

Г О Л А Е Р М О Т О



Содржина Contents

На корицата/Cover:
Марина Абрамовиќ, Сечење на ѕвездата,
1975, видео-перформанс
Marina Abramovic, Cutting the Star,
1975, video-performance
Слајд: Роберт Јанкулоски
photo: Robert Jankuloski



Тема Theme:

Уметност со релација / Art with Relation

Борис Петковски, Карактерот на ангажираната уметност во Македонија **8**
Boris Petkovski, The Nature of the Engagé Art in Macedonia

Небојша Вилиќ, Кон "уметноста со релација" на "Крајот на векот", Македонски состојби: 1985-1997 **16**
Neboisa Vilic, On 'Art with Relation' at 'The End of the Century', Macedonian situation 1985 - 1997

Конча Пирковска: Тоталитарната артократија на Станковски **24**
Konca Pirkovska, The Totalitarian Artocracy of Stankovski

Небојша Вилиќ, Еден пример: Жанета Вангели **27**
Neboisa Vilic, One Example: Zaneta Vangeli

Соња Абаџиева, Томе Аџиевски: Враќање кон онтолошкиот статус на природата/околината **30**
Sonia Abadjieva, Tome Adjievski: Return to the Ontological Status of Nature/ Environment

Марика Бочварова, Игор Тошевски **32**
Marika Bocvarova, Igor Tosevski

Луц Бекер, Аспекти на уметноста на Третиот Рајх **35**
Lutz Becker, Aspects of the Art of the Third Reich

Преводи Translation

Сузи Габлик, "Дело без смисла" или "Етика на вниманието" **39**

Микеле Бонуомо, Секој човек е Крал сонце, интервју со Јозеф Бојс **43**

Хал Фостер, За една дефиниција на политиката во современата уметност

Авторски страници Author's pages

Мирна Арсовска / Mirna Arsovska, E(scapes) **49**

Изложби во фокус Exhibitions in Focus

Флуксус во МСУ, Скопје / Fluxus in the Museum of Contemporary Art in Skopje:

Соња Абаџиева, Флуксус-Заштита од академски кристализации и апсолутизми, интервју со Габриеле Кнапштајн **54**
Sonia Abadjieva, Fluxus - Prevention from Academic Crystalizations and Absolutisms, interview with Gabriele Knapstein

Валентино Димитровски, Флуксус **59**
Valentino Dimitrovski, Fluxus

Марина Абрамовиќ во Музејот на град Скопје Marina Abramovic in the Skopje City Museum:

Сузана Милевска, Проектирање на висока енергија, интервју со Марина Абрамовиќ **63**
Suzana Milevska, Projection of High Energy, interview with Marina Abramovic

Лилјана Неделковска, Проектот "Мост" на Марина Абрамовиќ **71**
Liljana Nedelkovska, "The Bridge" -project by Marina Abramovic

V. Биенале, Истанбул / 5th Istanbul Biennial:

Сузана Милевска, Јазиците на убавината и моралот **74**
Suzana Milevska, Languages of Beauty and Moral

Изложби
Exhibitions

Јирген Томас, Паралели, Проект на ИФА во Берлин / **Jurgen Thomas**, Parallels, IFA project in Berlin **80**

Соња Абаџиева / Sonia Abadjieva: "Louis Cane Artiste Peintre 1967-1997" **82**

Викторија Васева / Victoria Vaseva:

Маргарита Киселичка Калаџијева / Margarita Kiselicka Kalajdjieva **83**
Славчо Соколовски / Slavco Sokolovski **84**

Книги
Books

Д-р Борис Петковски, Ханс Белтинг: "Крајот на историјата на уметноста" **85**
D-r Boris Petkovski, Hans Bellting: "The End of the Art History"

Фотографиите на страна 4, 5, 34, 37 и 38 се преземени од книгата: "Das Deutsche Lichtbild", Bruno Shultz Verlag, Berlin, 1934 и 1935



Министерство за култура



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

Според мислењето на Министерството за култура списанието "Големото стакло" е производ за кој се плаќа данок согласно повластената даночна стапка.

Големото стакло бр.6, 1997. Списание за визуелни уметности. Излегува два пати годишно. Цена 100 денари.
Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје, Република Македонија. Адреса на редакцијата и претплата: Самоилова бб., п.ф.482, 91001, Скопје, тел. 117-734(5), факс: 110-123. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абаџиева. Редакција: Владимир Боројевиќ, Лилјана Неделковска, Лазо Плавевски, Митко Хаџи Пуља и Јован Шумковски. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Боројевиќ. Ликовно - графичко обликување: Маринко Боројевиќ и Јован Шумковски. Преводи на/од англиски(онаму кадешто не е посочено): Дарко Путилов.
Печат: Скенпоинт, Скопје. Тираж: 1000.

The Large Glass No 6, 1997, Art Magazine. Price 100 denars or 2 US\$. Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb. P.O.Box 482, Skopje 91001, Republic of Macedonia, tel.: (+389 91) 117-734(5), fax: (+389 91) 110-123. Director: Zoran Petrovski. Editor in chief: Sonia Abadjieva. Editorial Board: Vladimir Borojevic, Liljana Nedelkovska, Lazo Plavevski, Mitko Hadji Pulja and Jovan Sumkovski. Secretary: Julijana Krlevska. Logo: Vladimir Borojevic. Design and lay-out: Marinko Borojevic and Jovan Sumkovski. English translation: Darko Putilov. Printed by: Skenpoint, Skopje. 1.000 copies.

