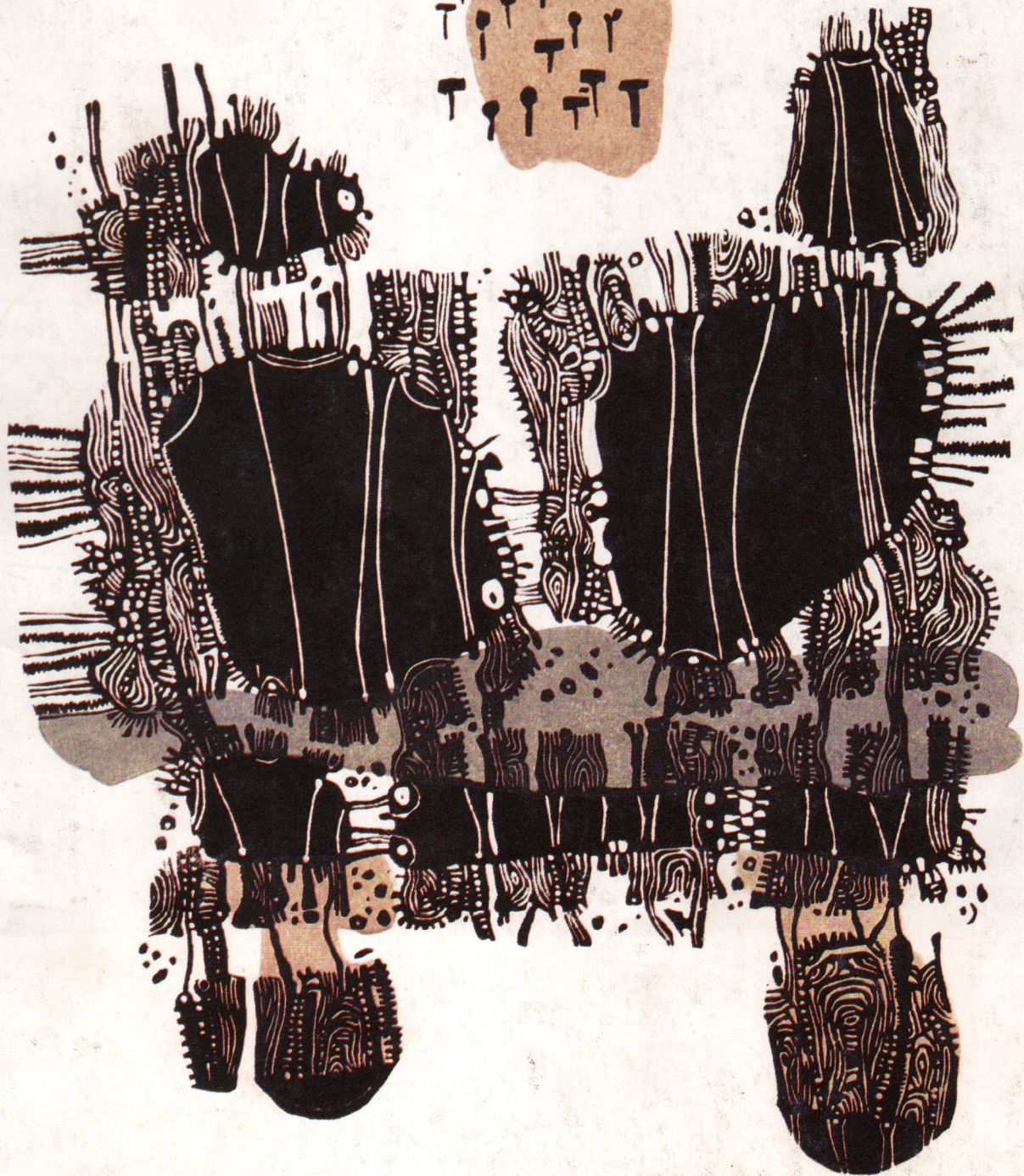
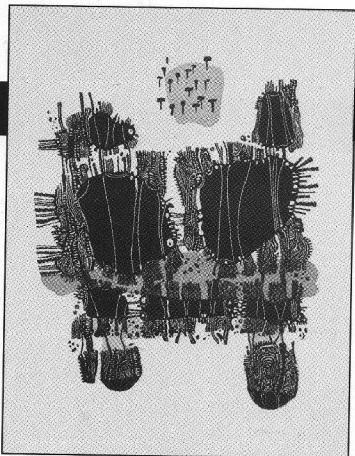


Г О Л Е М О Т О





На корицата: Ордан Петлевски
Запис, 1962
Cover: Ordan Petlevski
Inscription, 1962

[с о д р ж и н а c o n t e n t s]

Т е м а т е м е :

(Neo)Егзистенцијализам / (Neo)Existentialism

Антје фон Гравениц: Време на новиот егзистенцијализам?
Антрополошки гледишта во статичните и електронските
уметнички дела

6

Antje von Graevenitz: Time for New Existentialism?
Anthropological Viewpoints in the Static and Electronical Works of Art

Валентино Димитровски: Феноменот на “новиот егзистенцијализам”
Valentino Dimitrovski: The Phenomenon of the “New Existentialism”

12

Лилјана Неделковска: Уметноста како “несреќна свест”
Liljana Nedelkovska: The Art as “Unhappy Consciousness”

18

Соња Абаџиева: Gutai Body енформел
Sonja Abadziewa: Gutai Body Informel

26

Конча Пирковска: Другоста на битието - реална идеја на пеколот
(Родолуб Анастасов)

