставени во една непремостлива дистанција..". (во: Антоние Николовски, *Апстрактна уметност - дидактичка изложба*, во: Разгледи, Скопје, 1958, бр. 7 (107), стр. 8

8) Б. Петковски, *Прва изложба на групата "Мугри",* во: Млад борец, Скопје, 21. април 1960, бр. 9, стр. 9

9) Борис Петковски: *Калчевски,* Скопје: Музеј на современата уметност, 1968 (cat.exh.)

10) Соња Абаџиева, *За нефигуративното сликарство,* стр. 637-695

11) Антоние Николовски, *ДЛУМ на IV пролетна изложба*, во: Разгледи, Скопје, 1960, бр. 10, стр. 1053 (1051-1054)

12) Борис Петковски, *Четврта пролетна изложба на ДЛУМ*, во: Современост, Скопје, 1960, бр. 6, стр. 611(609-613)

13) исто

14) исто

*Во 1957. Родољуб Анастасов се запишува на Академијата за ликовни уметности во Белград. Од годините на неговото студирање потекнува серија цртежи (туш на хартија) што се првпат изложени во 2007.: Лазо Плавевски, кој ја организира изложбата со наслов *Енформелска лабараторија*, од импозантната бројка од над 200 цртежи што ги изработил Анастасов во периодот 1957-1965, изложи 136 дела. (види: Лазо Плавевски, *Родољуб Анастасов, Енформелска лабараторија*, Скопје: Музеј на град Скопје, 2007)

15) Владимир Величковски, *Родољуб Анастасов*, Скопје: Табернакул, 1995, стр. 125.

16) Абдулах Шарчевиќ, *Сартровата филозофска слика на модерниот човек*, во: Современост, Скопје, февруари 1960, бр. 2, стр.142)

17) Влада Урошевиќ: *Једна сезона на измаку, Скопје, јул 1966,* во: Борба, Београд, 3. јули 1966

18) Владимир Величковски, *Родољуб Анастасов*, стр. 131.

19) В. У., *Бои од стомни и бардачиња - Нова фаза во творештвото на сликарот Јован Димовски*, во: Млад борец , Скопје, 8. септември 1960,

20) Соња Абаџиева-Димитрова, *За нефигуративното сликарство,* стр. 637-695

21) В. Урошевиќ, *Разновиден спектар на барања, XV изложба на ДЛУМ*, во: Млад борец, Скопје, 20 октомври 1960

22) Антоние Николовски, *XV изложба на ДЛУМ*, во: Културен живот, Скопје, 1960, бр. 9-10, стр. 31

23) К. Гавриш, *Мишел Рагон: Апстрактната уметност не ја копира природата*, во Нова Македонија, Скопје, 18. декември 1960, бр. 5090, стр. 9

24) Борис Петковски, *Нагласена издиференцираност, По повод изложба на групата "Мугри"*, во: Нова Македонија, Скопје, 2 април 1961, бр. 5190, стр. 7

25) Антоние Николовски, *Втор настап на групата "Мугри",* во: Разгледи, Скопје, 1961, бр. 9,стр. 942 (941-943)

26) Соња Абаџиева, *Преобразби, Модалитети на македонското модерно и современо сликарство*, Скопје: Музеј на современата уметност, 2000, стр.32.

27) Влада Урошевиќ, *Средба со енформелот*, во: Млад борец, Скопје, 30 март 1961, бр. 12, стр. 7

28) Марика Бочварова-Плавевска, *Јанкулоски, Николоски-Мигови на шеесеттите*, Скопје: Музеј на современата уметност, 1997/98

29) К. Бујуклиев, *Старт на ветувачка перспектива*, во Студентски збор, Скопје, 4. април 1961, бр.4, стр.7

30) Паскал Гилевски, *Варијации на еден предмет,* во: Нова Македонија, Скопје, 17 октомври 1965, бр. 6827

31) Соња Абаџиева-Димитрова, *За нефигуративното сликарство*, стр. 637-695

*Дилемата што Бочварова ја поставува е "дали во прв план избива и се прифаќа конструкцијата на тезата околу изворните мотиви - геолошките облици на Петлевски, пред сé (долго време експлоатирани од негова страна и од страна на многу наши автори, на оние од прилепскиот круг посебно) е она што ги одликуваше првите моменти на македонскиот енформел или, пак, се одредуваме за ставот

дека дел од уметниците како изолирани ентитети (на пример, Јанкулоски или Мазев) инцидентно и паралелно си ја одиграа сопствената улога. Дилемите и не ќе постојеа, ако Јанкулоски опстоеше и го зачуваше она што го прикажа на изложбата во Работничкиот дом во Скопје во 1961. Понатаму сé оди во прилог на спротивната теза". Дилемата дали референците на Петлевски присутни во сликите на Јанкулоски настанати по 1961. се пресудни за трансформацијата на неговото сликарство, кое од радикалната позиција на негирање и деструкција на формата се сведе на некаков блед, неатрактивен одблесок на знаковниот систем на Петлевски, се чини премногу формалистичка и реторичка. Пред сé, затоа што Петлевски во тој период не е само инспирација на македонските уметници, туку тој позитивно и охрабрувачки влијаел (особено по неговиот париски успех во 1959) врз еден поширок круг југословенски уметници (види во: Lazar Trifunović, *Enformel u Beogradu*, Beograd: Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 1982). Дилемата сепак останува, но сега префрлена на друго ниво, нивото на идеолошката принуда: како е возможно една радикална позиција, каква што беше онаа на Јанкуловски, толку брзо и толку очигледно да се поништи самата себе си?

32) Р. Кузмановски, *Резиме на нашите современи ликовни стремежи, Прво триенале на современата југословенска уметност*, во: Нова Македонија, Скопје, 30 мај 1961, бр. 5246, стр. 4

33) Борис Петковски, *Една ликовна изложба во Штип,* во: Културен живот, (Скопје), 1961, бр. 5, стр. 46-47

34) Т. Ширилов, *Графиката ги селектира елементите*, во: Вечер, Скопје, 22 март 1979, бр. 4892

35) Влада Урошевиќ, *Три изложби*, во: Млад борец, Скопје, 5 октомври 1961,
бр. 38, стр. 7

36) К. Г., *"Сликарство инспирирано од реалниот свет", Разговор пред изложба*, Нова Македонија, Скопје, 15 септември 1961, бр. 5354, стр. 4

*Според Батај, "стравот од смртта и забраната врзана со смртта се во основата на човечкото однесување."Гледан во целина, човечкиот живот во толкава мера тежнее кон трошење што поради тоа не обзема мачнина, мачнина речиси неподнослива. Сè друго е празна приказна на моралистите". (во: Žorž Bataj, *Erotizam,* Beograd: BIGZ, 1980, стр.67)

** Всушност, ваквиот однос кон сликата е оддлика на македонскиот енформел: уметниците, со одредени исклучоци, го задржуваат афирмативниот однос кон градењето на сликата користејќи ги технолошките постапки на енформелот, но само до оној степен и на оној начин што не ја доведувал во прашање формалната организација на сликата. Напуштањето на површината на сликата во корист на структурата (како материја сама по себе, онаква каква што е во својата хаотична и предјазична, непосредувана состојба, или гестот како трага на егзистенцијалната фрленост во светот без желба да се означи или да се исполни со вредност или смисла) кај македонските сликари не беше доведена во прашање. Тие нема да ја преминат границата на сликата, иако во наредниот период, некои сликари ја пречекоруваат и оваа граница: Мазев со сликите-објекти од 1964-1966, Калчевски со сликите од 1968-1975, а особено Т. Шијак кој кон крајот на шеесеттите ги создаде првите објекти во македонската современа уметност. Тоа се неговите мусандри и неомусандри во кои се обединети сликарските, вајарските и дизајнерските аспекти.

37) К.С.: *"Жед за работа.. ", Драгутин Аврамовски-Гуте*, во: Нова Македонија, Скопје, 1/3 јануари 1961, бр. 5102, стр.7

38) Борис Петковски, *Драгутин Аврамовски-Гуте*, Скопје: Музеј на современата уметност, 1966

39) Борис Петковски, *Две изложби*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 10,
стр. 27

40) Влада Урошевиќ, *Втора самостојна изложба на Благоја Папазовски*, во: Млад Борец, Скопје, 14 септември 1961, бр. 35, стр. 7

41) Јован Димовски, *Разбранувани емоции*, во: Нова Македонија, Скопје, 16 септември 1961, 5355, 4

42) Викторија Васева-Димеска, *Иван Велков*, Скопје: Уметничка галерија, 2003

43) Соња Абаџиева-Димитрова, За нефигуративното сликарство..

44) Антоние Николовски, *Ликовна хроника*, во: Разгледи, Скопје, 1962,бр.5, стр.493

* "Кич димензијата" кај Велков, условно може да се постави во паралела со она ниво на перцепција и однос кон кичот кој партиципира во поткопувањето на идејата за уметноста како духовен чин со кој се спасува убавината, онака како што тоа го артикулираат Краус и Боа кога во контекстот на бесформноста ја потенцираат кич димензијата во некои дела на Фонтана (мали обоени парчиња на светкаво стакло кои покажуваат извесна вулгарност, а чија што улога е да го дестабилизира гледачот: кичот, според нив, се врзува за производсвото на отпадоци, што се случува

повеќе на општествено отколку на природно ниво).

45) Борис Петковски, *Самостојна изложба на Иван Велков*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 11-12, стр. 35

46) Dr. Lazar Trifunovi˚, *Ivan Velkov-spoj savremenog i tradicije*, во: NIN, Beograd, 1 april 1962

47) Соња Абаџиева, *Преобразби*, стр. .50

48) Борис Петковски, *Трета самостојна изложба на Јосиф Трајковски*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 11-12, стр. 36

49) Јован Димовски, *Трета самостојна изложба на Јосиф Трајковски*, во: Нова Македонија, Скопје, 6 октомври 1961, бр. 5375, стр. 4

50) Р. Куз., *Модерната уметност се повеќе ги губи националните белези, Разговор со Џером Алан Донсон, директор на Музејот во Лонг Бич, Калифорнија*, во: Нова Македонија, Скопје, 29 септември 1961, бр. 5368, стр. 5

51)"Сепак можеме да си ја дозволиме смелоста да го подвлечеме, така да го наречеме, синтетичкиот впечаток дека овој дел од американската ликовна уметност не се одликува со некои посебни вредности од она што се создава во "стариот свет". Има една нагласена смелост, да не ја наречеме наметливост, во постапката на американските ликовни уметници, има и една сигурност во себе дури и тогаш кога крајниот резултат на творечкиот резултат не е означен со поголеми ликовни и естетски вредности". Во: Борис Петковски, *Современо американско сликарство*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 12, стр. 34-35

52) Борис Петковски, *Три изложби*, во: Културен живот, Скопје, април 1962,
бр. 3-4, стр. 41

53) Глигор Чемерски, *Структурални и просторни диференцијации*, во: Нова Македонија, Скопје, 16. јуни 1962, бр. 5623, стр. 5

54) Валентино Димитровски, *За некои критичко-теоретски парадигми во македонската ликовна историографија*, во: Културен живот, Скопје, 1994, бр. 4-5, стр. 34

55) Соња Абаџиева-Димитрова: *За нефигуративното сликарство*..

56) исто

57) Марика Бочваровска-Плавевска, *Ристо Лозаноски*, Скопје: Музеј на современата уметност, 1986, стр.36

58) Ј.Димовски, *Заедничка изложба на Т. Шијаковиќ и Р. Лозаноски*, во: Нова Македонија (Скопје), 10. јули 1962, 5647, 4

59) Lazar Trifunović, *Enformel u Beogradu,* во: *Studije, ogledi, kritike 3*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990, стр.146 (подготвил: Dragan Bulatović)

60) Ј.Димовски, *Заедничка изложба на Т. Шијаковиќ и Р. Лозаноски*, стр.4

*Сликата *Два света* од Драгутин Аврамовски се наоѓа во Уметничката галерија во Штип, под друг наслов, како *Композиција* и погрешно е датирана од 1964. Оваа погрешна година стои и во монографијата на уметникот, публикувана од МСУ, 2002.