Д-р Борис Петковски

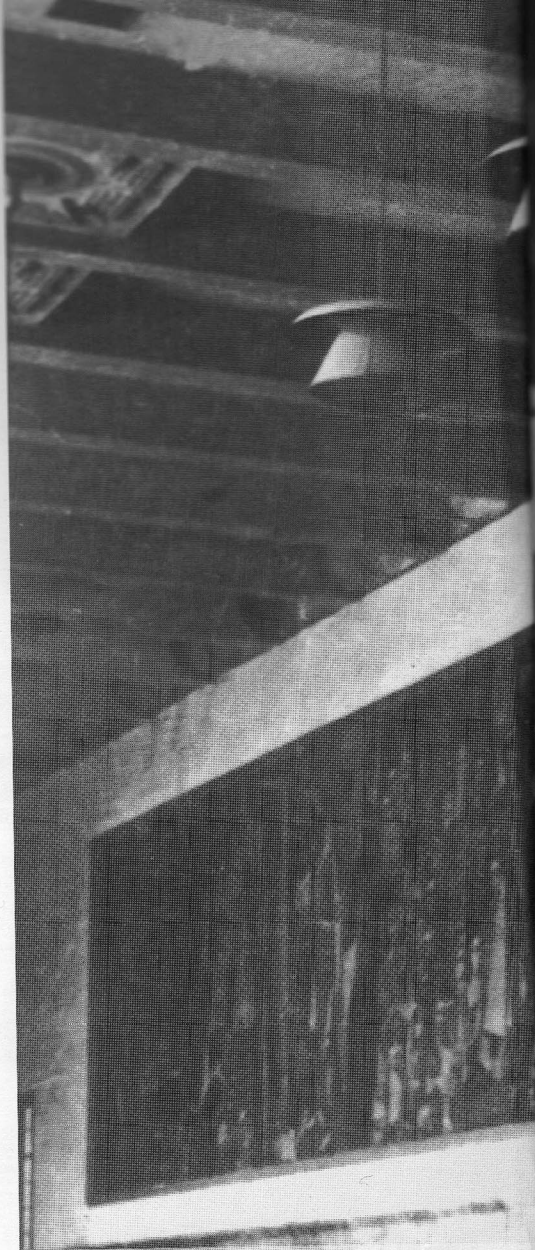
КАРАКТЕРОТ НА АНГАЖИРАНАТА УМЕТНОСТ ВО МАКЕДОНИЈА

Борко Лазески, *НОВ во Македонија*, фреска, 1956
(уништена), Железничка станица Скопје
Borko Lazeski, *The National Liberation War in
Macedonia*, fresco, (destroyed), Railway station Skopje

Долго траеше чувството на издделеност од европските овоековни уметнички текови: се темелеше на фактот дека во новите историски околности на изградбата на социјализмот (по 1945) во поранешна Југославија и Македонија, уметноста прво подпадна под диктат на крајно прагматична политичка акција. Со неа уметноста се претвори во активен, дејствен инструмент на сите државни, политички, социјални и духовни проекти на владеачката политичка сила во тоа време: КПЈ. Нејзината прва повоена акциона програма неотповикливо и наложи на уметноста кај нас да учествува во прокламираните партиски цели: изградба на општество на дезалиенирани човечки личности што ќе владеат со сите свои духовни моќи; кои (според Маркс) ќе бидат меѓу другото и производители на естетското. Стремежот кон таа идеална (хуманистичка, утопистичка?) иднина, се остваруваше во стварноста на дневната политичка практика така што сите творечки пројави беа потчинети на дог-

мата на социјалистичкиот реализам. Неговиот естетски редуccionизам: исклучивото признавање како уметност соодветна на природата на социјалистичко-комунистичкиот проект само онаа што ги наследила врвните вредности на реалистичката уметност низ векови; таа што ќе биде интернационална по содржина (за секој човек), а национална по форма, требаше уметноста да ја претвори во силен инструмент на политичка пропаганда. Да обработува теми што непосредно ќе дејствуваат врз свеста на масите за да ги следат и остваруваат дневните, етапни задачи на обновата и изградбата на земјата. Југославија - и Македонија како една од нејзините Федерални единици - беше несомнено меѓу оние европски земји што претрпеа најужасни физички разурнувања и кои имаа најголеми човечки жртви во Втората светска војна. Нивните димензии беа резултат најмногу на безмилосните репресалии на фашистичкиот окупатор (германскиот, италијанскиот, бугаскиот,

унгарскиот), предизвикан со силниот и многу виден отпор против него: раководен пред сè од Комунистичката партија, тој беше полн со воени и други епизоди на висок морал, храброст, патриотизам. Но се одвиваше во исто време и своевидна социјална револуција, како жестока и без копромисна пресметка и со соработниците на окупаторот и со класниот непријател: пред сè со предвоената буржуазија и со капиталистичките економски и социјални структури. Епските моменти: херојските или така величани епизоди и личности од четиригодишната народно ослободителна војна; дејностите и напорите за обновата на земјата и нејзиното целосно изградување (стопанско, политичко, социјално, образовно), беа основни и наложителни теми за ликовната и другите уметности. За Македонците сите овие историски пресврти имаа и една специфична вредност: барем во еден дел на македонската етничка територија (Вардарска Македонија) беше остварена и полна национална слобода; слободна употреба