32

Konca Pirkovska: The Otherness of the Being - Real Idea of the Hell
(Rodoljub Anastasov)

Марика Бочварова: Силуети во простор (Стефан Маневски)
Marika Bочварова: Silhouettes in the Space (Stefan Manevski)

38

Лилјана Неделковска: Станко Павлески - Барок во едно
Liljana Nedelkovska: Stanko Pavleski - Baroque in One

42

Соња Абаџиева: Нихилизам over all (Џевдет Џафа)
Sonja Abadziewa: Nihilism over all (Dzevdet Dzafa)

50

авторски страници author's pages

Драган Петковиќ: Дијалог со Моне
Dragan Petkovic: Dialogue with Monet

56

критичарски став critic's point of view

Хироши Минамишима: Кон заборав на идентитетот
Hiroshi Minamishima: Toward Oblivion of Identity

62

Дејан Буѓевац: Во подножјето на убавото (Тони Мазневски)
Dejan Bugovac: In the Foothill of the Beautiful (Toni Maznevski)

68

фото - есеи photo - essays

Венециско биенале 1999
Venice Biennial 1999

68

По ѕидот, Стокхолм, октомври 1999
After the Wall, Stocholm, October 1999

70

Нарцизми, Текст(ури) на (его) лицето во ликовните претстави на македонските авторки, Музеј на современата уметност, Скопје, јуни 1999

Narcissism(s), Text(ures) of the (Ego)Face in the Images of the Macedonian Women Artists, Museum of Contemporary Art, Skopje, June 1999

изложби во фокус exhibitions in focus

Лазо Плаевски: Човекот со златна рака (Ордан Петлевски)

Lazo Plavevski: The Men with Golden Hand (Ordan Petlevski)

изложби exhibitions

Конча Пирковска: Кула за битието (Атанас Атанасоски)

Peep Show

Konca Pirkovska: The Tour for the Being (Atanas Atanasoski)

Peep Show

Соња Абаџиева: Боби Јанкулоски - See You See Me

Sonja Abadzjeva: Bobi Jankuloski - See You See Me

Захаринка Алексоска: Оливер Мусовиќ - Собување

Полски плакат

Zaharinka Aleksoska: Oliver Musovic - Taking Shoes Off

Posters from Poland

превод translation

музеи галерии museums galleries

Ликовно обликување на овој број: Милчо Серафимовски
Lay-out: Milcho Serafimovski

Печатењето на овој број е реализирано со материјална поддршка на Министерството за култура на Република Македонија

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

Големото стакло бр. 9-10, 1999. Списание за визуелни уметности. Излегува двапати годишно. Цена 100 денари. Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје. Адреса на редакцијата: Самоилова бб, п.ф. 482, тел.: 11 77 35, факс: 11 01 23, e-mail: moca@soros.org.mk. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абаџиева. Редакција: д-р Небојша Вилиќ, Лилјана Неделковска, Лазо Плаевски и Јован Шумковски. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Бороевиќ. Печат: Скенпоинт, Скопје. Тираж: 1000.

The Large Glass 9-10, 1999, Art Magazine. Price: 100 denars or 3 US\$. Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, Skopje 91000, POB.482, tel. (++) 389 91 - 11 77 35, fax: (++) 389 91 - 11 01 23, e-mail: moca@soros.org.mk, Director: Zoran Petrovski. Editor in Chief: Sonja Abadzjeva. Editorial Board: dr. Nebojsa Vilik, Liljana Nedelkovska, Lazo Plavevski and Jovan Sumkovski. Secretary: Julijana Krlevska. Logo: Vladimir Boroevik. Printed by: Skenpoint, Skopje. 1000 copies.

Превод на англиски: Дарко Путилов English translation: Darko Putilov



Лилјана Неделковска

Уметноста како "несреќна свест"



Волс, Композиција V, 1946. / Wols, Composition V, 1946

“Дали е воопшто возможно да се пишува лирска поезија после Аушвиц?”

(Адорно)

Дали после апокалиптичното објавување на нефатливата суровост на човечката природа ќе се осмелиме “поетски да постоиме во светот”? Во времето по Втората светска војна ова прашање имаше длабока егзистенцијална и морална смисла. Урнатините на војната беа толку големи, толку страшни што човекот врз нив можеше да постои само со пессимизам, индигнација, со сомнеж во било каква позитивна сила. Безднадежноста беше единствено прифатлива: безднадежноста како замена на Големите просветителски и утопистички идеи. Или како што ќе напише во 1941 година надреалистичкиот поет Жорж Хенаин: “Безднадежноста личи на порој. Безднадежноста ги отвара вратите. Безднадежноста ги разнесува градовите. Безднадежноста е невреме под коешто ќе созреат нови светови на ослободување”.¹ Оваа духовна состојба со сета силина се манифестираше и во уметноста: неизбежна беше длабоката морална дилема за формата на уметноста којашто на “најсоодветен” начин би ја презентирала поствоената стварност. Јасно беше дека тоа може да го направи само една уметност која што ќе се идентифицира со стварноста. Или како што Адорно тоа го формулира: “За да истрајат сред крајните и најтемните страни на реалноста, уметничките дела кои не сакаат да се продаваат како утеха мораат да станат слични на таквите аспекти на реалноста”.² После Втората светска војна се покажа дека во реалноста на урнатините веќе нема место за проекциите на чистата уметност. Се покажа дека Голема утопистичка идеја на чистата уметност беше само една Голема заблуда. Чистата уметност веќе немаше уметничко, теориско, егзистенцијално алиби за својата проективност и антииндивидуалност: темелите на нејзиниот “хармоничен свет” се урнаа како кула од карти во огромната пукнатина што се појави во човечката свест и егзистенција. Единствено “една валкана, песимистична, гнила уметност ... уметност што личи на отворена рана”³ можеше да се соочи и да ја изрази реалноста. Уметноста, идентификувајќи се со “отворената рана” на поствоеното времето стана и самата уметност што личи на таа длабока и отворена рана. Уметноста на Волс беше една таква “отворена рана”, “живо тело” во кое болката го допродното на човечката издржливост.