61) Борис Петковски, *Мазев*, Скопје: Музеј на современата уметност, 1966

62) Соња Абаџиева-Димитрова: *За нефигуративното сликарство*..

63) исто

64) Според Арган, процесот на деструкција на сликата е всушност само еден невозможен процес: "Иако енформелот се појавува како ново феноменолошко сведување на уметноста, набргу се покажа дека тој се уште остава место за естетиката. Пред сè, се потврдува темелната естетичност на материјата, гестот и знакот. Сликарската материја е резултат на избор што се наметнува поради внатрешната естетичност. Обидот тие да се деградираат, претставувајќи ги во состојба на отпадок или реликт, се завршува во зголемувањето на нивната "убавина". Сликата и понатаму останува повластен предмет, носител на суштинско значење што единствено тие го поседуваат, што го потврдува и успехот што го имале на пазарот".

65) Драгослав –орÚевиÊ, *Македонски уметници*, во: Борба, Београд, 25.октомври 1963, бр. 295, стр. 7

66) Борис Петковски: *Невообичаено единство, Заедничка изложба на Димитар Кондовски и Петар Хаџи Бошков*, во: Нова Македонија, Скопје, 29, 30 ноември-1 декември 1963, бр. 6154, стр. 8

67) Lazar Trifunović, *Vidovi savremene apstrakcije*, во: *Studije, ogledi, kritike 3*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990, стр.233 (подготвил: Dragan Bulatović)

68) Борис Петковски, *Музеј на современата уметност, 1964-1976*, Скопје: Музеј на современата уметност, 2001, стр. 84

69) Паскал Гилевски, *Нови тенденции, Што е ново во македонската ликовна активност*, во: Студентски збор, Скопје, 27.април 1966

Драгутин Аврамовски-Гуте / Dragutin Avramovski-Gute
Композиција во темно / Composition in Dark, 1961

Драгутин Аврамовски-Гуте / Dragutin Avramovski-Gute
омпозиција / Composition, 1963

Родољуб Анастасов/ Rodoljub Anastasov
Судир / Impact, 1959

Родољуб Анастасов/ Rodoljub Anastasov
Композиција / Composition, 1959

Родољуб Анастасов/ Rodoljub Anastasov
Нијансирана сложеност / Gradient Comlexity, 1962
од фотодокументацијата на авторот

Родољуб Анастасов/ Rodoljub Anastasov
Релативно количество/ Relative Quantity, 1961
од фотодокументацијата на авторот

Драган Биков / Dragan Bikov
Композиција / Composition, 1961

Стеван Василески / Stevan Vasileski
Корени / Roots 1960

Иван Велков / Ivan Velkov
Риби / Fish, 1962

Иван Велков / Ivan Velkov
Композиција / Composition, 1964

Иван Велков / Ivan Velkov
Вишнеж / Inception, 1963

Пецо Видимче / Peco Vidimce
Растенија / Plants, 1961

Јован Димовски / Jovan Dimovski
Композиција / Composition, 1960

Петар Ѓорѓиев-Пљум / Petar Gorgiev-Pljum
Чопор / Clan, 1960

Александар Јанкулоски-Цане / Aleksandar Jankuloski-Cane
Ѕидови / Walls, 1960

Александар Јанкулоски-Цане / Aleksandar Jankuloski-Cane
Без наслов / Untitled, 1961

Александар Јанкулоски-Цане / Aleksandar Jankuloski-Cane
Бела слика / White Painting, 1961
од фотодокументацијата на МСУ, Скопје

Ристо Калчевски / Risto Kalčevski
Песок и тула / Sand and Brick, 1962

Ристо Калчевски / Risto Kalčevski
Слика XIII / Painting XIII, 1963

Димитар Кондовски/Dimitar Kondovski
Заборавен свет / Forgotten World, **1965**

Ѓорѓи Крстевски / Gjorgi Krstevski
Колористичка варијација II/Coloristic Variation II, 1956

Ристо Лозаноски / Risto Lozanoski
Пештера / Cave, 1961/62

Ристо Лозаноски / Risto Lozanoski
Ниши / String of Tobaccos, 1962

Петар Мазев / Petar Mazev
Композиција / Composition, 1962

Петар Мазев / Petar Mazev
Композиција / Composition, 1962

Петар Мазев / Petar Mazev
Слика / Painting, 1964/65

Љубодраг Маринковиќ-Пенкин / Ljubodrag Marinkovic-Penkin
Празнично утро / Sunday Morning, 1961

Александар Ристески / Aleksandar Risteski
Композиција 310 / Composition 310, 1964

Благоја Папазовски / **Blagoja Papazovski**
Композиција / Composition, 1960-62?

Александар Ристески / Aleksandar Risteski
Во чест на Хартунг / In Honor of Hartung, 1964

Томислав Сековски / **Tomislav Sekovski**
Траги на времето / Traces of Time, 1962

Борислав Траиковски / Borislav Traikovski
Апстракција (Обичен ден) / Abstraction (Ordinary Day), 1961?

Јосиф Трајковски / Josif Trajkovski
Самоилова тврдина / Samoil's Fort, 1961

Глигор Чемерски / Gligor Cemerski
Сонце на ѕидот / The Sun on the Wall, 1961
фото Мариета Сидовски

Томо Шијак / Tomo Sijak
Композиција / Composition, 1962

Томо Шијак / Tomo Sijak
Црвена слика / Red Painting, 1962

Преглед на групни и самостојни изложби со библиографија (1959-1966)

1959

Mladi-likovno stvaralaštvo

Белград, Изложбен павиљон, 20.-30. октомври 1959

Р. Анастасов, С. Маневски, А.Ристески

Библиографија:

Награде младима за ликовна остварења и есеј, во: Новости, Београд, октомври 1959

Nagrade za mlade slikare, во: Mladost, Beograd, октомври 1959

NOVAKOVIĆ, S.: *Katalog iz Masarikove broj 8, Izložba Mladi-likovno stvaralaštvo*, во: Mladost, Beograd, октомври 1959

С.Б. *Прва велика ликовна смотра младих, Изложба уз јубилеј 40 година КПЈ и СКОЈ-а, Павиљон у Масариковој* , во: Студент, Београд, 28.10.1959

ТРИФУНОВИД, Л(азар): *Ликовна уметност: Једна изложба младих*, во НИН, Београд, октомври 1959, бр. 463

1960

Прва изложба Група Мугри

Скопје, Уметнички павиљон, 10-20. април 1960

И. Велков, Б.Ивковиќ, Р.Калчевски, Д. Кондовски, С. Куновски, Р. Лозаноски, П. Мазев, Б. Митриќески, Д. Протуѓер

Библиографија:

ДИМОВСКИ, Јован, *Прв настап на "Мугри"* во: Културен живот, Скопје, 1960, бр. 4, стр. 45-46

КАРАЏОВА, Хилда, *Групата "Мугри" претставник на младите*, во: Македонија, Скопје, 1960, бр. 88-89, стр. 17-19

МАЦАН, Ј(елена), *Изложба на групата "Мугри",* во: Нова Македонија, Скопје, 17.април 1960, бр. 4882, стр. 8

МОМИРОВСКИ, Томе, *Изложба на ликовната група "Мугри",* во: Современост, Скопје, 1960, бр. 5, стр. 511-513

ПЕТКОВСКИ, Б(орис), *Прва изложба на групата "Мугри",*во: Млад борец, Скопје, 21. април 1960, бр. 9, стр. 9

П(ЕШИЌ), Р(адивоје), *"Мугри" - нова ликовна група во Скопје* (*Групата ќе отвори изложба на 10 април во Уметничкиот павиљон*), во: Нова Македонија, Скопје, 5. април 1960, бр. 4872, стр. 4

П(ОПОВСКИ), Ј(ован), *Група "Мугри" отворила своју прву изложбу*, во: Борба, Београд, 11. април 1960

IV Пролетна изложба на ДЛУМ

Скопје, Уметнички павиљон, мај 1960

Д. Аврамовски-Гуте, И. Велков, Ј. Димовски, Р.Калчевски, Љ. Маринковиќ-Пенкин, Д. Протуѓер и др.

Библиографија:

ДИМОВСКИ, Јован, *Пролетната изложба на ДЛУМ,* во: Културен живот, Скопје, 1960, бр. 5-6, стр. 56-57

МАЦАН, Ј(елена): *Четврта пролетна изложба на ДЛУМ*, во: Нова Македонија, Скопје, 8. мај 1960

НИКОЛОВСКИ, Антоние, *ДЛУМ на IV пролетна изложба*, во: Разгледи, Скопје, 1960, бр. 10, стр. 1051-1054

ПЕТКОВСКИ, Борис, *IV пролетна изложба на ДЛУМ*, во: Млад борец, Скопје, 12. мај 1960, бр. 11, стр. 6

ПЕТКОВСКИ, Борис: *Четврта пролетна изложба на ДЛУМ*, во: Современост, Скопје, 1960, бр. 6, стр. 611(609-613)

ПОПОВ, Гр., *Пријатно освежување, Мала анкета за пролетната изложба на ДЛУМ*, во: Нова Македонија, Скопје, 20. мај 1960

Петмина најмлади

Скопје, Работнички дом, 5-15. јуни 1960

Р. Анастасов, Т. Андреевски, С. Маневски, А. Ристески, С. Пачоов

Библиографија:

Заедничка изложба на петмина млади уметници, во: Нова Македонија, Скопје, 3. јуни 1960

Изложба младих македонских сликара, во: Борба, Београд, 6. јуни 1960

Изложба на петмина, во: Нова Македонија, Скопје, 10. јуни 1960

Изложба во Работничкиот дом, во: Трудбеник,

Скопје, 11. јуни 1960
ЛИЧЕНОВСКИ, Лазар, *Најмладите пет*, Скопје: Работнички дом, 1960 (cat. exh.)
МАЦАН: Ј(елена), *Петмина најмлади,* во: Нова Македонија, Скопје, 14. јуни 1960, бр. 4932, стр. 4
ПЕТКОВСКИ, Борис, "*Најмладите пет",* во: Културен живот, Скопје, 1960, бр. 5-6, стр. 60

Ристо Лозаноски
Скопје, Работнички дом, 18-28. септември 1960 (20 слики и цртежи)
Библиографија:
Д.С., *Четврта самостална изложба Ристе Лозаноског*, во: Политика, Београд, 19. септември 1960, бр. 16890, стр. 6
МОМИРОВСКИ, Томе, *Посета на првите есенски изложби, Ристо Лозаноски по четврти пат самостојно*, во: Современост, Скопје, 1960, бр. 8, стр. 817-818
НИКОЛОВСКИ, Антоние, *Ликовни изложби, Заедничка изложба на Спасе Куновски и Петар Мазев,Самостојна изложба на Ристо Лозаноски и Томо Владимирски,* во: Разгледи, Скопје, 1960, бр. 3, стр. 309-310
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Самостојна изложба на Ристо Лозаноски*, во: Културен живот, Скопје, 1960, бр. 8, стр. 51
ПРОТУЃЕР Д(имче), *Изложба на Ристо Лозаноски*, во: Нова Македонија, Скопје, 16. октомври 1960, бр. 5037, стр. 8
У(РОШЕВИЌ) В(лада), *Драматика на поднебјето, Изложба на Ристо Лозановски*, во: Млад борец, Скопје, 6. октомври 1960

Јован Димовски
Белград, Салон на УЛУС, 1-10.јуни 1960
Скопје, Уметнички павиљон, септември 1960 (17 слики и 6 дискови-керамика)
Библиографија:
Б(ОШКОВСКИ), Јоз., *Јован Димовски, Портрети на нашите уметници*, во: Нова Македонија, Скопје, 8. септември 1960, бр. 5005
ГАВРИШ, Ксенија, *Керамиката како средство за нов израз-Разговор со академскиот сликар Јован Димовски*, во: Нова Македонија, Скопје, 7.август 1960, бр. 4977, стр. 8
ГАВРИШ, Ксенија, *Јован Димовски: Вистинскиот уметник создава искрено, Уметниците за сбе си*, во: Нова Македонија (Скопје), 2. октомври 1960, бр. 5025, стр. 8
У(РОШЕВИЌ), В(лада), *Бои од стомни и бардачиња-Нова фаза во творештвото на сликарот Јован Димовски*, во: Млад борец, Скопје, 8. септември 1960