и развој на македонскиот јазик и на сите други творечки дејности. Оттука, македонските уметници (тие тоа го покажаа и во текот на војната) ги чувствуваа овие настани и како свој патриотски творечки поттик. Но во тие први повоени години секако не настана ниту едно дело што мотивскиот ангажман го здружи и со ангажманот за вистински нова и модерна ликовна обработка. Зошто особено до 1948 година (и некоја година потоа), уметничкото творештво (како и сите други области на животот) беше и кај нас под силно влијание на светската уметност. Потоа (со резолуцијата на комунистичкото Информбиро чиј член беше и КПЈ) дојде до јавно, интернационализирано (послушно го следеа сите комунистички партии во светот) исклучување на Комунистичката партија на Југославија на чело со Јосип Броз Тито: а поради предавство на социјалистичките цели и ревизионизам од сите видови, од заедницата на братските комунистички партии (1948). Оваа презеде и разновидни

форми на репресалии против Југославија, целосно вклопени во општата ситуација на студената војна. Така и западниот демократски свет постепено и со претпазливост (ниту денес не се прават суштествени разлики меѓу некогашна Југославија и останатите социјалистички земји) ги надминуваше своите резерви спрема земјата-отпадник од блокот на реалниот социјализам.

Неспоредно со тоа, во југословенско-македонската стварност започна динамичен процес на преобразба на ситуацијата во која се развиваше по 1950/52 година ликовната уметност. Постепената прагматична либерализација на сите сфери на животот, овозможи во Македонија непрекинато да се развива слободата на формално-стилското истражување, без оглед на мотивот. Таа творечка атмосфера (во шестатта деценија) ја искажаа низа цртежи и слики на Никола Мартиноски: дионизиски бликот на уметниковите модерни ликовни искази за

сите лични пориви и колективни тревоги. Така и наметнатите теми: дури и во монументалната уметност (првите фрески и мозаици на Борко Лазески како пример за тоа), веќе во шестатта деценија стана голем предизвик и во нив да се искаже слободно одбраниот модерен израз. И до денес трае тогаш започнатиот процес на постојано превреднување на историските настани; глорификацијата често е заменета со сурова ревизија на нивните резултати: драмата на поединецот во вителот на историјата, субјективните патила и емоции станаа предизвик на уметничкото толкување; митот и легендата, колизија или проткајување на реалното и фантастичното, модел за ликовното на нов начин да живее со минатото и сегашноста. Тоа го откива крајно редуцираниот, евокативен, надреалистички или симболичен состав на сликите на Спасе Куновски (Логор, 1960), на Петар Мазев (Погреб, Војна), на Богољуб Ивковиќ (Нашата револуција, 1961) итн.

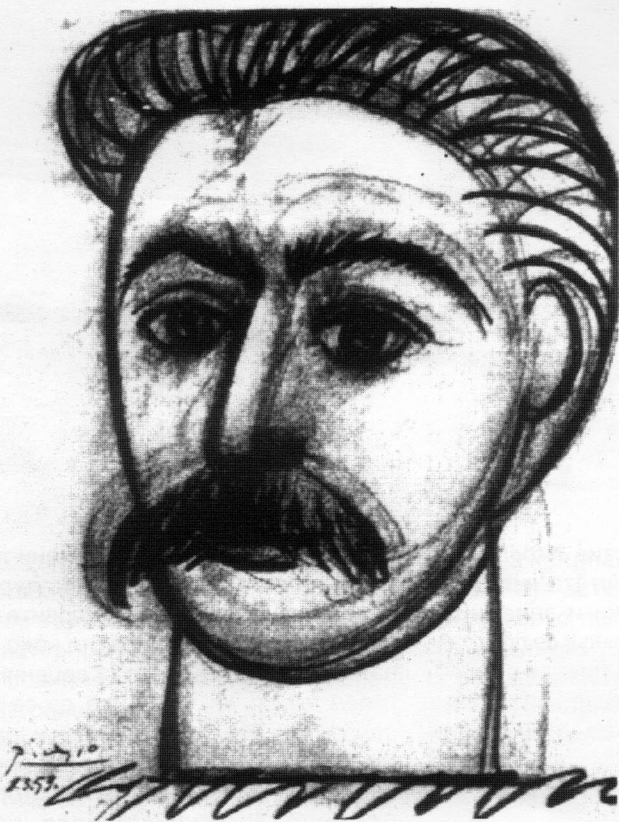
Така таа наша специфичност денес се покажува сосема поинаква. Секаде во Европа: значи и надвор од земјите на Источниот блок, каде имаше силни комунистички партии (во Франција, Италија, Англија) тие долго беа построени под целосна (идеолошка, политичка итн.) команда и послушност на Светската комунистичка партија (на болшевиците). Тоа важеше и за сите прашања врзани за уметноста. Оттука, сета нивна идеолошко-партииска апаратура: од философско-естетската мисла и уметничката критика, до весниците и специјализираите списанија за литература и уметност, бескомпромисно ги следеа и постулатите на социјалистичкиот реализам. Тие им беа зададени и на сите уметници - членови на одделна партија, од најзначајните творци,

во време на најголемата зависност од СССР, не го претстави во која и да е форма Ј.Б. Сталин, Пикасо направи неколку цртежи со неговиот лик; го создаде и гулабот на мирот, што стана демагошки пропаганден симбол на светската политика; а таква е и сликата Војната во Кореја (1951), своевидна кубистичка парафраза на Гоја и Мане. Со модерниот ликовен јазик, со кој ги создаде сите свои дела, комунистот Фернан Леже во Втората светска војна во низа дела го велича трудот и работничката класа. А списанието за литература и уметност *Les Lettres françaises*: издание на КПФ, уредувано од писателот Луј Арагон (тогаш апологет на социјалистичкиот реализам), прави толерантни текстови за апстрактната

но нејзиниот естетски остракизам оттуѓи однеа многу од нив. Така што кон средината на шестата деценија единствена силна личност во неа беше Ренато Гутузо: со својот компромисен ликовен модернизам (меѓу Пикасо и експресионистичкиот реализам), тој обработи и мотиви со посебна порака: за војната, за партизанската герила, какви што се обработуваа и во сета комунистичка Источна Европа.