Европскиот енформел, Њујоршката школа, јапонската група Гутаи ја претставуваа уметноста на ова “време на тегобност”, на негативитетот и отуѓувањето, на некохерентноста и бесформноста. Бесформноста (онака како што Батај уше во текот на двае-

сеттите години ја има формулирано, како исплувок, како она што не може да се голтне, што е потиснато, грозно, болно) стана јазик на “несреќната свест” на уметноста. Според Розалин Краус бесформноста требаше да ги уништи формалните категории, да одрече дека нештата имаат јасна форма. Нештата се бесформни, недовршени... А тие нешта се дел од егзистенцијата, поединечната егзистенција којашто не може апстрактно да се опфати, а притоа да не се отуѓи, да не се скамени во некаква индиферентна, изолирана категорија. Новото поствоеное духовно расположение ги потенцираше токму егзистенцијалните аспекти на она што значи да-се-биде: аспектите на фрленоста на човекот во светот, на неговата минливост и смртност. Се потенцираше индивидуалното, неповторливото во човечката егзистенција, неговата ввчудовиденост среди едно “да се најде тука” (se trouver là).⁴

* * *

Во оваа состојба на запрашаност (со сите аспекти на егзистенцијални и морални конотации) аурата на автентичноста на човековото постоење се наметна како репер на целокупната духовна и филозовска мисла на времето. Но, идеологијата на ладната војна, пробивот на масовната култура и комуникација мошне брзо го доведоа во прашање духовниот напор човекот да се дефинира “во склад со самиот себе си, на оската на своите можности”⁵. Мошне брзо се покажа дека егзистенцијализмот беше само еден, и можеби последен(?) романтичарски обид на модернизмот уште еднаш да ја истакне “апсолутната вредност” на она што значи индивидуализам, блесок на еден слободен чин на одлучување за сопствената судбина.

Структурализмот беше дециден во читањето на егзистенцијализмот. Мишел Фуко во текстот “Што е автор?” егзистенцијализмот го означува како уметнички модернизам кој го привилегира авторот. Застапувајќи ја идејата за невозможност од конституирањето на авторот како нешто автентично, оригинално, бидејќи, според него, авторот не егзистира во неговата полнотија (она што егзистира тоа е дискурсот), тој значењето на авторот, на индивидуата го лоцира во веден систем на конвенции, правила, норми итн. кои, всушност, и го артикулираат⁶. Односно, според него авторот е само една идеолошка конструкција. “Смислата на човечката индивидуа, исполнета со себе, достигнувајќи ја својата највисока точка во уметникот, има длабоки корени во желбите и сопствените претстави на западните општества. Барањето на автентичност и оригиналност, запишана во телото на модерната уметност, својата полнотија ја најде во трагичниот автор; примери се Ван Гог и Полок и нивните биографии”⁷. Овој став поструктуралистите ќе го развијат до неговите крајни конвенции. Всушност и самите аспекти на стварноста партиципираа и го овозможија овој начина на чита-

ње и размислување. Се покажа дека моралната и егзистенцијалната димензија на индивидуализмот којашто беше разбирлива во времето по Втората светска војна, набрзо доби едно реторичко значење. Всушност, се покажа дека пројавениот индивидуализам после Втората светска војна стана “место” со неисцрпни можности за остварување на најразлични политички и идеолошки цели. Автентичната појава на индивидуализмот беше заменета со еден прокламиран индивидуализам искористен од “желбите и претставите на западните општества”. Индивидуализмот доби форма на една “идеолошка конструкција” вешто искористена во Студената војна. Според Серж Жилбо “Во периодот на Студената војна, во кој војната беше повеќе симболична отколку реална, (...) идеологијата на индивидуализмот стана значајно оружје во Америка и доминираше во секоја сфера на социјалниот и уметничкиот живот”⁸.

* * *

Во периодот по 1945 година кај нас (во бившите југословенски простори) се одвива процесот на блокирање, затварање на патиштата кон сите форми на индивидуално изразување кои го тематизираат сомнежот, злото, неинтегрираноста. Егзистенцијализмот и енформелот се третираат како декадентни уметнички изрази на нехуманата епоха. Бидејќи југословенското општество после војната тежнееше кон “хуманизација на човекот”, кон една “идеална” состојба на врамнотеженост на потребите и можностите, секаков исказ којшто го опишуваше сомнежот беше неприфатлив. Наместо филозофија на индивидуализмот што ја понуди егзистенцијализмот, кај нас се етаблираше филозофија на “колективизмот”, наместо теорија на изразот, теорија на одразот.