Петар Хаџи Бошков
Лондон, Галерија Grabowski, 26.јули 1960 (30 скулптури, 10 графики, 15 цртежи)
Библиографија:
J. Ch.: *M.Laczynski i P. Hadži Boškov w galerii Grabowskiego*, Gazeta Niedzellna (London), 7.07.1960
LUCIE-SMITH, Edward: *Laczynski and Boškov*, Art Newsand Review, London, 30.07.1960
МАРТЕЛАНЦ, Томе: *"Скршената форма" го привлекува вниманието на уметникот, Изложбата на Петар Хаџи Бошков во Лондон*, *Нова Македонија*, Скопје, 14.08.1960, 4983, 8
ПЕШИЌ, Р(адивое): *Скопскиот скулптор Хаџи Бошков излага во Лондон*, Нова Македонија (Скопје), 28.07.1960, 4969, 4

XV изложба на ДЛУМ
Скопје, Уметнички павиљон, ноември-декември 1960
Д. Аврамовски-Гуте, И. Велков, П. Видимче, Ј. Димовски, Љ. Маринковиќ-Пенкин, Д. Протуѓер, С. Василевски, Д. Коцо и др.
Библиографија:
МОМОРОВСКИ, Томе, *По повод есенската изложба на членовите на ДЛУМ*, во: Современост, Скопје, 1960, бр. 9, стр. 939-944
НИКОЛОВСКИ, Антоние, *Размислување по повод XV изложба на ДЛУМ*, во: Разгледи, Скопје, 1960, бр. 4, стр. 409-412
НИКОЛОВСКИ, Антоние, *XV изложба на ДЛУМ*, во: Културен живот, Скопје, 1960, бр. 9-10, стр. 31
УРОШЕВИЌ, В (лада), *Разновиден спектар на барања, XV изложба на ДЛУМ*, во: Млад борец , Скопје, 20. октомври 1960

1961
Група Мугри
Белград, Уметнички павиљон, 1-10. март 1961
Скопје, Уметнички павиљон, 26. март-6. април 1961
И. Велков, В. Горгиев, Б.Ивковиќ, Р.Калчевски, Д. Кондовски, С. Куновски,
Р. Лозаноски, П. Мазев, Б. Митриќески, Д. Протуѓер, П. Хаџи Бошков, Т. Шијак
(Шијак излага само во Белград)
Библиографија:
AMBROZIĆ, Katerina, *Još jedna grupa mladih, Uz izložbu makedonskih umetnika,* во: Književne novine, Beograd, 10. март 1961, бр. 140, стр. 4
В(АСИЌ), П(авле), *Изложба скопске групе "Мугри",* во: Политика, Београд, 8. март 1961, бр. 17034, стр. 11
Г(АВРИШ), К(сенија), *Денес во Павилјонот на Калемегдан во Белград се отвара изложба на групата "Мугри"*, во: Нова Македонија, Скопје, 1. март 1961, бр. 5158, стр. 4

Изложби-отворена изложбата на "Мугри", во Скопје, во: Нова Македонија, Скопје, 24. март 1961, бр. 5184, стр. 4
Ликовната група "Мугри" ќе излага во Белград, во: Нова Македонија, Скопје, 14. февруари 1961, бр. 5144, стр. 4
МАЦАН, Јелена, *Изложба на ликовната група "Мугри",* во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 4, стр. 49-50
НИКОЛОВСКИ, Антоние, *Втор настап на групата "Мугри",* во: Разгледи, Скопје, 1961, бр. 9, стр. 941-943
ПАВЛОВИ´, Зоран, *Група Мугри, Изложба македонских уметника*, во: Рад, Београд, 4. март 1961, бр. 10, стр. 11
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Нагласена издиференцираност, По повод изложба на групата "Мугри"*, во: Нова Македонија, Скопје, 2. април 1961, бр. 5190, стр. 7
ПОПОВИ´, –орÚе, *"Мугри"*, во: Борба, Београд, 10. март 1961, бр. 257, стр. 6
ТРИФУНОВИ´, Лазар, *Група "Мугри" у знаку надреализма*, во: НИН, Београд, 2. април 1961, бр. 534, стр. 8
УРОШЕВИЌ, В(лада), *Изложба на групата "Мугри",* во: Млад борец, Скопје,
6. април 1961, бр. 13, стр. 7
FROL, Ivo, *Grupa Mugri, Izložba makedonskih likovnih umjetnika u Beogradu*, во: Vjesnik u srijedu, Zagreb, 17. март 1961, бр. 47, стр. 6

Александар Јанкулоски-Цане
Скопје, Работнички дом, 22 март-април, 1961 (18 слики)
Библиографија:
БУЈУКЛИЕВ, К., *Старт на ветувачка перспектива*, во: Студентски збор, Скопје, 4. април 1961, бр. 4, стр. 7
ДИМОВСКИ, Ј(ован), *Ново име - По повод изложбата на Цане Јанкуловски*, во: Нова Македонија, Скопје, 30. март 1961, бр. 5187, стр. 4
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Изложба на слики на Цане Јанкуловски*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 3, стр. 52-53
УРОШЕВИЌ, Влада, *Средба со енформел, Прва изложба на Александар Јанкуловски*, во: Млад борец, Скопје, 30. март 1961, бр. 12, стр. 7

V Пролетна изложба на ДЛУМ
Скопје, Уметнички павиљон, 30 април-15 мај 1961
Д. Аврамовски-Гуте, И. Велков, Ј. Димовски , Р. Лозаноски, П. Мазев,
Љ. Маринковиќ-Пенкин, Д. Протуѓер, Ј. Грабул , П. Хаџи Бошкив и др.
Библиографија:
МОМИРОВСКИ, Томе, *По повод пролетната изложба на ДЛУМ*, во: Современост, Скопје, 1961, бр. 5, стр. 490-495
НИКОЛОВСКИ, А(нтоние), *Само неколку нови обиди, Пролетна изложба на ДЛУМ,* во: Нова Македонија, Скопје, 15. мај 1961
ПЕТКОВСКИ, Борис, *По повод Петтата пролетна изложба на ДЛУМ*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 5, стр. 45-46

Драган Биков и Кирил Ефремов
Штип, Музеј и галерија, април-мај, 1961
Библиографија:
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Една ликовна изложба во Штип,* во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 5, стр. 46-47

XXXI izložba Udruženja likovnih umetnika Srbije
Белград, Уметнички павиљон "Цвијета Зузориќ", 1-30.мај 1961
Од Македонија учествуваат: А. Ристески и С. Маневски

I Тријенале ликовних уметности
Белград, Београдски сајам, 25 мај-25 јуни 1961
Од Македонија учествуваат: Љ. Маринковиќ-Пенкин, П. Мазев, Т. Шијак,
П. Хаџи Бошков и др.
Библиографија:
КУЗМАНОВСКИ, Р(исто), *Резиме на нашите современи ликовни стремежи, Прво Триенале на современата југословенска уметност*, во: Нова Македонија Скопје, 30. мај 1961, бр. 5246, стр. 4
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Првото триенале на ликовните уметности*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 6-7, стр. 57-58
ТРИФУНОВИ´, Лазар, *Поводом првог Тријенала ликовних уметности*, во НИН, Београд, 11. јуни 1961

IV Mednarodna grafička razstava
Ljubljana, Moderna galerija, 11 јуни-15 септември 1961
Од Македонија учествува Драгутин Аврамовски-Гуте.

Драгутин Аврамовски-Гуте и Ристо Калчевски
Скопје, Работнички дом, 17. септември 1961
Библиографија:
ДИМОВСКИ, Ј(ован), *Апстрактни визии, Заедничка изложба на Драгутин Аврамовски и Ристо Калчевски*, во: Нова Македонија, Скопје, 1. октомври 1961, бр. 5370, стр. 9
Г(АВРИШ), К(сенија), *"Сликарство инспирирано*

од реалниот свет", Разговор пред изложба, во: Нова Македонија, Скопје, 15. септември 1961, бр. 5354, стр. 4
МОМИРОВСКИ, *Томе*: *Кон почетокот на ликовната сезона*, во: Современост, Скопје, 1961, бр. 9, стр. 935
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Две изложби*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 10, стр. 27-28
УРОШЕВИЌ, Влада, *Три изложби, Драгутин Аврамовски и Ристо Калчевски,* во: Млад борец, Скопје, 5. октомври 1961, бр. 38, стр. 7

Јован Димовски, *Црно-бело,* изложба на графики и цртежи
Скопје, Работнички дом , 11-21. октомври 1961
Библиографија:
Јован Димовски излага апстрактна графика, во: Нова Македонија, Скопје, 13.октомври 1961, бр. 5382, стр. 4
МОМИРОВСКИ, Томе, *Јован Димовски: напор во освојување на нова техника*, во: *Кон почетокот на ликовната сезона*, во: Современост, Скопје, 1961, бр. 9, стр. 936

Благоја Папазовски
Скопје, Работнички дом, 4-13.септември, 1961 (16 слики)
Библиографија:
ДИМОВСКИ, Јован, *Разбранувани емоции*, во: Нова Македонија, Скопје,
16. септември 1961, бр. 5355, стр. 4
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Две изложби*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 10, стр. 27
УРОШЕВИЌ, Влада, *Втора самостојна изложба на Благоја Папазовски*, во: Млад борец , Скопје, 14. септември 1961, бр. 35, стр. 7

Јосиф Трајковски
Скопје, Уметнички павилјон, 1-12. октомври 1961 (19 слики)
Библиографија:
ДИМОВСКИ, Јован, *Трета самостојна изложба на Јосиф Трајковски,* во: Нова Македонија, Скопје, 6.октомври 1961, бр. 5375, стр. 4
Од 1. до 12 октомври во Уметничкиот павилјон, Трета самостојна изложба на Јосиф Трајковски, во: Нова Македонија, Скопје, 30.септември 1961, бр. 5369, стр 4
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Трета самостојна изложба на Јосиф Трајковски*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 11-12, стр. 36
НИКОЛОВСКИ, Антоние, Ликовна хроника, во: Разгледи, Скопје, 1962,бр.5, стр.490

Иван Велков
Скопје, Салон на ДСВР, 22 - 31. октомври 1961 (16 слики)
Библиографија:
ДИМОВСКИ, Ј(ован), *Нови ликовни медитации,* во: Нова Македонија, Скопје, 8. ноември 1961, бр. 5408, стр. 5
Две нови изложби, во: Народна просвета (Скопје), 30.10.1961, бр.103, стр.6
Г(АВРИШ), К(сенија), *"...Цел еден нов свет", Утре Иван Велков отвора самостојна изложба, Разговор пред изложба*, во: Нова Македонија, Скопје, 21.октомври 1961, бр. 5390, стр. 4
МОМИРОВСКИ, Томе, *Кон почетокот на ликовната сезона, Иван Велков: од кубизам до апстракција, сон и потсвест*, во: Современост, Скопје, 1961, бр. 9, стр. 937-938
НИКОЛОВСКИ, Антоние, *Ликовна хроника*, во: Разгледи, Скопје, 1962,бр.5, стр.493
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Самостојна изложба на Иван Велков*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 11-12, стр. 35
УРОШЕВИЌ, Влада, *Изложбата на Иван Велков*, во: Млад борец, Скопје,
2. ноември 1961, бр. 42, стр. 7

Димче Протуѓер
Скопје, Дом На ДСВР, ноември 1961
Библиографија:
МОМИРОВСКИ, Томе, *Кон почетокот на ликовната сезона*, во: Современост, Скопје, 1961, бр. 9, стр. 939 (934-940)