Дотогаш и во Македонија беа разгорени полемиките (1954), а потоа напишани и критики за апстрактната уметност: таа (и други видови на модерната уметност, видени и на редица странски изложби во Скопје и пред 1963), стана начин на ликовно мислење и творење и на македонските уметници. Но со пробивот

FIG. 55. "Stalin" by Picasso, from *Les Lettres françaises*, March 12-19, 1953.



Пабло Пикасо Сталин 1953, цртеж
Pablo Picasso, Stalin, 1953, drawing

до аматерите и дилетантите. Така и еден од врвните втемелувачи на модерната уметност во овој век, Пабло Пикасо: чија Герника (1937) стана модерен пластичен симбол на отпорот спрема фашизмот и модел за многусродни остварувања, како член на КПФ на неколку пати се сообрази со партиската политика и како творец. Додека ниту еден македонски уметник: и



Никола Мартиноски, Девојка во кафеана, 1930, цртеж
Nikola Martinovski, Girl in a Cafe, 1930, drawing

уметност, објави дури во почетокот на седмата деценија. Подоцна движењето Supports Surface ќе сака во ригорозната репродукција на (апстрактниот) сликарски израз да ги вткае своите марксистичко-ленинистички определби (*Vingt-cinq ans d'art en France*, 1986). И во Италија комунистичката партија настојуваше да привлече врвни интелектуалци и творци:

во модерната уметност: во експресионизмот, симболизмот, надреализмот, апстракцијата, тие се ангажираа (макотрпно, низ творечки дилеми и порази) пред сè за совладување на нејзината феноменолошка природа и за откривање на нејзината духовна смисла. Така се однесуваа и кога ја искажуваа сопствената егзистенцијална мачнина и кога неа

ја претопуваа во зададени или самостојно одбрани пораки: за националната историја (некогашната и најновата), често и поради стварната или очекувана општествена поддршка за такви дела; за настани на татковинска почва или каде и да е во светот (скопскиот земјотрес, војната во Виетнам) итн. Оттука овој дел на македонската уметност јас го гледав (во есеи и книги напишани од 1967 наваму) поврзан со сложена теориска проблематика: согледување на природата, степенот на социјалната ангажираност на современата ликовна уметност и уметничкиот вид изразување на војната, отпорот спрема фашизмот и револуционерните, социјалните пресврти во светот и кај нас. Според мене (тогаш и сега), залудно е секаква аксиолошка релација

ги разгледува критички и сеопфатно пројавите на творечкото истражување и радикалните политички, идеолошки и социјални пројави во Западна Европа од Француската револуција до 1968 година; а и според многу други автори: оние кои пишувале за германскиот експресионизам, за неговиот социјален и политички ангажман (изложбата во 1997 година во Венеција: *Arte e società*, е еден од аргументите за тоа); за уметноста и Октомвриската револуција (за надежите на руската-советската авангарда дека дејствено ќе учествува во преобразба на светот); за остварувањата, занесите и заблудите на македонските муралисти; често се наметнува прашањето за природата на односот на социјалниот и уметничкиот радикализам. Односно: дали

различни свои творечки етапи различно се определува спрема историската стварност на своето време. Еден од поплаузибилните одговори на овие дилеми одамна го формулира Карло Џулио Арган: според него "уметноста може да и помогне на структуралната трансформација, значи радикална и револуционерна, на една историска ситуација, само во колку почнува со трансформација, на радикален и на револуционерен начин, на своите сопствени структури" (1964). Но Арган нема да го сочува овој свој оптимистички проект: подоцна (по 1968 и особено - според него - по антиисториските пројави на постмодерната) тој ќе го сведе на допуштањето дека уметноста евентуално учествува во создавањето на духот на



Петар Хаџи Бошков, *Партизан*, 1977/78, метал, Равне (Словенија)
Petar Hadji Boskov, *Partizan*, metal, 1977/78, Ravne (Slovenia)



Петар Мазев, *Победа*, мозаик во Спомен-костурницата во Титов Велес 1979
Petar Mazev, *Victory*, mosaic in the Titov Veles Memorial, 1979

со кое и да е дело само во однос на темата и содржината: а е суштествено ангажманот на уметникот во нашата епоха да биде пред сè ангажман за радикално нова форма, што ќе ја осмисли неговата творба во дејствен хуманистички и етички фактор во своето време.

Според Доналд Егберт (*Social Radicalism and the Arts of Western Europe*, 1970), кој

може да се постави апсолутно единство меѓу нив; дали може приватното политички конзервативно или реакционерно стојалиште на даден творец да оди напоредно со неговата творечка радикална, прогресивна во таа смисла уметничка визија, остварување? Исто така постојано се наметнуваше и осмислување (теориско) на фактот дека еден ист творец во

времето на дадена епоха. Така мисли и А. Митровиќ: Во такво време (на револуциите, м.з.) авангардните уметности, меѓу нив и ликовната, учествуваа изведувачки нови културни содржини, што значи дека придонесуваа за изгледот на целината на историскиот лик на ова време. Тие го гледаа подобриот дел на тогашниот свет, и тоа токму произлегувачки од поттикот