Но веќе во текот на 50-те години ќе се појават одредени реакции во однос на доминантната тенденција на социјалистичкиот реализам и теријата на одразот. Овие реакции беа овозможени од самата политичка и идеолошка ситуација, односно со прокламираната слобода на творештвото искажана од највисокиот политички врв. Во врска со ова Душан Бошковиќ ќе забележи: “Дали може, на непротивречен начин, да се прокламира слободата на другиот во областа на духот? Дали може ‘субјектот’ да воспостави слобода на (својот) ‘објект’ и за тоа да е доволна прокламација? Сепак, не се прокламира било што, туку слобода. Слободата по 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 кој ја има моќта да дава слобода на другиот, би можел и да ја укине. Затоа перформативните искази со кои се прокламира слободата на другиот, го отелотворуваат парадоксот на слободата”⁹.

* * *

Во ваква една парадоксална ситуација се појави и

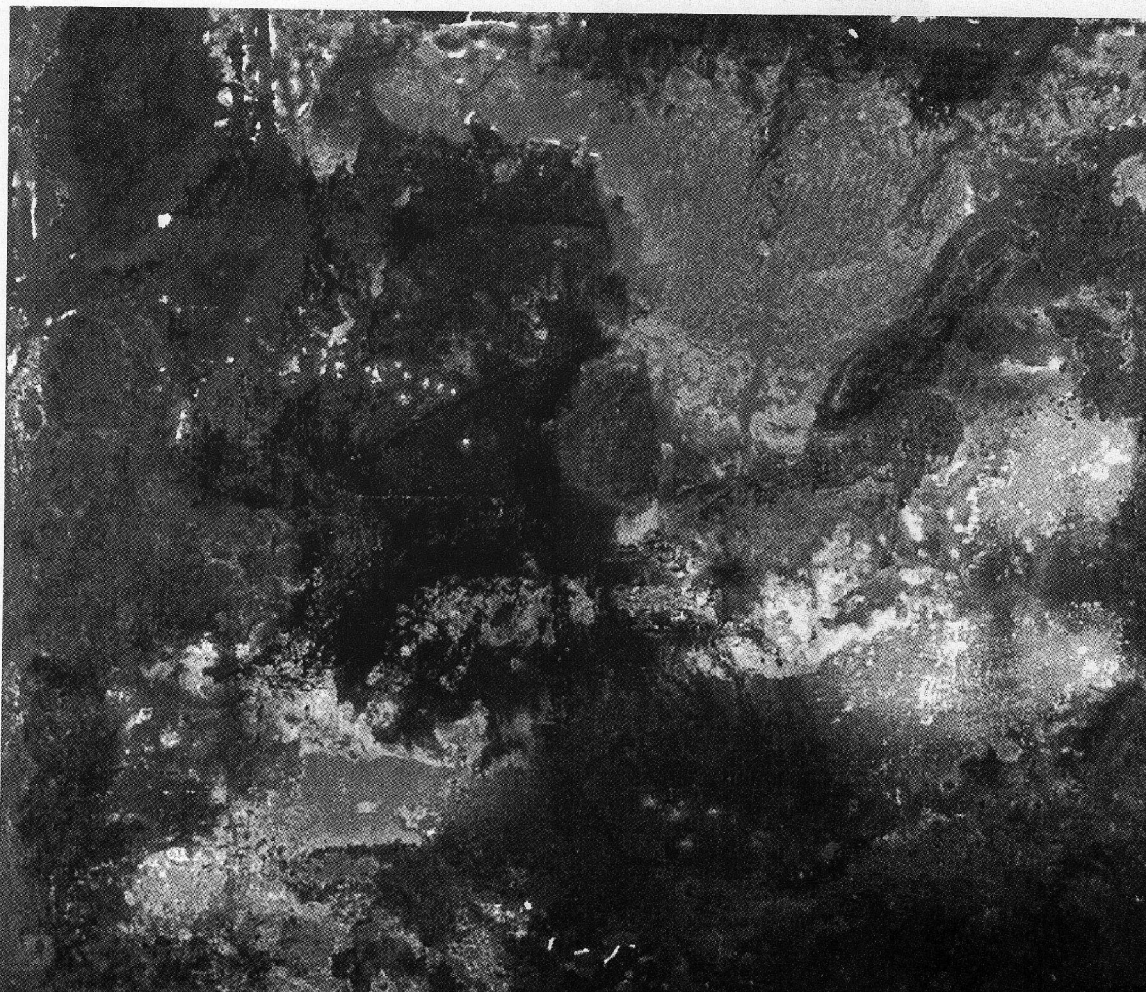
енформелот во Македонија. Тоа беше периодот од крајот на 50-те и почетокот на 60-те години, значи период кога енформелот во светот ја изгуби својата водечка позиција. Но и покрај тоа, во историјата на македонската современа уметност и култура енформелот се ситуира како едно од најзначајните и, секако, едно од најинспиративните места.