XVI изложба на ДЛУМ
Скопје, Уметнички павиљон, 13-22. ноември 1961
Д. Аврамовски-Гуте, И. Велков, П. Видимче, Ј. Димовски, А. Јанкулоски, Р. Лозаноски, П. Мазев, Љ. Маринковиќ-Пенкин, Д. Протуѓер, Ј.Трајковски и др.
Библиографија:
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Скопска ликовна панорама, Традиционална иложба на ДЛУМ*, во: Културен живот, Скопје, 1961, бр. 11-12, стр. 33-34
УРОШЕВИЌ, В(лада), *Есенска изложба на ДЛУМ,* во: Млад борец, Скопје,
30. ноември 1961, бр. 46, стр. 7

IV éme Biennale
Aleksandria, Musée des Beaux-Arts, 14 dekemvri 1961-31 mart 1962
Од Македонија учествуваат П. Мазев и Б. Ивковиќ
Библиографија:
KRZISNIK, Zoran, Предговор во каталогот IV éme Biennale d'Aleksandria, Musée des Beaux-Arts, 14 dekemvri 1961-31 mart 1962

L'art contemporain en Yougoslavie
Париз, Musée National d'Art Moderne, 20.12.1961-28.01.1962
Од Македонија учествува П.Хаџи Бошков
Библиографија:
BIHALJI MERIN, O(to), Les tendances et les courants de l'art yougoslave au vingtième siècle, во: *L'art contemporain en Yougoslavie,* 1961 (cat. exh)

1962
Галерија Работнички дом, Збирка на ликовни дела
Скопје, Работнички дом, 25. јануари 1962
Библиографија:
ЛОЗАНОВСКИ, Ристо, *Предговор*, во: *Галерија работнички дом, Збирка на ликовни дела*, Скопје: Работнички дом, 1962 (cat. exh)
Отворена Галеријата на Работничкиот дом во Скопје, во: *Нова Македонија*, Скопје, 28. јануари 1962, бр. 5486, стр. 8
ЧЕМЕРСКИ, Глигор, *Ликовна хроника, Македонскиот портрет од XIX и XX век*, *Галеријата работнички дом,* во: Разгледи, Скопје, 1962, бр. 7, стр. 712-715

Јосиф Трајковски
Белград, Галерија на УЛУС, март, 1962
Библиографија:
КУЗМАНОВСКИ, Р(исто), *Мартовските ликовни изложби во Белград,* во: *Нова Македонија*, Скопје, 31. март 1962, бр. 5548, стр. 4

Иван Велков
Белград, Галерија УЛУС, 21-31. март 1962 (15 слики)
Библиографија:
В(АСИ´), П(авле), *Изложба Ивана Велкова*, во: Политика, Београд,
30. март 1962, бр. 17412, стр. 10
КУЗМАНОВСКИ, Р(исто), *Мартовските ликовни изложби во Белград,* во: Нова Македонија, Скопје, 31. март 1962, бр. 5548, стр. 4
ТРИФУНОВИ›, Др. Лазар, *Иван Велков-спој савременог и традиције*, во: НИН, Београд, 1. април 1962

Петар Ѓорѓиев-Пљум
Скопје, Работничкиот дом, февруари 1962
Библиографија:
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Три изложби*, во: Културен живот, Скопје, 1962, бр. 3-4, стр. 41
С.Ф., *Изложба на Петар Ѓорѓиев*, во: Млад борец, Скопје, 22. февруари 1962,
бр. 7, стр. 7

Александар Ристески
Белград, Галерија на УЛУС, април 1962 (со М. Ѓорѓевиќ)
Скопје, Работнички дом , 1962
Библиографија:
Б.Г., *Интерес за фактура*, во: Млад борец, Скопје, 14.06.1962, бр. 22
КУЗМАНОВСКИ, Ристо, *Априлските изложби, Писмо од Белград,* во:
Нова Македонија, Скопје, 25. април 1962, бр. 5573, стр. 5
ЧЕМЕРСКИ, Глигор, *Структурални и просторни диференцијации, Изложбата на Ѓорѓевиќ и Ристески*, во: Нова Македонија, Скопје, 16. јуни 1962, бр. 5623,
стр. 4

Нова југословенска скулптура
Загреб, Galerija Studenskog centra, мај 1962
Од Македонија учествува Хаџи Бошков.

Ѓорѓи Крстевски
Скопје, Ликовен салон на Работнички дом, 15-24.мај, 1962
Излага 13 масла на платно и 4 монотипии.

Ивковиќ Богољуб, Хаџи Бошков Петар, Аврамовски Драгутин -Гуте,
Скопје, Салон на Работничи дом, 27. мај-5. јуни 1962
Библиографија:
Г(АВРИШ), К(сенија), *Графика-сликарство-скулптура, Заедничка изложба на Аврамовски, Ивковиќ и Хаџи Бошков*, во: Нова Македонија, Скопје,
27. мај 1962, бр. 5603, стр. 9
Д(ИМОВСКИ), Ј(ован), *Три познати имиња, По изложбата на Аврамовски, Ивковиќ, Хаџи Бошков*, во: Нова Македонија, Скопје, 14. јуни 1962, бр. 5621, стр. 5
УРОШЕВИЌ, Влада, *Три изразити индивидуалности, Заедничка изложба на Ивковиќ, Хаџи Бошков и Аврамовски*, во: Млад борец, Скопје, 31. мај 1962, бр. 20, стр. 7

II Biennale mladih
Ријека, Модерна галерија, 3.јуни-септември 1962
Драгутин Аврамовски-Гуте, Ристо Калчевски, Борис Николоски, Иван Велков
Библиографија:
VIŽINTIN, Boris: II Biennale mladih, Rijeka: Moderna galerija, 1962 (cat.exh.)

Ристо Лозаноски и Томо Шијак
Скопје, Работнички дом, 1- 7. јули 1962
Библиографија:
Д.К., *Изложба на Тома Шијаковиќ и Ристо Лозановски,* во: Нова Македонија, Скопје, 3. јули 1962, бр. 5640, стр. 4
ДИМОВСКИ, Ј(ован), *Заедничка изложба на Т. Шијаковиќ и Р. Лозаноски*, во: Нова Македонија, Скопје, 10. јули 1962, бр. 5647, стр. 4
ЧЕМЕРСКИ, Глигор, *Кон редукција на изразните средства*, *Изложба на Тома Шијак и Ристо Лозан: сала Работнички дом,* во: Млад борец, Скопје, 12. јули 1962, бр. 26, стр. 4

Современа македонска уметност
Дижон, октомври 1962
Д. Аврамовски, И. Велков, П. Мазев, П. Хаџи Бошков и др.
Библиографија:
Неподелени признанија на Димче Тодоровски, Изложба на македонските ликовни уметници во Дижон, Одзиви во францускиот печат, во: Нова Македонија, Скопје, 1. ноември 1962, бр. 5761, стр. 4

Ванчо Ѓрѓиев , Спасе Куноски, Петар Мазев, Боро Митриќески
Белград, Galerija Doma JNA, 23.октомври -1. ноември 1962
Библиографија:
GROZDANOV, Cvetan, *Gjorgjiev Vančo, Kunoski Spase, Mazev Petar, Mitričeski Bora - likovni umetnici iz Skoplja.* Beograd: Galerija Doma JNA, 1962 (cat. exh.)
Две белградски изложби, Ордан Петлевски-во Модерна галерија, Горгиев, Куновски, Мазев и Митриќески-во Домот на ЈНА, во: Нова Македонија, Скопје, 4. ноември 1962, бр. 5764, стр. 8
ĐORĐEVIĆ, Dragoslav, *Likovni umetnici iz Skoplja*, во: Narodna armija, Beograd,
26. октомври 1962
–ОР–ЕВИЃ, Драгослав, *Скопски уметници*, во: *Београдска ликовна панорама,* во: Борба, Београд, 10. ноември 1962

Димо Шумковски-Шумка, Благоја Папазоски-Папаз
Скопје, Дом на ДСВР, 4. декември 1962
Библиографија:
Г(АВРИШ), К(сенија), *Среќавање-Папазовски-Шумковски, Нова техника во цементната техника*, во: Нова Македонија, Скопје, 9. декември 1962, бр. 5798, стр. 8
Т.С., *Цементна пластика на Папазовски и Шумковски*, во: Студентски збор, Скопје, 14. декември 1962, бр.18
УРОШЕВИЌ, Влада, *Занимлив експеримент*, во: Млад борец, Скопје, 13.декември 1962, бр. 44, стр. 7

1963
Аврамовски Драгутин-Гуте, Хаџи Бошков Петар, Кондовски Димитар, Шијаковиќ Томо
Белград, Galerija Doma JNA, 16-25. мај 1963
Љубљана, Galerija Doma JNA, 4. јуни 1963
Библиографија:
В(АСИ›), Павле, *Македонски уметници у Галерији Дома ЈНА*, во: Политика, Београд, 30. мај 1963, бр. 17832, стр. 10
™ОР™ЕВИ›, Драгослав, *Уметници из Скопја*, во: Борба, Београд,, 29. мај 1963, бр. 146, стр. 7
Изложба ликовних уметника из Скопља у Галерији ЈНА, во: Политика, Београд, 15. мај 1963, бр. 17817, стр. 11
Изложба на четворица македонски ликовни уметници во Белград, во: Нова Македонија, Скопје, 23. мај 1963, бр. 5960
Изложба на четворица македонски ликовни уметници во Белград, во: Народна просвета (Скопје), 3. јуни.1963, бр.141, стр.7
М.М., *Група македонских уметника излаже у Љубљани*, во: Политика, Београд, 5. јуни 1963, 17838, 10
MESESNEL, Janez, *Nalonitev na tradicijo ikon, Skupina makedonskih likovnikov v Domu JNA*, Delo, Ljubljana, 13. јуни 1963

Ѓорѓи Крстевски
Скопје, Салон на Работничкиот дом-универзитет, мај 1963
Библиографија:
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Графиките на Ѓорѓи Крстевски*, во: Нова Македонија, Скопје, 12. мај 1963, бр. 5949

Аврамовски, Хаџи Бошков, Ивковиќ, Кондовски, Мазев
Брисел, Galerie *D'Egmont,* од 15 - 27. ноември 1963
Библиографија:
PETKOVSKI, Boris, *Exposition des artistes de Skopje, penture-sculpture-grafique*, Bruxells: Galerie d'Egmont, 1963 (cat.exh.)