на своите внатрешни творечки сили и почитувајќи го творештвото на уметникот - творец... Иако се стреми кон надвременски вредности, уметностите не можеле да не го носат бремето и печатот на таквото време бидејќи самите биле неразделен дел на историјата на своите денови

(Ангажирано и лепо, 1983). Но според Д. Егберт било јасно дека со поразот на радикалностите од сите видови: пројавени во метежните настани од 1968 година речиси во целиот свет, е поразена надежта дека духовноста на уметничкото творештво може да учествува (или дека воопшто има каква и да е смисла таков ангажман), во промената на добро на грубата материјална стварност на човековото живеење. И теоретичарот на трансавангардата: Акиле Бонито Олива, прогласувајќи го крајот на модерната и на историската авангарда, ќе ја објави и смртта на сите идеологии врзани за идејата на прогресот и на (уметничкиот) ангажман (Transavantgarde International, 1982). Така се чинат замрени импулсите што произлегоа од следењето на филозофската мисла на Х. Маркузе, според кој Естетската ќе ја преобрази политичката димензија на нашето постоење. Но останаа секако актуелни и денес разгледувањата на М. Дифрен (Art et politique, Paris 1974). Нив ги потврдува и американката Каролина Данкин (The Aesthetics of Power, 1993) според која сета тематска, идеолошка, стилска и аксиолошка проблематика на уметноста на овој век е под директна условеност од стоковно - пазарните законитости: а приведева и низа примери за опсесијата на американската уметност од актуелни социјални и политички настани (војната во Виетнам). И кажана: како и во предизвикувачките слики на Р. Колискот на Биеналето во Венеција (1997), во лична синтеза со некогашни фигуративни насоки. Данкан укажува и на значењето на марксистичкиот методолошки модел за проучување на овие кардинални уметнички прашања. За политичкиот карактер на уметноста низ векови: од Платон до Ворхоловата серија на мртви природи со срп и чекан (1977), пишува и Артур Данто.

Голем дел од овие теориски дискурси беа на различен начин инволвирани во уметничкиот живот на Македонија до десеттата деценија пред сè. Во предводничките уметнички остварувања кај нас: оние во кои се истражуваа нашите стремјежи целосно да се биде во епохата која се живее (мисловно, емотивно, творечки), поимот на ангажманот доби специфична амплитуда. Сè помалку се поставуваше реска граница меѓу темите,

во смисла која од нив има пошироко значење: од антрополошка, историска, национална, политичка или друга природа. Сè почесто која и да е опсесија од колективен карактер (национален, родовски, групен, класен, верски) стануваше повод да се искаже сопственото бивање во светот: сè што е општо - јасно, наметливо, дрско, да се протолкува како лична, сопствена творечка димензија. Оттука некои од творбите на нашите уметници, особено во сферите каде дадено творештво најдиректно е изложено на интерференција со неестетски цели: социјални, идеолошки, политички, национални, религиозни итн., каква што е монументалната уметност, се парадигматични за дилемата може ли од друг зададена тема да стане вистински личен творечки ангажман.

Таква е металната визија на партизан (Споменик на корушките бригади, Равне, Словенија, 1977/78) на Петар Хаџи Бошков: динамичната, антропоморфна футуристичко - кубистичка постројка, е едно од највпечатливите остварувања од овој вид во цела Европа. Најсилен подем монументалното сликарство постигна во творештвото на Петар Мазев и Глигор Чемерски, од осмата и деветата деценија. Осмислувањето на националната историја, низ легендарно- митски и симболични состави (мозаични и фреско); понирањето во ликовните дискурси од древноста до денес: особено во стремјеж да се надвишат отваравањата на Пикасо, Андре Матис, Леже, ја определија ангажираноста на творештвото на Мазев и Чемерски. Во овој тип модерно (експресионистичко) творење уметникот предизвикувачки настојува да ги надмине ограничувањата на дадена средина и време - за да твори во перспективата на човечкото во човекот воопшто. Така претпоставката на можноста секоја уметност да биде критичко преиспитување на она што постои, во монументалната уметност на Мазев и Чемерски (и на Хаџи Бошков), м.з.) се остварува како постојано присутна структура (Б. Петковски, Македонското монументално сликарство... 1984). Но токму поради тоа и заедно со другите врвни ликовни остварувања кај нас, оптимистички очекувајќи дека ќе бидат значајна естетска димензија во преобразба на животот на македонското општество. Најновиот историски период, само привидно ги сотира ваквите надежи. Повеќе македонски уметници сакаа на друг начин да се искажат за тревогите на нашето време: Чемерски преку симболичниот судир на злото и доброто (серијата дела со Свети Ѓорѓи и ламјата); Димитар Манев со преобразба (по 1992) на Карпестите говедски и птичји тела во

алегорија на неодамнешните балкански воени ужаси; нив здружено, во форма на апстрактен сакрален објект (диптихот Големата војна, 1993), ги инсинуира и Жанета Вангели; а Ацо Станковски цинично се подбива со една од најомразените личности на овој век - Адолф Хитлер. Па со оглед дека животот и смртта се постојан предизвик и соговорник за уметноста, убеден сум дека и овие македонски творци: како и жестокиот пагански судир со постоењето на Мазев, ја запазиле за иднината историската арома на една немирна и нерадосна епоха.