Појавата на енформелот во Македонија не се одвиваше без потреси. Всушност на неговата појава и претходат остри “судири” на мислења на етички и естетски план, конфронтација на мислења “за” и “против” апстрактната уметност што особено ќе дојде до израз во полемиката што се водеше на страниците на списанието “Разглед” во текот на 1954 година меѓу истакнати претставници на македонската култура. Во ваква една динамична и “жешка” културна ситуација се појави една нова генерација на ликовни уметници за кои прашањето на ликовниот јазик и неговата функција веќе не се поставуваше како морално-идеолошка обврска, туку како слобода на избор. Уметниците Петар Мазев, Ордан Петлевски, Ристо Лозаноски, Родољуб Анастасов, Драгутин Аврамовски, Ристо Калчевски, Александар Јанкулоски, Иван Велков, Александар Ристески со дела што ги создадоа во почетокот на 60-те години го одбележаа новиот период во развојот на македонската современа ликовна уметност. Но, интересен е фактот, што нивните дела, со исклучок на Ордан Петлевски кој во тоа време живееше и работеше во Загреб, не наидоа на вистинска рецепција, како во нашата средина, така и во рамките на тогашна Југославија. За ова најилустративно зборува Изложбата *27 современи сликари*, во организација на Ликовната есен во Сомбор (одржана ноември-декември 1962). Оваа изложба, како што вели Јеша Денегри, беше “обид во југословенските рамки на едно место да се соберат тенденциите на енформелот...”¹⁰ Но на оваа изложба немаше ниту еден македонски сликар!? Која беше причината што македонските уметници не беа вклучени на оваа изложба? Дали причините треба да се бараат само во домашните прилики (поради идеолошки ригидни ставови и немање слух за новиот уметнички исказ?) или тие треба да се бараат и во предрасудите на големите југословенски центри во однос на уметничките вредности и потенцијали на македонската уметност и култура? Повеќе показатели укажуваат дека причините треба да се бараат и на едната и на другата страна. Тоа значи дека во Македонија во тој период, сè уште, не се издиференцирале јасни ставови во однос на филозофијата на егзистенцијализмот и уметноста на енформелот, дека идеолошкиот страв од индивидуализмот, како западна категорија, сè уште беше присутен во македонските интелектуалните кругови. Од друга страна пак, во тоа време, особено во втората половина на 50-те години, постоеше тенденција големите југословенски уметнички центри на македонската уметност да гледаат со еден поглед од висина,

предлагајќи “рецепти” за начинот и формата на кои што македонската уметност требаше да се развива и движи. Така Мика Поповиќ во текстот објавен во списанието *Разгледи* (1954) по повод изложбата на ДЛУМ ќе забележи: “Најлогичниот пат на современиот македонски уметник е да ја слее исклучителната свежина на тоа (средновековното) наследство со модерниот ликовен јазик. Тоа е неговата прва задача и воедно и гаранција за успех”¹¹ Во текстот *На добар пат* од М. Башичевиќ, објавен во *Вјесник* 1955 година, а по повод изложбата на ДЛУМ во Загреб, се вели: “... таа традиција е толку богата и толку силна што нејзината “ренесанса” (чији знаци не се невидливи на оваа изложба) во младото сликарство на оваа наша Република би овозможила резултати веројатно поголеми и посјајни отколку надградувањето на некои понови движења во европската уметност, односно повторувањето на варијации кои во европското сликарство и вајарство се безброј пати повторувани (експресионизмот, на пример)”.¹² Овие “рецепти” на некој начин извршија влијание врз начинот на кој што се пристапи кон читањето и толкувањето на уметноста во нашата средина, а во таа смисла и на читањето на енформелот. Во ликовната критика се вообличи синтагмата “синтеза на традицијата и современото” која долго време ќе се применува за апстрактното сликарство и тоа сè со цел да се промовира тезата за автентично македонско сликарство. Ова беше безболан начин да се прифатат консеквенциите на егзистенцијализмот и индивидуализмот во нашата општествена и културна средина; но, ова беше и одреден идеолошки напор да се пронајде начин да се неутрализира овој говор преку аплицирањето на поимот синтеза во еден јазик кој по својата суштина беше јазик кој ја деградирал и одрекувал формата, единството, синтезата, утопијата (а синтезата е секогаш одредена утопистичка категорија). Оттаму, уметноста на македонскиот енформел кој, сепак, во тоа време ги делеше вистинските проблеми што самиот јазик ги структурирал (фрагментираност, поделеност, неинтегрираност), стана уметност на синтеза и интегритет, една автентична македонска уметност. Односно, стана дел од еден идеолошки систем на конвенции и норми. Но, и овој систем на конвенции и норми, како и оној западниот, сепак не може да опстојува изолирано од уметничката свест, туку, на еден парадоксален начин се инкорпорира, станува дел од јазикот на “несреќната свест” на уметноста.

1. Превземен цитат од Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, vo: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass, London, UK, 1990, p.52
2. Teodor V. Adorno, *Esteticka teorija*, Nolit, Beograd, 1979, str.85
3. Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, vo: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass, London, UK, 1990, 52
4. Žan Bofre, *Uvod u filozofije egzistencije*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1977, str.62
5. Ibid, 59
6. Michel Foucault, *What Is an Author (vo): Art in Theory 1900-1990*, Edited by Charles Harrison & Paul Wood 1992, p.924
7. Ibid, str.923
8. Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, vo: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass, London, UK, 1990, p.37
9. Dušan Bošković, *Stanovišta u sporu*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981, str.4-5
10. Ješa Denegri, *Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji (vo) Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, str.130 (cat. exh.)
11. Мика Поповиќ, *Зрелости и несполуки на македонското современо сликарство*, *Разгледи*, Скопје, 3.01.1954, бр.1, стр.10
12. М. Bašičević, *Na dobrom putu*, *Vjesnik*, Zagreb, 1.01.1955

Александар Јанкулоски, *Растенија*, 1960, масло на платно / Aleksandar Jankuloski, *Plants*, 1960, oil on canvas





Liljana Nedelkovska

Art as "Unfortunate Consciousness"

"Is it at all possible to write lyric poetry after Auschwitz?"