Ристо Лозаноски, ретроспективна изложба
Прилеп, Шаховски клуб, 29.септември-10. октомври 1963
Битола, 1963
Библиографија:
Изложба на Ристо Лозаноски, во: Народна просвета, Скопје, 23.09.1963, бр.148, стр.9

Личеноски, Белогаски, Хаџи Бошков, Калчевски
Белград, Галерија Културног центра, октомври-ноември 1963
Библиографија:
BRAJOVIĆ, Toman, *Dela četvorice makedonskih umetnika u galeriji Kulturnog centra Beograda*, во: 4. Jul, Beograd, 12. ноември 1963, бр. 72, стр. 10
В(АСИЌ), П(авле), *Изложба македонских уметника*, во: Политика, Београд, 31. октомври 1963, бр. 17987, стр. 11
–ОР–ЕВИД, Драгослав, *Македонски уметници,* во: Борба, Београд, 25. октомври 1963, бр. 295, стр. 7
КУЗ(МАНОВСКИ), Р(исто), *Изложба на четворица македонски уметници, Писмо од Белград*, во: Нова Македонија, Скопје, 24. октомври 1963, бр. 6117
PETKOVSKI, Boris, *Ličenoski, Belogaski, Kalčevski, Hadži Boškov,* Beograd: Galerija Kulturnog centra, 1963 (cat. exh.)
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Изложби-Македонски уметници во Белград*, во: Нова Македонија, Скопје, 12. декември 1963, бр. 6165, стр. 4
ЧЕМЕРСКИ, Глигор, *Еден нецелосен преглед, Писмо од Белград*, во: Млад борец, Скопје, 7.ноември 1963, бр. 37, стр. 7

Димитар Кондовски, Петар Хаџи Бошков
Скопје, Работнички дом-Универзитет, ноември 1963
Библиографија:
ГАВРИШ, Ксенија, *Трагедијата го обврзува уметникот*, во: Нова Македонија, Скопје, 24. ноември 1963, бр. 6149, стр. 7
Кондовски и Хаџи Бошков утревечер отвараат изложба во Работничкиот дом, во: Нова Македонија, Скопје, 15. ноември 1963, бр. 6139, стр. 4
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Невообичаено единство*, во: Нова Македонија, Скопје, 29. ноември -1. декември 1963, бр. 6154, стр. 8

Современа југословенска уметност
Лозана, 1963
Од Македонија учествува П. Мазев

1964
Македонска современа уметност
Братфорд, Уметничка галерија, 19. февруари - 4. март 1964
Лондон, март ; Даблин, април 1964
Д. Аврамовски-Гуте, И. Велков, Т. Шијак, Љ. Маринковиќ-Пенкин, П. Мазев, Менче Спирковска и др.
Библиографија:
Г(АВРИШ), К(сенија), *Многубројни контакти, Успех на изложбата на скопските ликовни уметници во Англија*, во: Нова Македонија, Скопје, 1. март 1964, бр. 6242
Изложба на македонските уметници во Лондон, Откупени дела уште при отворањето, во: Вечер, Скопје, 25. јуни 1964, бр. 191, стр. 7
Изложба македонских уметника у Лондону, во: Политика, Београд, 25. јуни 1964, бр. 18219, стр. 11
ЛАЗИД, Б., *Изложба скопских сликара у Лондону,* во: Борба, Београд, 25. јуни 1964, бр. 172, стр. 7
Н.К., Ало! *Братфорд зове Скопље*, во: Политика експрес, Београд, 7. март 1964, бр. 135, стр. 7

Пролетна изложба на ДЛУМ
Скопје, Уметничка галерија, мај 1964
И. Велков, А. Јанкулоски, Р. Калчевски, П. Мазев и др.
Библиографија:
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Пролетна изложба на ДЛУМ*, во: Нова Македонија, Скопје, 17. мај 1964, бр. 6317, стр. 6

Александар Ристески и Ѓорѓи Ачески
Прилеп, изложба на отворено, 1 мај 1964 (делата на оваа "изложба" биле поставени на оградата на една кафеана на главната улица во Прилеп)

Десет македонски уметници ученици на II Триенале,
Скопје, Музеј на современата уметност, Сала Работнички дом, 5-15. јуни 1964
Д. Аврамовски Гуте, П. Мазев, П. Хаџи Бошков, Т. Шијак и др.
Библиографија:
ШУЛАЈКОВСКИ, Теофил, *Оние што ќе не претставуваат во Белград*, во: Трудбеник, Скопје, 14. јуни 1964

III Biennale mladih
Риека, Модерна галерија, јули-август 1964
Од Македонија учествува А. Ристески

II Триенале на југословенската ликовна уметност
Белград, септември 1964
Д.Аврамовски-Гуте, П. Мазев, Т. Шијак, П. Хаџи Бошков и др.
Библиографија:
АНДОНОВСКИ, В(ерољуб), *По отворањето на Триеналето на југословенската ликовна уметност во Белград, Три признанија*, во: Нова Македонија, Скопје, 8. септември 1964, бр. 6429, стр. 7
Б(ОШКОВСКИ), Ј(озо), *Македонските умет-*

ници на белградското Триенале, во: Вечер, Скопје, 13. март 1964, бр. 103, стр. 7
ДИМИТРОВСКИ, Димитар, *Бранко Протиќ добитник на наградата на Матица српска на Второто ликовно триенале*, во: Нова Македонија, Скопје,
13. септември 1964, бр. 6435, стр. 7
КУЗМАНОВСКИ, Р(исто), *На 1 септември се отвора Второто југословенско триенале на ликовните уметности*, во: Нова Македонија, Скопје, 19. август 1964, бр. 6411, стр. 2
КЕЛЕМАН, Борис, *Без смелих продора, Други Тријенале ликовних уметности*, во: Политика, Београд, 13. септември 1964, бр. 18299 (385), стр. 15 (1)
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Белези на II југословенско триенале*, во: Нова Македонија Скопје, 20. септември 1964, бр. 6442, стр. 4

Јован Димовски
Битола, Уметничка галерија, мај 1964 (ретроспективна изложба)
Библиографија:
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Битолската ретроспектива на Јован Димовски*, во: Нова Македонија, Скопје, 30. мај 1964, бр. 6317, стр. 6

Есенска изложба на ДЛУМ
Скопје, Уметничка галерија, 1964
Р. Калчевски, П. Мазев, А. Ристевски и др.
Библиографија:
УРОШЕВИЌ, Влада, *Шаренило на осредноста, Есенска изложба на ДЛУМ*, во: Нова Македонија, Скопје, 13. декември 1964, бр. 6524, стр. 8

1965
Александар Ристески
Скопје, Галерија на Работничкиот дом, март 1965
Библиографија:
ГИЛЕВСКИ, Паскал, *Недоизразена темна страст*, во: Нова Македонија, Скопје, 30. март 1965, бр. 6629
СПИРКОСКА,О(лга), *Ристески: Чувствувам потреба да ја затворам изложбата", Разговори на изложба*, во: Нова Македонија, Скопје, 26. март 1965, бр. 6625

Ристо Калчевски и Томо Шијак
Скопје, Работнички дом, април-мај 1965
Библиографија:
ГИЛЕВСКИ, Паскал, *Рафинирана сликарска фактура*, во: Нова Македонија, Скопје, 7. мај 1965, бр. 6664, стр. 4
ГИЛЕВСКИ, Паскал, *Барање соодветна традиција*, во: Нова Македонија, Скопје, 9. мај 1995, бр. 6666
Изложба на Тома Шијаковиќ и Ристо Калчевски, во: Народна просвета, Скопје, 4.мај 1965, бр.188, стр.10
СП(ИРКОСКА), О(лга); П(ОПОВСКИ), Ѓ(око), *Човекот некогаш број, Изложба на Тома Шијаковиќ и Ристо Калчевски*, во: Нова Македонија, Скопје, 29. април 1965, бр. 6658, стр. 4

Изложба на Иван Велков
Скопје, Галерија на Работнички универзитет, мај 1965
Библиографија:
ГИЛЕВСКИ, Паскал, *Минијатурни експерименти, По повод изложбата на Иван Велков,* во: Нова Македонија, Скопје, 15. мај 1965, бр. 6672
ДРУГОВАЦ, М, *Егзистенцијата на боите во минијатурите на Иван Велков*, во: Трудов инвалид (Скопје), 1. јуни 1965
Изложба на Иван Велков, во: Народна просвета (Скопје), 04.05. 1965, бр.188, стр.10
СП(ИРКОСКА), О(лга), *Разговор на изложба, Велков-имаме ликовна публика*, во: Нова Македонија, Скопје, 8. мај 1965, бр. 6665, стр. 4

Петар Хаџи Бошков
Скопје, Музеј на современата уметност, јуни 1965
Библиографија:
БОШКОВСКИ, Т. Јозо, *Конструктивна творечка деформација, Петар Хаџи Бошков-скулптури и цртежи, РДУ Скопје*, во: Вечер, Скопје, 17. јуни 1965,
бр. 530, стр. 7
ГАВРИШ, Ксенија*, Петар Хаџи Бошков: Говорам за еволуцијата на светот*, во: Нова Македонија, Скопје, 13. јуни 1965, бр. 6701, стр. 7
ГИЛЕВСКИ, Паскал, *Изложба на Петар Хаџи Бошков*, во: Нова Македонија, Скопје, 20. јуни 1965, бр. 6708, стр.7
ГРОЗДАНОВ, Цветан, *Hadži Boškov Petar*, Скопје: Музеј на современата уметност, 1965 (cat. exh.)

Александар Јанкулоски
Скопје, Работнички дом-универзитет, октомври 1965
Библиографија:
БОШКОВСКИ, Јозо, *Ликовен преглед*, во: Културен живот, Скопје, 1965, бр. 8, стр. 24 (23-24)
ГИЛЕВСКИ, Паскал, *Варијации на еден предмет,* во: Нова Македонија, Скопје, 17. октомври 1965, бр. 6827
СП(ИРКОВСКА), О(лга), *Неговиот биолошки човек, Разговор со Александар Јанкуловски,* во: Нова Македонија, Скопје, 24. октомври 1965

ШУЛАЈКОВСКИ, Теофил, *Сликарскиот опусосет за композиција*, во: Студентски збор, Скопје, 22. октомври 1965

Уметноста во Македонија денес
Рим, Galleria Penelope, 26. ноември 1965
И. Велков, Р. Калчевски, А. Ристески, Т. Шијаковиќ, Д. Аврамовски, П. Мазев, П. Хаџи Бошков и др.
Библиографија:
V.Ap., *Artisti macedonia alla "Penelope",* во: La Voce Repubblicana (Roma),
20-21.декември.1965
VICE, *L'arte macedone nella galleria "Penelope",* во: Paese Sera (Roma),
11. декември.1965
VICE, *Gallerie di Roma, Penelope*, во: Il Popolo (Roma), 28.декември 1965
Група македонских уменика излаже у Риму, во: Политика, Београд,
1. декември 1965, бр. 18735, стр. 9
Izložba makedonskih slikara i skulptora u Rimu, во: Slobodna Dalmacija, Split, 2. декември 1965
Изложба на македонски уметници идниот месец во Рим, во: Вечер, Скопје, 8. октомври 1965
М(АЛЕВСКИ), Д(ушко), *Изложба на македонски ликовни уметници во Рим*, во: Нова Македонија, Скопје, 26. ноември 1965, бр. 6867, стр. 1
MICACHI, Dario, *Illustratiri socialisti e informali macedoni*, во: L'Unita (Roma), 15.декември 1965
Makedonski likovni umetnici u Rimu, во: Telegram, Zagreb, 3. декември 1965
Makedonski likovni umetnici izlažu u Rimu, во: Novi list, Rijeka, 11. декември.1965
PETKOVSKI, Boris, *Tradizione e prospettive dell'arte contemporanea in Macedonia*, во: *Arte in Macedonia, oggi*, Roma: Galleria Penelope, 1965 (cat.exh.)
Razstava del makedonskih slikarjev v Rimu, во: Delo, Ljubljana, 29. октомври 1965
ШИЈАКОВИЌ, Тома, *Кај македонските уметници се открива коренот на старата македонска уметност, Разговор со италијанскиот сликар и познавач на уметноста Марио Пенелопе*, во: Нова Македонија, Скопје, 8. август 1965, бр. 6757, стр. 7

XIV Premio Lissone
Лисоне, 1965
Од Македонија учествува Петар Мазев
Библиографија:
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Југословенски уметници на изложбата во Лисоне, Петар Мазев еден од четворицата најзабележани наши уметници,* во: Нова Македонија, Скопје, 14. декември 1965, бр. 6883, стр. 4
POLITI, Giancarlo, *Una esemplare rassegna di giovani pittori europei, Il XIV Premio Lissone*, во: La Fiera Letteraria, Roma, 28.ноември 1965

1966
Современа македонска уметност
Торино, Galleria d'Arte Botero, 7. јануари 1966
И. Велков, Р. Калчевски, А. Ристески, Т. Шијаковиќ, Д. Аврамовски, П. Мазев, П. Хаџи Бошков и др.
Библиографија:
МАЛЕВСКИ, Душко, *Првите оценки-различни, Завршиизложбата на македонските уметници, Допис од Рим*, во: Нова Македонија, Скопје), 9. јануари 1966, бр. 6907, стр. 4
PETKOVSKI, Boris, *Arte Macedone contemporanea*, Torino: Galleria d'arte Botero, 1966 (cat.exh.)
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Традиција, искуство, современост, Италијанската критика по повод изложбата "Уметноста во Македонија, денес" во Рим и Торино*, во: Нова Македонија, Скопје, 5. март 1966, бр. 6962, стр. 4

Александар Ристески, Стефан Маневски
Белград, Коларчев народни универзитет, март 1966
Библиографија:
КАПОР, Момо, *Убавината на поднебјето, Изложба на Ристески и Маневски во Белград*, во: Нова Македонија, Скопје, 10. април 1966
PUŠIĆ, Marija, *Manir makedonskih mladih autora, Stefan Manevski i Aleksandar Risteski u Galeriji Kolaričevog narodnog univerziteta*, во: Oslobođenje, Sarajevo, 27. март 1966
TURINSKI, Živoin, *Stefan Manevski i Aleksandar Ristevski*, Umetnost, Beograd, 1966, бр.7
УРОШЕВИЌ, Влада, *Александар Ристески, Стефан Маневски*, Београд: Коларчев народен универзитет, 1966 (cat. exh.)