Dr. Boris Petkovski

THE NATURE OF THE ENGAGÉ ART IN MACEDONIA

Long lasted our feeling of being separated from the European art trends of this century: it was based on the fact that in the new historical circumstances of construction of socialism (after 1945.) in former Yugoslavia and Macedonia, the art was first under the dictate of an extremely pragmatic political action. With it, the art became an active, performing instrument of all state, political, social and spiritual projects of the ruling political force of that time: the Communist Party of Yugoslavia. Its first postwar action program irrevocably ordered the art in our country to take part in the proclaimed party aims: construction of a society of non-alienated human persons who will rule with all their spiritual powers; who (according to Marx) will be, inter alia, also producers of the esthetic. The inclination toward that ideal (humanistic, utopian?) future, was realized in the reality of the daily political practice in such way that all creating manifestations were under the rule of the dogma of the socialist realism. Its esthetic reductionism - the exclusive recognizing as art, compatible to the nature of the socialist-communist project, only that art which inherited the top values of the realistic art through the centuries; that art which will be international by its contents (for each man), and national by form - was to transform the art into a powerful instrument of political propaganda. To elaborate topics that will have direct effect on the mind of the people to follow and realize the daily, phasic tasks of 'renewal and construction of the country': Yugoslavia - and Macedonia as one of its federal units - was undoubtedly among those European countries that suffered the most terrible physical demolition

and that had the biggest number of victims during the Second World War. Their dimensions were the result, most often, of the merciless reprisals of the fascist invader (the German, the Italian, the Bulgarian, the Hungarian), provoked by the powerful and very diversified resistance against it: directed, above all, by the Communist Party, it was full of military and other episodes of high morale, courage, patriotism. But, at the same time, a unique social revolution was going on, as fierce and uncompromising showdown also with the quislings and with the 'class enemy': above all, with the prewar bourgeoisie and with the capitalistic economic and social structures. The epic moments - the heroic or in such way exalted episodes and personalities of the four-year national liberation war, the activities and efforts for renewal of the country and its complete construction (economic, political, social educational) - were the basic and prescribed topics for the fine and other arts. For the Macedonians, all these historical turnabouts had also a specific value: at least in one part of the Macedonian ethnic territory (the Vardar Macedonia), a complete national freedom was also realized; free usage of the Macedonian language and of all creative activities. Hence, the Macedonian artists (they manifested it also during the war) felt these events as their patriotic and creating impulse. However, during those first postwar years, indeed not even one work was created that united the motivating engagement also with the engagement for a truly new and modern fine arts treatment. Because especially until 1948. (and some years later), the art creation (like all other spheres of life) was also in

Енди Ворхол, *Мртва природа*, 1976/77, ситопечат на платно / Andy Warhol, *Still - Life*, 1976/77, silkscreen on canvas

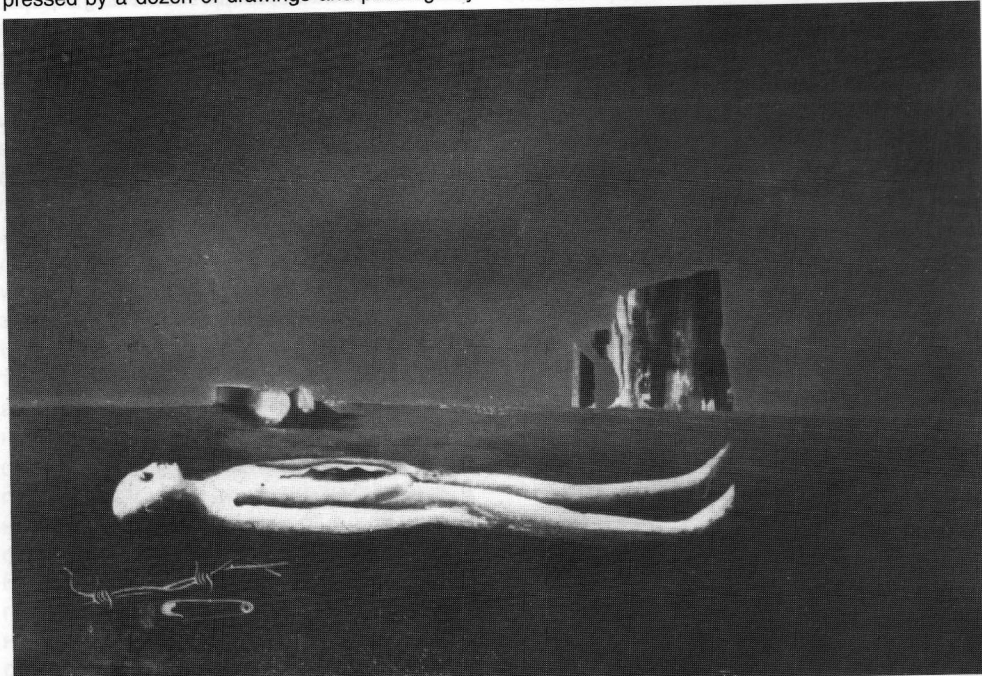


our country under the influence of the Soviet art. Afterwards (with the Resolution of the Cominform whose member was also the Communist Party of Yugoslavia) came about a public, internationalized (all other Communist parties in the world had followed it obediently), excommunication of the Communist party of Yugoslavia, headed by Josip Broz Tito: and because of the 'betrayal' of socialist aims and the 'revisionism' of all kinds, expulsion from the community of the 'brotherly' Communist parties (1948.) This initiated also various forms of reprisals against Yugoslavia, totally incorporated in the general situation of the Cold War. So, the democratic Western world gradually and carefully (even today essential differences are not made between former Yugoslavia and the remaining socialist countries) left behind its reservations toward the country-renegade from the block of the 'real socialism'.

Parallel with that, in the Yugoslav-Macedonian reality, there began a dynamic process of transformation of the situation in which the fine arts were developing, after 1950/52. The gradual pragmatic liberalization in all spheres of life enabled in Macedonia a continual development of freedom of the formal-style expressing, regardless of the motive. That creative atmosphere (in the sixth decade) was expressed by a dozen of drawings and paintings by

Revolution, 1961.), etc.