(Adorno)

Will we dare, after the apocalyptic announcement of the unthinkable cruelty of human nature, "to exist poetically in the world"? In the period after the Second World War, this question had deep existential and moral sense. The war ruins were so great, so terrible, that man could exist upon them only with pessimism, indignation, with suspicion in any positive force. Only hopelessness was acceptable: hopelessness as replacement for the Great enlightenment and utopian ideas. Or, as the surrealist poet Georges Henein wrote in 1941: "Despair is torrential. Despair forces doors. Despair blows cities apart. Despair is the thunderstorm under which unprecedented worlds of deliverance will ripen". This spiritual situation, with all its force, was also manifested in the art: inevitable was the deep moral dilemma about the form of art that would, in the "most appropriate" way, present the postwar reality. It was clear that it could be done only by an art that would identify itself with reality. Or, as Adorno formulated it: "In order to endure in the midst of extreme and darkest sides of reality, the works of art that do not want to be sold as consolation, must become similar to such aspects of reality"². After the Second World War, it was shown that in the reality of the ruins there was no more place for the projections of pure art. It was manifested that the Great utopian idea of pure art was just a Great illusion. Pure art did not have any more artistic, theoretical, existential alibi of its projectivity and anti-individualism: the foundations of its "harmonic world" fell like house of cards in the great aperture that appeared in the human consciousness and existence. Only "a dirty, (...) pessimistic, (...) rotten art (...) an art like an open wound"³ could face and express reality. Art, having identified itself with the "open wound" of the postwar period, became itself an art that looked like that deep and open wound. The art of Vols was one such "open wound", "live body" where the pain touched the bottom of the human endurance.

The European informel, the New York School, the Japanese group Gutai represented art in this "period of difficulties", of negativity and alienation, of incoherence and formlessness. Formlessness (in the same manner that Bataille spoke of in the twenties, like a spit out, like something that cannot be swallowed, that is suppressed, horrible, painful) became language of the "unfortunate consciousness" of art. According to Rosalind Krauss, the formlessness should have destroyed all formal categories, to deny that things have clear form. Things are formless, unfinished... And these things are part of the existence, the individual existence that cannot be abstractly encompassed and at the same time not to be alienated, not to be petrified in some indifferent, isolated category. The new postwar spiritual mood underlined exactly the existential aspects of what means to be: the aspects of discharging of man in the world, of his brevity and mortality. The individual, the not repeatable in human existence, his "astonishment amid one 'se trouver là'", were underlined⁴.

In this state of questioning (with all aspects of existential and moral connotations), the aura of the authenticity of man's existence was imposed as a landmark of the whole spiritual and philosophical

thought of that period. But, the ideology of the cold war, the penetration of mass culture and communication very quickly questioned the very spiritual endeavor of man to define himself "in accordance with himself, at the axis of his abilities"⁵. It was very quickly shown that the existentialism was just one, perhaps the last (?) romantic endeavor of modernism to once more show the "absolute value" of what means individualism, a glitter of one free act of deciding on one's own destiny.

Structuralism was precise in reading of the existentialism. Michel Foucault in his text *What Is an Author?*, signifies existentialism as art modernism that favors the author. Promoting the idea of the impossibility of the author's constituting as something authentic, original because, in his opinion, the author does not exist in his fullness (what exists is the discourse), he locates the meaning of the author, the individual in "a system of conventions, rules, norms, grammars and so forth which, in effect, articulate him - or 'speak' him."⁶ According to him, in other words, the author is just one ideological construction. "The sense of the self-contained human individual, reaching its high point in the artists, has deep roots in the desires and self-images of Western societies. The twin quests for authenticity and right across the body of modern art find their fulfilment in tragic authors, or more particularly in their biographies: van Gogh and Jackson Pollock begin perhaps the stereotypical examples."⁷ The poststructuralists later developed this stance to its extreme consequences. Indeed, the very aspect of reality participated and enabled this mode of reading and thinking. It was shown that the moral and existential dimension of the individualism, which was understandable in the period following WW II, soon acquired one rhetoric meaning. Actually, it was indicated that the shown individualism after the Second World War became a "place" of inexhaustible possibilities for the realization of very different political and ideological purposes. The authentic appearance of the individualism was replaced with one proclaimed individualism used by "the desires and notions of Western societies". The individualism attained a form of one "ideological construction" skillfully used in the cold war. According to Serge Guilbaut, "In this Cold War period, where the war was often more symbolic than real, the ideology of the individualism was weapon par excellence in the United States and dominated every sphere of social and artistic life."⁸

In the period after 1945, in our country (former SFRY) a process was under way, of blocking, closing ways towards all forms of individual expression that had as a motif suspicion, evil, non-integration. Existentialism and informel were treated as decadent art expressions of the inhuman epoch. Due to the fact that after the war, the Yugoslav society was inclining towards "humanization of man", towards one "ideal" situation of a balance between the needs and the possibilities, any kind of expression that described suspicion was unacceptable. In stead of philosophy of the individualism that was offered by the existentialism, the philosophy of "collectivism" was established in our country; instead of the theory of expression, there was the theory of reflection.

war, the pene-
y questioned
accordance
quickly shown
(?) romantic
ute value" of
deciding on

lism. Michel
tialism as art
of the impos-
ntic, original
his fullness
of the author,
s, grammars
peak' him.⁶⁷
e ideological
n individual,
the desires
or authentic-
ment in trag-
n Gogh and
mples." The
reme conse-
and enabled
e moral and
understand-
retoric mean-
ism after the
possibilities
al purposes.
eplaced with
d notions of
of one "ideo-
according to
ar was often
ualism was
nated every

rocess was
of individual
-integration.
art expres-
the war, the
n of man",
needs and
spicion was
ism that was
ativism" was
ession, there