Шест југословенски уметници,
Нинберг, Frankischen Galerie, 8. април-8. мај, 1966
Штутгард, Западен Берлин
Библиографија:
A. R-g., *U društvu najboljih, Pregled Njemačkih kulturnih događaja*, во: Telegram, Zagreb, 3. јуни 1966, 318, 9
BIHALJI-MERIN, O(to), *Wege der modernen Kunst Jugoslawien*, vo: *Sechs Jugoslavische Kunstler, Malerei+ Plastik aus Mazedonien*, Nürnberg: Frankischen Galerie, 1966 (cat.exh.) *Junge Kunst aus Mazedonien im Rathaus,*во: Amtsblatt der Stadt Stuttgart (Stuttgart), 26. мај 1966
Mazdonische Ausstellung im Rathaus, во: Filderzeitung, Stuttgart, 25.мај 1966, бр. 119
Mazdonische Malerie und Plastik, во: Cannstatter

Zeitung, Bad Cannstatt, 25. мај 1966, бр. 119
PETKOVSKI, Boris, *Sechs Jugoslavische Kunstler, Malerei+ Plastik aus Mazedonien*, Nürnberg: Frankischen Galerie, 1966 (cat.exh.)
ПЕТКОВСКИ, Б(орис), *Успех на шестмината во Западна Германија*, *Поволни оцени на изложбата на македонските ликовни уметници во Нирнберг и Штутгард*, во: Нова Македонија, Скопје, 3. јули 1966, бр. 7080, стр. 11
SK., *Erstmals in Nürnberg: Kunst aus Jugoslawien*, во: Nürnberger Zeitung, Nürnberg, 9. април 1966, бр. 82, стр. 26
Sechs Jugoslawische Künstler, во: Stuttgarter Zeitung, Stuttgart, 24. мај 1966, br. 117
F.G., *Moderne Malerei und Plastik aus Mazedonien*, во: Nürnberger Nachrichten, Nürnberg, 9-11. април 1966, бр. 82, стр. 17

Драгутин Аврамовски-Гуте
Скопје, Музеј на современата уметност, 20. мај 1966
Библиографија:
ГИЛЕВСКИ, Паскал, *Барање естетски вредности, Изложба на Драгутин Аврамовки-Гуте во Скопје*, во: Нова Македонија, Скопје, 29. мај 1966, бр. 7045, стр. 10
ДАМЈАНОВСКА, Љубица, *Критичарите за Гуте, Ќелиќ, Мајскиот салон во Париз, американските поп-артисти, Прица и Мазев*, во: Мисла, Скопје, 16. ноември 1966, бр. 12-13, стр. 17(16-17)
НЕДЕЛКОВСКИ, Миле, *Импресии во боја, Самостојна изложба на слики, графики и цртежи на Драгутин Аврамовски-Гуте*, во: Современост, Скопје, 1966, бр. 6, стр. 577-578
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Драгутин Аврамовки-Гуте*, Скопје: Музеј на современата уметност, 1966 (cat.exh.)
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Драгутин Аврамовки*, во: Културен живот, Скопје, 1966, бр. 8-9, стр. 12-15
PETKOVSKI, Boris, *Dragutin Avramovki-Gute*, во: Umetnost, Beograd,, 1966, бр. 7, стр. 138-139
ПЕТКОВСКИ, Борис, *Белези на скопската ликовна панорама*, во: Разгледи, Скопје, 1966, бр. 2, стр. 130-187
УРОШЕВИЌ, Влада, *Једна сезона на измаку, Скопје, јул 1966,* во: Борба, Београд, 3. јули 1966

Родољуб Анастасов
Скопје, Галерија Работнички дом, 1.-10.јуни 1966
Библиографија:
ГИЛЕВСКИ, Паскал: *Изложба на Родољуб Анастасов во Скопје, Фактура на една сликарска визија*, во: Нова Македонија (Скопје), 12. јуни 1966, 7059, 10
ГИЛЕВСКИ, Паскал: *Повеќе грижа да се отвори изложба, одошто-добра изложба*, во: Нова Македонија (Скопје), 10. јули 1966, 7087, 10
Изложба на Родољуб Анастасов во Скопје, во: Нова Македонија, Скопје, 1. јуни 1966
ПЕТКОВСКИ, Борис: *Родољуб Анастасов*, Скопје: Работнички дом, 1966 (cat.exh.)
PETKOVSKI, Boris: *Rodoljub Anasasov*, во: Umetnost 7 (Beograd), jun-septembar 1966
СПИРКОВСКА, О(лга): *Окупираност со просторот и времето*, во: Нова Македонија (Скопје), 11. јуни 1966
УРОШЕВИЌ, Влада: *Једна сезона на измаку, Скопје, јул 1966,* во: Борба (Београд), 3. јули 1966
Ш(ИРИЛОВ), Т(ашко): *Изложба на Родољуб Анастасов*, во: Вечер (Скопје), 2. јуни 1966
Ш(ИРИЛОВ), Т(ашко): *Активна слика на Родољуб Анастасов*, во: Вечер (Скопје), 8. јуни 1966

Петар Мазев
Скопје, Музеј на современата уметност, 21. октомври -10. ноември 1966
Библиографија:
АРСОВСКИ, Марко: *Поет на македонскиот пејзаж, Петар Мазев по десетти пат пред скопската публика,* во: Млад борец , Скопје, 27. октомври 1966
GILEVSKI, Paskal: *Obnova materije, Izložba Petra Mazeva,* во Telegram, Zagreb, 2. dekemvri 1966
ГИЛЕВСКИ, Паскал: *Ликовна квазиелоквенција*, во: Современост , Скопје, 1966, бр. 9, стр. 838
ДАМЈАНОВСКА, Љубица: *Критичарите за Гуте, Ќелиќ, Мајскиот салон во Париз, американските поп-артисти, Прица и Мазев*, во: Мисла, Скопје, 16. ноември 1966, бр. 12/13, стр. 17(16-17)
НЕДЕЛКОВСКИ, Миле: *Бели и топли апстракции,* во: Современост, Скопје, 1966, бр. 9, стр. 814-815
ПЕТКОВСКИ, Борис: *Мазев*, Скопје: Музеј на современата уметност, 1966 (cat. exh.)
П(ОПОВСКИ), А(лександар): *Редица за посета на ликовна изложба*, *Изложба на Петар Мазев*, во: Вечер, Скопје, 28. октомври 1966
П(ОПОВСКИ), А(лександар): *Отворена изложба на Петар Мазев*, во: Вечер, Скопје, 25. ноември 1966
Прва самостојна изложба на Петар Мазев, во: Нова Македонија, Скопје, 25. октомври 1966, бр. 7171, стр. 10
УРОШЕВИЌ, Влада: *Контемплација во бело, Изложба на Петар Мазев во Скопје*, во: Нова Македонија, Скопје, 30. октомври 1966, бр. 7199, стр. 10

Биографии

Драгутин Аврамовски-Гуте (Куманово, 1931-Скопје, 1986)
Дипломирал на Академијата за применети уметности во Загреб,1955. Самостојни изложби: Скопје-1958, 1959, 1961, 1962, 1966, 1984, 1986, 1998, 2002; Охрид-1999; Куманово-1955, 1958, 1971, 1986; Загреб-1985; Њујорк-1981.

Родољуб Анастасов (Скопје, 1935)
Дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Белград, 1962. Самостојни изложби: Скопје-1966, 1970, 1975, 1990, 2001, 2002, 2007; Прилеп-1991; Охрид-2000; Белград-1980; Нови Сад-1967, 1980; Тузла-1982; Зрењанин-1983; Марибор-1997/98;
Љубљана-1979; Сараево, Мостар-1984; Пореч, Бузет, Ровињ, Лабин, Пазин, Пула-1989; Софија, Истанбул-2000; Нинберг-2002: Париз-1992, 1996, 2000

Драган Биков (Делчево, 1933-Скопје, 2006)
Дипломирал на Академијата за применети уметности во Белград,1957. на одделот за графика во класата на проф. Михајло Петров. Самостојни изложби: Штип-1963, 1978; Скопје-1973, 1974, 1978, 1982; Куманово-1984; Нови Сад-1974

Стеван Василески (Прилеп, 1932)
Завршил Педагошка академија во Скопје. Самостојни изложби:
Прилеп-1956, 1974, 1983, 1996, 2006; Скопје-1959, 1972; Крушево-1960; Ниш-1962; Битола-1971, 1980; Солун-1972; Куманово, Кавадарци, Неготино, Македонски Брод-1973; Струга-1974

Иван Велков (Врање,1930-Скопје,2008)
Дипломирал (1953) и магистрирал (1955) на Академијата за ликовни уметности во Белград. Бил член на групата *Мугри*. Самостојни изложби: Скопје-1960, 1961, 1965, 1967, 1968, 1971, 1973, 1983, 1993, 1996, 2003; Охрид, Битола-1967; Велес-1986; Куманово-1977; Врање-1959; Белград, Струмица-1962; Нови Сад-1976

Пецо Видимче (Битола, 1921)
Завршил Академија за ликовни уметности во Белград, 1951. Бил член на група ВДИСТ. Самостојни изложби: Битола-1954, 1958; Куманово-1977; Белград-1955;
Скопје-1956, 1976, 1977

Јован Димовски (Битола, 1928-Белград, 2000)
Завршил Академија за применети уметности во Белград, 1953. Бил член на група ВДИСТ. Самостојни изложби: Битола-1952, 1956, 1957, 1964, 1974; Скопје-1958, 1960, 1961, 1974, 1999; Велес-1955; Белград-1960, 1966, 1969, 1972, 1974, 1976, 1978, 1980, 1985;Загреб-1958, 1966; Сараево-1966; Нови Сад-1960; Париз-1967, Виена-1978; Линц-1979

Петар Ѓорѓиев-Пљум (с. Патишка Река, 1936-Скопје, 2007)
Училиште за применета уметност завршил 1959, а подоцна и Педагошка академија во Скопје. Самостојни изложби: Скопје-1962, 1974, 1978, 1989, 1996, 1999, 2001, 2002, 2005; Битола-1996

Александар Јанкулоски-Цане (Прилеп, 1936)
Завршил Училиште за применета уметност и Педагошка академија, како и Факултет за ликовни уметности во Скопје (1988). Самостојни изложби: Скопје-1961, 1962, 1965, 1983, 1994, 1997; Куманово-1963, 1995; Битола, Врање-1966;
Прилеп-1995; Штип-1967; Мехелен, Вилворд, Антверпен,Брисел-1967

Ристо Калчевски (Прилеп, 1933-Скопје, 1989)
Завршил Академија за ликовни уметности во Љубљана, 1957. Бил член на групата *Мугри*. Самостојни изложби: Скопје-1961, 1965, 1968, 1983, 1990, 1995, 2001; Охрид-1983; Прилеп-1991; Љубљана-1981; Крањ-1982; Париз-1978

Димитар Кондовски (Прилеп, 1927-Скопје, 1993)
Завршил Академија за ликовни уметности во Белград, 1952. Самостојни изложби: Скопје-1957, 1963, 1977, 1992, 2004; Загреб-1957; Рим-1962; Зрењанин-1963; Нови Сад-1970; Тетово-1978; Белград, Прибој-1978; Њујорк-1978; Сиетл-1978; Торонто-1979