Therefore, this specificity of ours today is manifested in a very different way. Everywhere in Europe: meaning also outside of the countries of the 'Eastern Bloc', where powerful communist parties existed (in France, Italy, England), they were for a long period 'lined up' under the (ideological, political, etc.) command and obedience to the Soviet Communist Party (of the Bolsheviks). This was also valid for all issues concerning the art. Hence, all their party ideological apparatus: from the philosophical-esthetic thought and artistic critique, to the newspapers and specialized magazines for literature and art, uncompromisingly followed also the postulates of the socialist realism. They were also imposed on all artists-members of a distinct party, from the most remarkable authors, to the amateurs and the dilettantes. In this way, one of the top founders of the modern art in this century, Pablo Picasso - whose *'Guernica'* (1937.) became modern plastic symbol of resistance against the fascism and a model for many similar creations - as member of the French Communist Party, several times faced the party policy also as an author. While not even a single Macedonian author - even during the period of greatest dependency on the USSR - did not present in any form J. V. Stalin, Picasso made several drawings of his image,



Спасе Куновски, *Логор*, 1960, масло
Spase Kunovski, *Concentration Camp*, 1960, oil

Nikola Martinovski: the Dionysian flush of the modern fine arts expressions by the artist, for all personal impulses and collective alerts. Hence, the imposed themes: even in the monumental art (the first frescoes and mosaics of Borko Lazeski are example of this), already in the sixth decade became a great challenge to state through them the freely chosen modern expression. Even nowadays still lasts the then created process of permanent reevaluation of the historical events; glorification is often substituted by raw revision of their results, the drama of the individual in the whirlpool of history, subjective sufferings and emotions became challenging for the artistic interpreting; myth and legend, collision or interweaving of the real and of the fantastic, model for the artistic in new way to live with the past and the present. This is discovered by the extremely reduced, evocative, surrealistic or symbolic composition of Spase Kunovski (*'Camp'*, 1960.), of Petar Mazev (*'Funeral'*, *'War'*), of Bogoljub Ivkovic (*'Our*

creating *'The Dove of Peace'* that became a demagogic propaganda symbol of the Soviet politics. In this manner is also the painting *'The War in Korea'* (1951.), a distinctive paraphrase of Goya and Manet. With the modern fine arts language, with which he created all his works, the communist Fernand Leger, following the Second World War, in a series of works glorifies the labor and the working class. And the literary-and-arts magazine *'Les Lettres française'* - published by the French Communist Party, edited by the writer Louis Aragon (then an apologist of the socialist realism) - published the first 'tolerant' texts on abstract art in the beginning of the seventies. Afterwards, the movement *Support/Surface* would like, in the rigorous reduction of the (abstract) painting expression, to interweave its Marxist-Leninist commitments (*'Vingt-cinq ans d'art en France'*, 1986). In Italy too, the Communist Party attempted to attract top intellectuals and authors; however, the Party esthetic ostracism alienated from the Party many of

them. So, in the mid sixties, the only powerful personality in it was Renato Guttuso: by his compromising fine-arts 'modernism' (somewhere between Picasso and the expressive realism), he produced also motifs with special 'message': on war, on partisan guerrillas, that were being produced also in all 'Communist' eastern Europe.

Then fiery discussions were also started in Macedonia (1954.), and afterwards reviews on the abstract art were written. The abstract art (and other types of modern art, seen at dozen foreign exhibitions in Skopje, even before 1963.) became a manner of the fine-arts thinking and creating also for the Macedonian artists. However, with the modern art penetration - in expressionism, postcubism, symbolism, surrealism, abstraction - they were all engaged (with big toil, through creative dilemmas and defeats) above all in overcoming its phenomenological nature and in discovering its spiritual sense. In this manner, they acted also when they stated their own existential pain even when they were transfusing it in 'given' or self-chosen 'messages': for the national history (the former and the present), often because of the real or expected social support for such works; for events on the fatherland soil or anywhere in the world (the Skopje Earthquake, the Vietnam War) etc. Hence, this part of the Macedonian art was considered by me (in essays and books written since 1967.) to be connected with complex theoretical issues: considering nature, the level of social engagement of the contemporary fine arts and the artistic expressing of war, resistance against the fascism and the revolutionary, social upheavals on the world and in our country. According to me (then and now), fruitless is any kind of axiological relation with any work only relative to the theme and the contents, but it is essential that the engagement of the artist in our epoch is, above all, an engagement for radically new form that would design his creation into an active humanistic and ethical factor of his time.

According to Donald Egbert (*'Social Radicalism and the Arts - Western Europe, 1970.'*), who views critically and comprehensively the appearances of the creative expressing of the radical, political, ideological and social manifestations in Western Europe from the French revolution until 1968., and also according to other authors: those who wrote about the German expressionism, about its social and political engagement (the exposition in 1997. in Venice: *Arte e societa*, is one of the arguments in favor of this); about the art and the October Revolution (about the expectations of the Russian-Soviet avant-garde that actively would take part in the transformation of the world); about the realizations, the trances and the misconceptions of the Mexican muralists; the issue of the nature of the social and artistic radicalism is often imposed. That is: Can an absolute unity be placed between them?; Can the private politically or reactionary viewpoint of a particular author be parallel with his creatively radical, in that sense, artistic visions, realization? The elaboration (theoretical) was also being permanently imposed, of the fact that the very same author in his different creative stages treats differently the historical reality of his times. One of the more plausible answers to these dilemmas was formulated long time ago by Carlo Gulio Argan: according to him, 'the art can help the structural transformation, meaning radical and revolutionary, of a historical situation, only if it starts transforming, in radical and revolutionary manner, its own structures' (1964.). But Argan would have not kept this optimistic project of his: later (after 1968. and especially - according to him - after the 'anti-historical' appearances of the postmodern) he would reduce it to the consent that art eventually takes part in the creation of 'the spirit of the times' of a particular epoch. So thinks A. Mitrovic: 'In such times (of