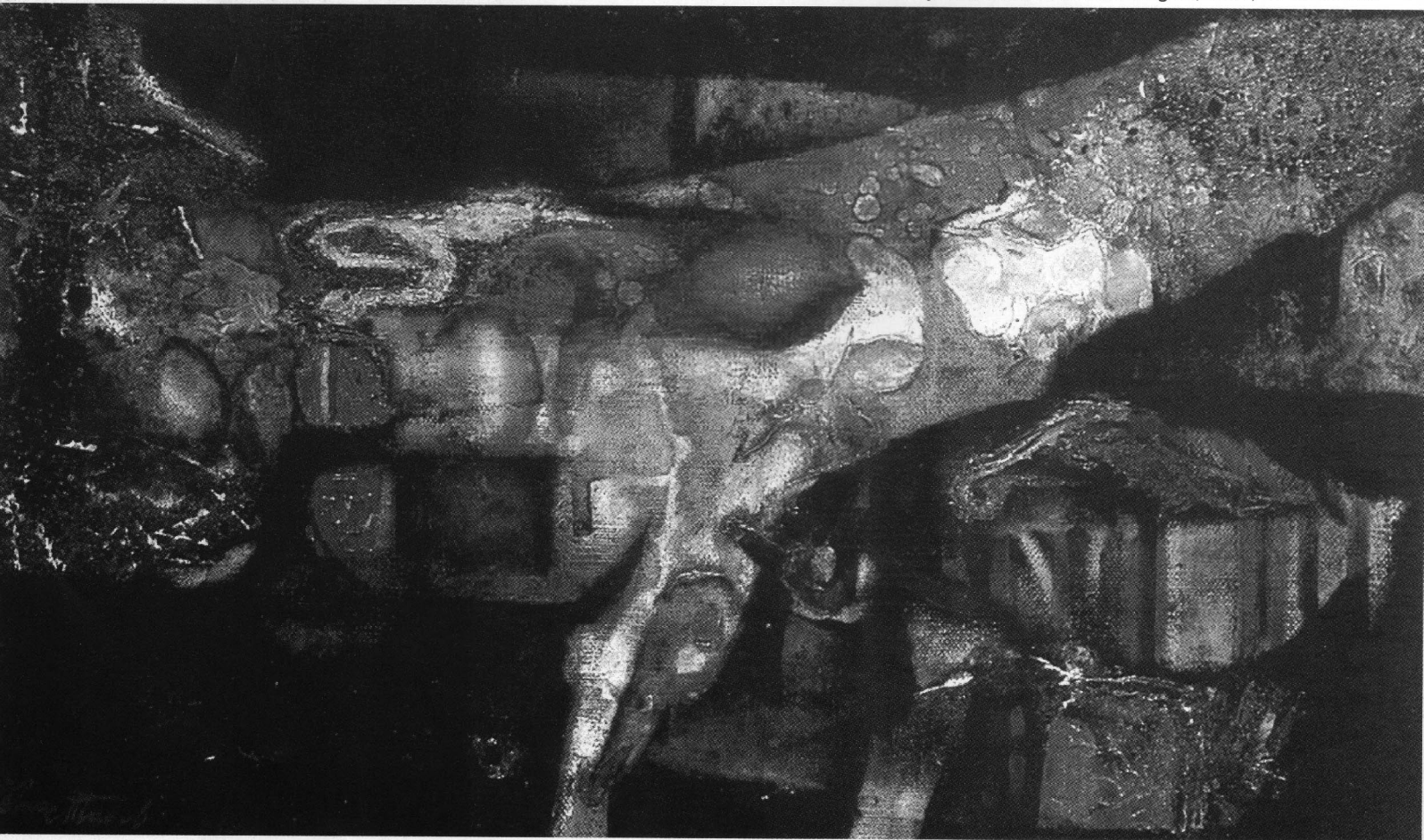
Джексон Поллок, Нокна церемонија, 1944; Jackson Pollock, Night Ceremony, 1944

However, certain reactions with regard to the dominant theory of the socialist realism and the theory of reflection appeared already in the fifties. These reactions were enabled by the very political and ideological situation, that is, by the proclaimed freedom of creation announced by the top political leadership. Dusan Boskovic wrote about this: "Is it possible, in non-contradictory way, to proclaim the freedom of the other in the field of the spirit? Is it possible for the 'subject' to establish freedom of (his own) 'object' and proclamation to be sufficient for this? Still, it is not being proclaimed just anything, but freedom. Freedom, pursuant to its notion, makes proclamation (the performative) needless, while the necessity to proclaim the freedom of the other by the performative makes it uncertain and vague. Because who has the power to grant freedom to the other, he could even abolish it. Therefore the performative statements by which the freedom of the other is proclaimed, embody the paradox of freedom."⁹