Ѓорѓи Крстевски (Битола, 1923-Скопје, 1985)
Завршил Академија за применети уметности во Загреб, 1955.Самостојни изложби: Скопје, 1962, 1963, 1967, 1968, 1971, 1973, 1985**,** 1996, 2006; Тетово-1958; Велес-1959; Битола-1958; 1971; Приједор-1967; Приштина-1968; Струмица-1971; Белград-1972;
Љубљана-1983; Ниш-1983

Ристо Лозаноски (с.Големо Илино, 1923 - Белград, 1965)
Завршил Академија за ликовни уметности во Белград, 1950/51. Член на групите *Денес* и *Мугри*. Самостојни изложби: Прилеп-1954, 1956, 1963, 1970, 1986; Скопје-1956, 1957, 1959, 1960, 1962, 1963, 1965, 1969, 1986, 1995; Битола-1956, 1963; Охрид, Струга-1956; Штип, Велес-1963; Белград-1956

Петар Мазев (Кавадарци, 1927 - Скопје, 1993)
Завршил Академија за ликовни уметности во Белград, 1953. Член на групата *Мугри*. Самостојни изложби: Скопје-1958, 1959, 1960, 1966, 1970, 1976, 1982, 1985,
1987, 1988, 1990, 1992, 1998, 2005; Кавадарци, Сараево, Загреб-1983; Охрид-1984; Струга, Белград, Врњачка Бања-1987; Ниш-1982; Љубљана-1989; Њујорк, Питсбург-1981

Љубодраг Маринковиќ-Пенкин (Прилеп, 1923)
Завршил Академија за применети уметности во Белград, 1951. Од 1964. живее и работи во Белград. Самостојни изложби: Скопје-1956, 1958, 1967, 1973, 1976, 1983; Прилеп, Битола-1956; Штип, Струмица-1958; Охрид-1959; Ниш-1967; Белград-1974, 1975, 1975, 1976; Смедерево-1979; Луксембург-1986.

Благоја Папазовски (Прилеп, 1924-Скопје, 1985)
Завршил Академија за применети уметности во Белград, 1954. Самостојни изложби: Скопје-1959, 1961, 1962, 1966, 1973, 1975, 1980, 1983, 1985

Димче Протуѓер (Охрид, 1920 - Скопје, 1995)
Дипломирал на Художествената академија во Софија. Самостојни изложби: Охрид-1945, 1948, 1957, 1982; Скопје-1956, 1961, 1974, 1978, 1986; Прилеп, Битола-1957; Струга-1957, 1984; Горњи Милановац-1979; Кавадарци, Неготино-1980

Александар Ристески (Прилеп, 1937)
Завршил Академија за ликовни уметности со пстдипломски студии во Белград, 1962. Самостојни изложби: Скопје-1962, 1965, 1968, 1971, 1973, 1976, 1984, 1990, 1997; Прилеп-1963, 1964, 1995; Струмица-1974; Белград-1962, 1966

Томислав Сековски (с. Осој, Дебар 1936)
Завршил средно училисте за применета уметност и Педагошка академија во Скопје. До пензионирање работел во ОХИС, Скопје како дизајнер за обликување на саеми, изложби и реклами.

Борислав Траиковски (Битола, 1917- Битола, 1996)
Завршил Академија за ликовни уметности во Белград, 1951. Бил член на група ВДИСТ. Самостојни изложби: Битола-1952, 1960, 1963, 1965, 1967, 1968, 1969, 1971, 1973, 1974, 1979, 1980, 1982, 1983, 1984, 1985, 1996, 1999, 2002; Прилеп-1955, 1966, 1975; Приштина-1960; Струга-1965; Велес-1971; Ресен-1973; Демир Хисар-1982/1983; Охрид- 1991; Скопје-1962, 1965, 1966, 1971, 1974, 1975, 1980, 1991, 2003; Белград-1976

Јосиф Трајковски (Куманово, 1929 - Скопје, 2000)
Завршил Виша педагошка академија во Скопје. Самостојни изложби: Скопје-1961; Белград-1962; Куманово и Охрид. Работел како конзерватор во Републичкиот завод за заштита на спомениците, Скопје.

Глигор Чемерски (Кавадарци, 1940)
Завршил Академија за ликовни уметности (1963) со пстдипломски студии (1965) во Белград, 1962. Самостојни изложби: Скопје-1962, 1965, 1969,1976, 1977, 1987, 1992, 1994, 1996, 2002, 2007; Охрид-1966, 2001; Струмица-1969, 1993; Кавадарци- 1973, 1985; Струга-1992; Битола-1999; Белград-1965, 1968, 1983, 1998; Обреновац-1983; Загреб-1985; Будва-1986; Подгорица-2005; Александрија-1969; Шел-1970; Париз-1986, 1988, 1990, 1993, 1995, 1998; Хаг-1989; Истанбул-2005

Томо ШИЈАКОВИЌ-Шијак (Косово Поле, 1930 - Скопје, 1998)
Студирал на Академија за ликовни уметности во Љубљана. Самостојни изложби: Скопје-1946, 1952, 1953, 1958, 1962, 1965, 1968, 1977, 1996; Куманово-1967; Белград-1958; Ниш-1962. Учествувал на Биеналето во Сао Паоло (1969) и на Биеналето во Венеција (1978).

Каталог / Catalogue

Драгутин Аврамовски-Гуте / Dragutin Avramovski-Gute
1. *Композиција / Composition*, 1960
масло на платно/oil on canvas, 64,5 x 91,5
сиг.д.д.Gute 60 god (нечитко)
сопс. НУ Завод и Музеј, Битола
2. *Мртва природа/ Still Life*, 1961
масло на платно**/** oil on canvas**,** 100 x 81
сиг. д.д. Avramovski Gute/1961
сопс. Клуб на пратениците, Скопје
3. *Коњаничка фигура 1 / Figure of a Horseman,* 1961
масло на платно/oil on canvas**,** 89,5 x 69,5
сиг. д.л. D Avramovski Gute1961
сопс. Клуб на пратениците, Скопје
4. *Изгорена земја / Burnt Land*, 1961
масло на платно/oil on canvas, 89 x 116
сиг.д.л. D.Avramovski-Gute 1961
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
5. *Композиција во темно / Composition in Dark*, 1961
масло на платно/oil on canvas, 130 x 90
сиг.д.д. D Avramovski-Gute1961
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје
6. *Готска катедрала/ Gothic Cathedral*, 1961
масло на платно/oil on canvas, 84 x 64
сиг.д.д. D.Avramovski Gute
сопс. МСУ, Скопје
7. (*Без наслов / Untitled*, 1961?)
масло на платно/oil on canvas, 100 x 122
сиг.д.л. D.Avramovski Gute 1961? (нечитко)
сопс. Петар Хаџи Бошков, Скопје
8. *Композиција (Два света) / Composition* (*Two Worlds*), 1962
масло на платно/oil on canvas, 89 x 116
сиг. д.с. Avram
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
9. *Композиција / Composition*, 1963
масло на платно/oil on canvas, 100 x 49
сиг.д.л.DAvramovski 1963
сопс. НУ Завод-Музеј, Охрид
10. *Композиција / Composition*, 1964
масло на платно/oil on canvas, 80,5 x 116
сиг. д.л.1964 Dragutin Avramovski Gute
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип

Родољуб Анастасов/ Rodoljub Anastasov
1. *Портрет II/ Portrait II,* 1957
масло на платно/oil on canvas, 75 x 55
сопс. авторот
2.Композиција / Composition, 1959
комб.техника на јута/ mixed media on canvas, 65,5 x 100
сиг.г.д.Анастасов 1959
соп. МСУ, Скопје
3.*Судир / Impact,* 1959
комб.техника на јута/ mixed media on canvas, 65,5 x 101
б.с.
сопс. авторот
4. *Интимност / Intimacy* 1960
масло на јута/oil on canvas, 99 x 72
сиг: д.д. Љ.Анастасов 1960
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
5. *Ограничено потекло / Restricted Origin*, 1961
масло на јута/ oil on canvas, 48 x 84
сиг.д.л. Анастасов 61
сопс. авторот
6. *Релативно количество/ Relative Quantity*, 1961
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 150 x 96
сиг.д.д.Анастасов 61год
сопс. Јане Миљовски, Скопје
7. *Темна визија/ Dark Vision,* 1961
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 120 x 100
сопс. семејство Анастасови, Скопје
8. *Мистерија на елементот/ The Mistery of Element,* 1962
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 100 x 120
сопс. семејство Анастасови, Скопје
9. *Момент на присутност / Moment of Presence*,1962
масло на платно/oil on canvas, 150 x 52
сиг. д.л. Анастасов 62
сопс. МСУ, Скопје
10. *Нијансирана сложеност / Gradient Comlexity*, 1962
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 156 x 115
сопс. семејство Анастасови, Скопје

11 .*Обновување / Renewal*, 1966
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 47 x 84
сиг. д.л. Р.Анастасов 1966
сопс. авторот

Драган Биков / Dragan Bikov
1. *После дожд / AfterRain,* 1960
масло на лесонит/ oil on fibreboard, 55 x 78
сиг. д.л.с. Bikov 60
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
2. *Композиција / Composition*, 1961
масло на лесонит/ oil on fibreboard, 55 x 68
сиг.д.л. Bikov 61
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
3. *Композиција / Composition*, 1962
масло на платно/ oil on canvas, 76,5 x 57,5
сиг.г.д. Bikov
сопс. НУ Завод и Музеј, Битола

Стеван Василески / Stevan Vasileski
1. *Корени / Roots* 1960
масло на платно/ oil on canvas, 81 x 51
сиг.д.д. Ст. Василевски 1960
сопс. авторот
2. *Остатоци / Ruins,* 1961
масло на платно/ oil on canvas, 51 x 81
б.с.
сопс. авторот

Иван Велков / Ivan Velkov
1. *Композиција / Composition*, 1961
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 129 x 195
сиг. д.д Ivan Velkov 1961
сопс. НУ Центар за култура "Антон Панов", Струмица
2. *Риби / Fish*, 1962
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 68,5 x 85,5
сиг.д.д.Велков 62
сопс. НУ Центар за култура "Антон Панов", Струмица
3. *Невестински накит / Bridal Yewelry,* 1962
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 68 x 150
сиг.д.д.Иван Велков 1962
сопс. МСУ, Скопје
4. *Вишнеж / Inception*, 1963
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 82 x 130
сиг.д.л. Иван Велков 1963
сопс. семејство Велкови, Скопје
(сликана е 1960, уметникот интервенирал 1963. на сликата со тоа што ја намалил нејзината димензија).
5. *Композиција (Немоќта на ѕидиштата) / Composition,* 1964
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 49,5 x 71
сиг.д.д. Иван Велков 1964
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје
6. *Аграфија/ Agraphia,* 1965
автолак на дрво/car paint on wood, 15 x 14
сиг. г.с. Иван Велков
сопс. семејство Гризо, Скопје
7. *Аграфија/ Agraphia,* 1965
автолак на дрво/car paint on wood, 29,5 x 23
сиг. д.д.с. Иван Велков 65
сопс. семејство Гризо, Скопје

Пецо Видимче / Peco Vidimce
1. *Растенија / Plants,* 1961
масло на платно/ oil on canvas, 51 x 86
б.с.
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип

Јован Димовски / **Jovan Dimovski**
1.*Композиција / Composition*, 1960
масло на платно/ oil on canvas, 50,5 x 69,5
сиг. д.л. Dimovski
сопс. НУ Завод и Музеј, Битола

Петар Ѓорѓиев-Пљум / Petar Gorgiev-Pljum
1.*Чопор / Clan***,** 1960
масло на платно/ oil on canvas, 85 x 65,5
сиг.д.д.ПГоргиевски 1960год
сопс. фамилијата на авторот