revolutions, note of the author) the avant-garde arts, among which are the fine arts, took part by producing new cultural contents, which means that they contributed to the looks of the wholeness of the historical image of those times. They constructed the better part of the then world, exactly resulting from the impetus of their internal creative forces and respecting the creation of the artist-creator... Although they inclined themselves toward above-the-times values, the arts could not but bear the burden and the sign of such times because they themselves were an inseparable part of the history of their days' ('Angazirano i lepo', 1983.). But according to D. Egbert, it was clear that with the defeat of the radical elements of all kinds: indicated in the turmoil events of 1968, almost in all the world, the hope is defeated that the spirituality of the artistic creation can participate (or that if there is any sense for such an engagement), in the change 'toward the good' of the rough material reality of human living. Even the theoretician of the transavantgarde, Achille Bonito Oliva, in stating the end of the modern and of the historical avant-garde, will announce also the death of all ideologies connected to the idea of the progress and the (artistic) engagement ('*Transavantgarde International*', 1982.). In this way are made dead the impulses coming out of the following of the philosophical thought of H. Marcuse. According to Marcuse, 'the esthetic' will transform 'the political' dimension of our existence. But even today the deliberations of M. Dufrenne remained, of course, very current ('*Art et politique*', Paris 1974.). They are confirmed also by the American author, Carolin Duncan ('*The Aesthetics of Power*', 1993). According to her, all thematic, ideological, style and axiological issues of the art of this century is under the direct conditionality of the market laws; she even cites dozen examples of the obsession in the American art with current social and political events (the Vietnam War). And said: as in the challenging paintings by R. Colescott at the Venice Biennale (1997.), in personal synthesis with the former figurative directions, Duncan points also to the meaning of the Marxist methodology model for studying these cardinal artistic issues. Also Arthur Danto writes about the political character of art through ages: from Plato to the Warhol series of 'still natures' with sickle and hammer (1977.).

A big part of these theoretical discourses were in different way involved in the art life of Macedonia, above all, until the 90's. In the leading art works in our country - those which indicated our inclination to be completely in the epoch which is being lived (in contemplative, emotional and creative way), the term of engagement was given a specific amplitude. A distinct border among the themes was less and less placed, in sense of which of them has wider meaning: from an anthropological, national, political or other nature. More often, any obsession of collective character (national, tribal, group, class or religious) was becoming a reason to express one's own being in the world; all that is general - in clear, imposing, impudent way, to be interpreted as personal, own creative dimension. Hence, some of the works of our artists, especially in fields where the given creation was most directly exposed to interference of non-esthetic aims: social, ideological political, national religious, etc., such as the monumental art, are paradigmatic for the dilemma: can a theme, assigned 'by somebody else', become a true personal creative engagement.

Such is the metal vision of a partisan ('*Monument to the Koruska Brigades*', Ravne, Slovenia, 1977/78.) of Petar Hadji Boskov: the dynamic, anthropomorphic, futuristic-cubist installation, is one of the most impressive works of this kind in whole Europe. The monumental painting reached its peak in the works

of Petar Mazev and Gligor Cemerski, during the eighth and the ninth decades. The elaboration of the national history, through the legendary-mythological and symbolical composition (mosaics and frescoes); diving into the fine-arts discourses from ancient times until nowadays; especially in the desire to surpass the works of Picasso, André Masson, Léger, defined the creation of Mazev and Cemerski. In this kind of 'modern (expressionistic) creation, the artist in a challenging way attempts to surpass the limits of a particular milieu and times - in order to be creative in the perspective of the human in man generally. So the assumption of the possibility for every art to be a critical review of everything that exists, in the monumental art of Mazev and Cemerski (and of Hadji Boskov, note of the author) is realized as permanently present structure' (B. Petkovski, *The Macedonian Monumental Painting...*, 1984.). But exactly because of this and together with other top fine-arts works in our country, I expected in optimistic way that they will be an important 'esthetic dimension' in the transformation of the life of the Macedonian society. The most recent historical period only seemingly exterminates such expectations. Many Macedonian artists wanted in another way to express themselves about the alerts of our age:



Глигор Чемерски, Големото оро на слободата во Споменикот на слободата, Кочани, мозаик, 1981
Gligor Cemerski, *The Big Dance of the Liberty* in the Kocani Memorial, mosaic, 1981

Cemerski through the symbolic collision of the good and the evil (a series of works on the theme of 'Saint George and the Dragon'); Dimitar Manev with the transformation (after 1992.) of the 'stone' bodies of cattle and birds in allegory to the recent Balkan war horrors; them in a restrained way, in the form of an abstract sacral object (diptych '*The Great War*', 1993.); they are insinuated also by Zaneta Vangeli; while also Stankovski cynically laughs at one of the most hated personalities of this century, Adolf Hitler. Well, in view of the fact that life and death are permanent challenge and interlocutor for the art, I am convinced that even these Macedonian authors - as well as the fierce pagan collision with the existence of Mazev - have preserved for the future the historical aroma of one restless epoch of low spirits.