The informel appeared also in Macedonia in such paradoxical situation. This was the period of the late fifties and the early sixties, meaning the period when the informel had already lost its leading position on the world. Nevertheless, the informel was situated in the history of Macedonian contemporary art and culture as one of the most significant, and, of course, one of the most inspiring periods. The appearance of the informel in Macedonia was not smooth. As a matter of fact, even before its emergence, there was fierce exchange of views at ethical and aesthetic level, a confrontation of opinion "for" and "against" the abstract art that contributed to even more fierce debates which took place on the pages of the magazine Razgledi in 1954 among eminent representatives of the Macedonian

culture. A new generation of artists appeared in one such dynamic and "hot" cultural situation. These new artists did not consider the question of the artistic language and its function to be some kind of moral and ideological obligation, rather it was for them a freedom of choice. Artists like Petar Mazev, Ordan Petlevski, Risto Lozanovski, Rodoljub Anastasov, Dragutin Avramovski, Risto Kalcevski, Aleksandar Jankuloski, Ivan Velkov, Aleksandar Risteski, marked the new period in the development of the Macedonian contemporary fine arts through their works of art created in the early sixties. However, interesting is the fact that their works of art, with the exception of those of Ordan Petlevski who then lived and worked in Zagreb, were not given the proper reception, both in Macedonia and elsewhere in the then Yugoslavia. A very good example of this was the exhibition Twenty-seven Contemporary Artists, organized by the Artistic Autumn in Sombor (realized in November and December, 1962). In the words of Jesa Denegri, this exhibition was "an attempt to gather on one place the tendencies of the informel at Yugoslav level"¹⁰. However, not even one Macedonian artist was represented at this exhibition!? What was the reason for not including the Macedonian artists at this exhibition? Should the reasons be located only in the domestic conditions (due to the ideologically rigid positions and ignoring the new art expression?) or the reasons should be located also in the prejudices of the then great Yugoslav centers with regard to the artistic values and potentials of Macedonian art and culture? Several indicators show that the reasons should be located on both sides. This means that in Macedonia, at that time, there were still no clear positions with regard to the philosophy of existentialism and informel art, that the ideological fear of the individualism, as a Western category, was still present in the Macedonian intellec-

Родолуб Анастасов, Ограничено потекло, 1961, масло на платно / Rodoljub Anastasov, Limited Origine, 1961, oil on canvas



tual circles. On the other hand, at that time especially in the late fifties, there was also a tendency for the then Yugoslav great art centers to underestimate Macedonian art, by suggesting "recipes" on the way and form to be used by Macedonian art in its development and tendencies. So, Mika Popovik wrote the following lines in his text published in the magazine *Razgledi* (1954) on the occasion of the art exhibition of DLUM (Association of Artists of Macedonia): "The most logical way for the contemporary Macedonian artist is to merge the exceptional freshness of that (of the Middle Ages) heritage with the modern art language. It is his first assignment and, at the same time, also a guarantee for success!". In his text *On the Good Road* published in 1954 in the newspaper *Vjesnik*, M. Basicovic commented in the following manner the DLUM exhibition in Zagreb: "...That tradition is so rich and so strong that its 'renaissance' (whose signs are not invisible at this exhibition) in the young art of this Republic of ours would enable results perhaps greater and more brilliant than upgrading of some recent tendencies in European art, that is, repeating the variations that have already been so much repeated in European painting and sculpture (for example, the expressionism).¹²" These "recipes", in a way, exercised influence on the manner on which art was read and interpreted in Macedonia, and in this respect, on the manner of reading the informel. The art critics established the syntagm "synthesis of tradition and contemporary" that was to be used for a longer period to describe abstract art and with the purpose of promoting the thesis of an authentic Macedonian painting. This was a painless way to accept the consequences of existentialism and individualism in our social and cultural milieu; however, this was also a certain ideological attempt to find a way to neutralize this speech by application of the term of synthesis in a language that was, in essence, a language which degraded and denied form, unity, synthesis, utopia (and synthesis is always an utopian category). Therefore, the art of the Macedonian informel that, still, shared at that time the real problems which were structured by the very language (fragmentariness, division, non-integration), became art of synthesis and integrity, one authentic Macedonian art. That is, it became part of one ideological system of conventions and norms. But even this system of conventions and norms, like the Western one, still cannot exist isolated from the artistic consciousness; rather, it is incorporated in a paradoxical manner, becoming part of the language of the "unfortunate consciousness" of art.

1. Citation taken from Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, in: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, UK, 1990, p. 52
2. Teodor V. Adorno, *Esteticka teorija*, Nolit, Beograd, 1979, p. 85
3. Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, in: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, UK, 1990, p. 52
4. Zoran Bofre, *Uvod u filozofije egzistencije*, Beogradski izdavacko-graficki zavod, 1977, p.62
5. *Ibid.* 59
6. Michel Foucault, *What is an Author?*, (in): *Art in Theory 1900-1990*, Edited by Charles Harrison & Paul Wood, 1992, p. 924
7. *Ibid.* p. 923
8. Serge Guilbaut, *Postwar Painting Games: The Rough and the Slick*, in: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, UK, 1990, p. 52
9. Dusan Boskovic, *Stanovista u sporu*, Istrazivacko-izdavacki centar SSO Srbije, Beograd, 1981, pp. 4-5
10. Jesa Denegri, *Kraj seste decenije: enformel u Jugoslaviji*, (in): *Jugoslovensko slikarstvo seste decenije, Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1980, p. 130 (cat. exh)
11. Mika Popovik, *Zrelosti i nespolutki na makedonskoto sovremeno slikarstvo*, *Razgledi*, Skopje, 3 January, 1954, No. 1, p. 10
12. M. Basicovic, *Na dobrom putu*, *Vjesnik*, Zagreb, 1 January, 1955



Петар Мазев, Пејзаж, 1962, комбинирана техника /
Petar Mazev, Landscape, 1962, mixed media