Александар Јанкулоски-Цане / Aleksandar Jankuloski-Cane
1. *Ѕидови / Walls,* 1960
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 99 x 78,5
д.с. J.A. 1960
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
2. *Ровја / Thunderbolt*, 1960
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 7 5 x 90
сиг. д.д. Cane Jankul 1960
сопс. МСУ, Скопје
3. *Без наслов / Untitled*, 1961
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 99 x 79
сиг.д.д.61 Јанкул
сопс. МСУ, Скопје
4. *Бела слика / White Painting*, 1961
масло на хартија и лесонит/ oil on paper&fibreboard, 110 x 94, 5
сиг.д.д. Цане Јанкул
сопс. Собрание на град Скопје

Ристо Калчевски / Risto Kalčevski
1. *Слика 1 (Фигура во зелено) / Painting I(Figure in Green)* 1959

масло на платно/ oil on canvas, 110 x 75
сиг. д.д.R. Kalčevski/1959
сопс. НУ Завод и Музеј, Битола
2. *Парea / Steam*, 1961
масло на платно /oil on canvas, 110 x 74
сиг. д.д.Risto Kalčevski/1961
сопс. Собрание на град Скопје, Скопје
3. *Пукнатини / Cracks,* 1961
масло на платно /oil on canvas, 110 x 75
сиг.д.д. Kalčevski Risto
сопс. Клуб на пратениците, Скопје
4. *Имагинарен јазол / Imaginary Knot,* 1961
масло на платно /oil on canvas, 130 x 90
б.с.
сопс. Петар Хаџи Бошков, Скопје
5. *Песок и камен / Sand and Stone*, 1962
масло на платно /oil on canvas, 130 x 90
сиг: д.д. R.Kalčevski 1962
сопс. НУ Завод-Музеј, Охрид
6. *Песок и тула* **/** *Sand and Brick*, 1962
масло на платно /oil on canvas, 128,5 x 89
сиг: д.д. R.Kalčevski 1962
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
7. *Слика XIII / Painting XIII*, 1963
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 116,5 x 89
б.с.
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
8. *Слика 48 / Painting 48***,** 1964
комб.техника на јута/ mixed media on canvas, 60 x 45
сиг.г.л.с. R.Kalčevski/1964
сопс. МСУ, Скопје

Димитар Кондовски/Dimitar Kondovski
1.*Заборавен свет* **/** *Forgotten World***,** 1965
комб.техника на даска/ mixed media on panel, 80x51
сиг. д.л. Kondovski 1965
сопс. МСУ, Скопје

Ѓорѓи Крстевски / Gjorgi Krstevski
1.*Колористичка варијација* 1/Coloristic Variation I, 1956
монотипија/monotype, 38,5 x 44, сиг.д.л. Ex.1/1 монотипија,
д.д. G.Krstevski 56
сигн. на паспарту: (д.ср.) Колористичка варијација I
сопс. Спасија Крстевска
2.*Колористичка варијација* II/Coloristic Variation II, 1956
монотипија/monotype, 38,5 x 44,
сиг.д.л. Ex.1/1, д.д. G.Krstevski 56
сигн. на паспарту: (д.ср.) Колористичка варијација II
сопс. Спасија Крстевска
3. *Колористичка варијација* III/Coloristic Variation III, 1956
монотипија/monotype, 38,5 x 44, сиг.д.л. Ex.1/1,
д.д. G.Krstevski 56сигн. на паспарту: (д.ср.) Колористичка варијација III
сопс. Спасија Крстевска
4.*Колористичка варијација* IV/Coloristic Variation IV, 1956
монотипија/monotype, 38,5 x 44, сиг.д.л. Ex.1/1, (д.ср.) монотипија,
д.д. G.Krstevski 56 сигн. на паспарту: (д.ср.) Колористичка варијација IV
сопс. Спасија Крстевска
5. *Колористичка варијација* IV/Coloristic Variation IV, 1956
монотипија/monotype, 38,5 x 44, сиг.д.л. Ex.1/1, монотипија,
д.д. G.Krstevski 56 сигн. на паспарту: (д.ср.) Колористичка варијација V
сопс. Спасија Крстевска

Ристо Лозаноски / Risto Lozanoski
1. *Пештера / Cave*, 1961/62
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 89 x 130,5
сиг. д.д. Лозан
сопс. Сојуз на синдикати на Македонија, Скопје
2. *Нишки / String of Tobaccos*, 1962
масло на платно /oil on canvas, 89 x 130
б.с.
сопс. МСУ, Скопје
3. *Бела стихија / White Element*, 1962
масло на платно /oil on canvas, 80 x 135,5
б.с.
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје
4. *Во зелено / In Green,* 1962
масло на платно /oil on canvas, 134 x 79,5
б.с.
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип

Петар Мазев / Petar Mazev
1. *Црвен град / Red City,* 1961
масло на платно /oil on canvas, 69 x 94,5
сиг.д.д. P.Mazev 61
сопс. НУ Завод-Музеј, Охрид
2. *Композиција / Composition*, 1962
комб.техника на панел / mixed media on panel 130 x 37
сиг.д.д. P.Mazev 62
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје
3. *Композиција / Composition*, 1962
комб.техника на панел / mixed media on panel, 77 x 120
б.с.
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје
4. *Изгорен пејзаж / Burnt Landscape*, 1963

комб.техника на панел / mixed media on panel, 65 x 119
сиг. г.д. Mazev Petar 63
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје
5. *Слика / Painting,* 1964/65?
комб.техника на панел / mixed media on panel, 111,5 x 51,5
б.с.
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
6. *Композиција / Composition*, 1965
комб.техника на панел / mixed media on panel, 122,5 x 58
сиг. д.с. Mazev Petar 65
сопс. НУ Центар за култура "Антон Панов", Струмица
7. *Манастирски пејзаж / Monastery Landscape*, 1965
комб.техника на панел / mixed media on panel, 108 x 123, 5
сиг. д.д. Petar Mazev 65
сопс. МСУ, Скопје
8. *Некролог на едно време* / *Obituary of a Time*, 1966
комб.техника на платно / mixed medioa on oil 170 x 125,5
сиг. л.с. Mazev Petar 66
сопс. МСУ, Скопје

Љубодраг Маринковиќ-Пенкин / Ljubodrag Marinkovic-Penkin
1. *Празнично утро / Sunday Morning,* 1961
масло на платно /oil on canvas, 80 x 130
сиг. г.д. M.Lj.Penkin 961
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје
2. *Композиција* / *Composition*, 1963
масло на платно/oil on canvas, 64 x 104,5
сиг: д.л.M.Lj.Penkin 963
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
3.*Траги / Traces*, 1964
масло на платно/oil on canvas, 59,5 x 73
сиг.д.л.M.Lj.Penkin 64
сопс. МСУ, Скопје

Благоја Папазовски / **Blagoja Papazovski**
1. *Композиција* / *Composition*, 1960-62?
комб.техника на лесонит/ mixed media on fibreboard, 99 x 69
сопс. Културно информативен центар, Скопје
2. *Пелагонија / Pelagonia*, 1961
масло на платно /oil on canvas, 100 x 130
сиг. д.д.. Благоја Папазовски ноември 1961
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје

Димче Протуѓер / Dimce Protuger
1. *Композиција* / *Composition*, 1961
гваш, 100 x 70
сиг. г.д. ДПротугер 61
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје

Александар Ристески / Aleksandar Risteski
1. *Влез во црквата Св. Никола / Entrance in the Church St Nicolas*, 1962
комб.техника на јута/ mixed media on canvas, 103,5 x 74,5
сиг.: г.л. А Ристески 1962
сопс. НУ Центар за култура "Антон Панов", Струмица
2. *Во чест на Коста Рацин* / *In Honor of Kosta Racin,* 1962
масло на платно /oil on canvas, 105 x 75,5
сиг. д.л. АРистески 1962
сопс. семејство Црвенковски, Скопје
3. *Прозорец на црква* / *Window of the Church*, 1963
комб.техника на јута/ mixed media on canvas, 154 x 109,5
сиг: г.д. А.Ристески 63
сопс. НУ Завод-Музеј, Охрид
4. *Пејзаж 1/ Landscape* , 1964
масло на јута /oil on canvas, 111 x 155
сиг.г.л.с. А.Ристески 1964
сопс. МСУ, Скопје
5. *Композиција 310* / *Composition 310*, 1964
масло на платно /oil on canvas, 154 x 110
сиг.д.д.А.Ристески 1964 год
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
6. *Во чест на Хартунг* / *In Honor of Hartung,* 1964
масло на јута /oil on canvas, 110,5 x 153,5
сиг. д.с. А. Ристески 1964
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје

Томислав Сековски / **Tomislav Sekovski**
1. *Сеќавање на летото* / *Memories of Summer*, 1962
масло на платно /oil on canvas, 62 x 89
б.с.
сопс. автпрот
2.*Траги на времето / Traces of Time*, 1962
масло на платно /oil on canvas, 50 x 90
сиг.д.д.Т.Сековски 1962
сопс. автпрот

Борислав Траиковски / **Borislav Traikovski**
1. *Апстракција (Обичен ден) / Abstraction (Ordinary Day),* 1961?
Масло на јута/ oil on canvas 99,5 x 70
сиг.д.д.БТраиковски

сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
2. *Без наслов / Untitled*, 1963
масло на платно /oil on canvas, 98,5 x 58
сиг: д.д.Б.Траиковски 1963
сопс. Влада на Р. Македонија, Скопје

Јосиф Трајковски / Josif Trajkovski
1.*Самоилова тврдина / Samoil's Fort*, 1961
масло на платно /oil on canvas, 115 x 90
б. с.
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
2. *Slika / Painting*, 1965
масло на платно /oil on canvas, 82 h 98,5
sig.d.d. J Trajkovski 65 god
сопс. Собрание на град Скопје, Скопје

Глигор Чемерски / Gligor Cemerski
1.*Сонце на ѕидот / The Sun on the Wall,* 1961
масло на платно /oil on canvas, 70 x 95,5
сиг. г.д. Čemerski 61
сопс. Вана Урошевиќ, Скопје

Томо Шијак / Tomo Sijak
1.*Композиција / Composition*, 1961
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 74 x 94
сиг. г.л. Тома и д.д. Шијак 61
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје
2.*Композиција / Composition*, 1962
комб.техника на платно/ mixed media on canvas, 89,5 x 109
б.с.
сопс. Национална галерија на Македонија, Скопје
3. *Црвена слика / Red Painting,* 1962
масло на платно /oil on canvas, 73 x93,5
б.с.
сопс. НУ Завод и Музеј, Штип
4. *Слика 4/ Painting 4*, 1963
комб.техника на панел/ mixed media on panel, 69,5 x 43,5
б.с.
сопс. МСУ, Скопје

Издавач: НУ Музеј на современата уметност, Скопје, Македонија
За издавачот: Елиза Шулевска, директор
Автор на изложбата, организација, текст, хронологија и биографии:
Лилјана Неделковска
Соработници на изложбата: Мариета Сидовски (конзервација, опрема и документирање на делата), Соња Панчевска (организација)
Фотографии: Иво Велјанов (освен ако не е забележано поинаку)
Дизајн и графичко обликување: Ладислав Цветковски
Превод на англиски: Марија Хаџимитрова Иванова
Лектура: Кирил Ангелов
Печати: Скенпоинт
Тираж: 600

Editor: NI Museum of Contemporary Art , Skopje, Macedonia
Editor in chef: Eliza Šulevska, director
Author of the exhibition: Ljiljana Nedelkovska
Associates: Marieta Sidovski (conservation) and Sonja Pančevka (organization)
Photographs: Ivo Veljanov (unless otherwiese indicated)
Design of the catalogue: Ladislav Cvetkovski
Translated into English: Marija Hadzimitrova Ivanova
Macedonian proofreading: Kiril Angelov
Print: Skenpoint, Skopje
600 copies

Изложбата и каталогот се реализирани со финансиска подршка од Министерството за култура на Р. Македонија
The exhibition and the catalogue have been realized with the financial support of the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia

ISBN-13 978-9989-199-08-0