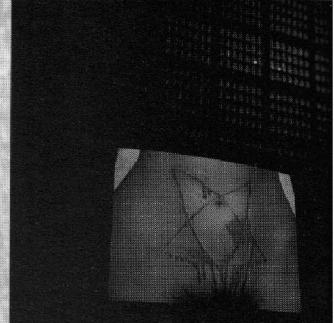


Г О Л А Е Р М О Т О



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 Engaged 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



СОРС ЦЕНТАР ЗА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ
СКОПЈЕ, МАКЕДОНИЈА



SKENPOINT

Печатењето на овој број е реализирано со материјална подршка 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.

Конча Пиркоска

ТОТАЛИТАРНАТА АРТОКРАТИЈА¹ НА СТАНКОВСКИ

Во контекстот на постмодерната, уметноста на 90-те во посткомунистичките евроазиски простори, особено во земјата каде што е извршен историски невиден антихуманистички експеримент, во нејзиниот најголем дел сè уште се манифестира и се рефлектира (низ други кодови) халуциногеното дејство на многудецениското тоталитарно наследство. Без оглед на деструкцијата на фашистичката идеологија и на нејзините деривати, трагите од последиците на Пировата победа се неуништливи и остануваат трајно закодирани во колективното паметење на генерациите од 20-от век. Повоените настани што континуирано следеа: Унгарската револуција, Прашката пролет, перманентното повеќедецениско дејствување на Солидарност и конечно падот на Советската империја кој триумфираше со рушењето на Берлинскиот ѕид, ја антиципираа, речиси на сите фронтови, глобалната духовна атмосфера на 90-те, особено во земјите на посткомунизмот. Севкупниот интелектуален дисидентски потенцијал на земјите од некогашниот советски лагер, однатре и однадвор, многу години пред нејзиниот конечен крај, ја подготвуваа смртта на тоталитарната идеологија, дејствувајќи синхронизирано на сите можни полиња.

Во тој контекст, ликовната уметност во 90-те, особено во Русија, во најголема мера е во знакот на деконструкцијата на историската заднина, поточно на авангардното, соцреалистичкото (19-34) и на соцартистичкото (1972) наследство. Реалната и сеопфатната слика за дејствувањето на плуралната руска ликовна сцена, во рамките на глобалната светска уметност, засега е невозможно да се детерминира и валоризира. Виктор Мисиано изјавува дека, речиси сите експерти на уметноста надвор од Русија, не можат

да допрат до вистината за руската ликовна стварност. Тие сметаат дека "на модерниот панаѓур на суетата треба да се фатат само за катастрофите, зашто колку што е поекстремно и покатастрофално искуството на Русите, тоа станува толку поуниверзално." Барокниот балкански хорор кој при крајот на 90-те започна во земјата на Дракула, со невидена брзина и жестокост се прошири и триумфира во экс југословенските простори. Колективната каталепсија и амнезија што ги обзеде речиси сите ликовни уметници, се чини беа единствените одбранбени механизми кои можеа да ги заштитат од хиперреалистичките апокалиптички слики. Како што атрофијата на солидарноста ја произведе кризата на хуманизмот, претпоставуваме дека, токму таа криза го генерира и отсуството на политичкиот ангажман во сферата на ликовната уметност. Најверојатно алибито за отсуството на политичкиот дискурс и за етичкото амнестирање ќе треба да се побара пред сè во психоанализата, или во сферата на она што Џејмсон го дефинира како политичко несвесно. На македонската ликовна сцена, аспектот на политичкото свесно е застапен единствено во епистемолошко-онтолошката, философско-антрополошката стратегија на првиот постмодернистички македонски (андерграунд) сликар Александар Станковски. Неговата последна фаза се наоѓа во некаква таинствена, конспиративна врска со философијата на изолацијата на Бергаев. Како еден од бројните, но и прифатливи аспекти со кои би можеле да ги идентификуваме неговите дела создадени помеѓу 1987-93 година, во случајов, го одбираме ракурсот кој во голема мера кореспондира и генерално може да се смести помеѓу "братството во Христа и другарството во Антихриста". Следењето на мултимедијалниот вавилонски дискурс на Станковски претставува голема провокација, можност за повеќе-значно артикулирање и повеќекратно маневрирање низ различните духовни хоризонти. Згуснувањето и множењето на различните дискурзивни формации кои заемно се надополнуваат и оплодуваат, го подразбираат претпазливото, постојано освојување во отстапувањето. Никогаш сигурен во исчитувањето на иницијалната идеја на авторот, во препознавањето на омфалосот на неговиот лавиринт, набљудувачот талка, застранувајќи од главната мета. Од секој агол на реципирање таа се поместува, бега и мета-стазира синхронизирано во сите насоки. Стравот, генериран од еманирачката сила на невидливите стапици, демне зад секој ислкан фрагмент и ја чека мислата на заведениот да падне како плен/жртва во концептуалната мрежа на заведувачот.

Претпазливо констатира дека стратешката оска најверојатно се наоѓа во неконсеквентноста на наративната структура која го води/заведува низ различните стилски, хронотопски, концептуални и медиумски хоризонти. Постојаниот судир со идеологијата на предавството реферира на антропоцентричниот и теоцентричниот принцип, но, пред сè на другарството во Антихриста. Соблазнителните, фантазмагорични конструкции на ентропичките, т.е. на вавилонски конципираните заплети, го мамат, го втурнуваат, заплеткуваат Другиот во провокативната, неодоливо привлечна, магична и секогаш нова/поинаква од иницијалната, конспиративна игра на Станковски. Доминантен е стравот на Другиот да не ја загуби Аријаднината нишка и да не го пронајде излезот кон себеси. На барокниот

иконостас на тоталитарната артократска интердисциплинарна, интертекстуална структура на Станковски, меѓу другото - мноштвото дискурси, освен философијата на изолацијата на Бергаев ја препознаваме и орвеловско-мореновската реторика на сатанистичкиот култ на Големиот Татко, како и елиминацијата на Синот и маргинализацијата на божественото. Преку трансферот на еден лик од теоцентризмот Станковски го антиципира демонскиот принцип во антропоцентризмот. Како централна акција ситуирана во структурата на антропототалитарната митологија која е манифестирана низ различни дискурзивни модели Станковски ја активира демитологизацијата на култот на Големиот Татко. Протагонистите на култот на оваа митологија кои редовно се генерираат/регрутираат од

стереотипите на бруталниот дарвинизам, Станковски ги демистифицира низ хумор и цинизам, низ една ирониска, гротескна дистанца (претпоставуваме) последните големи реликти на идеологијата на тоталитаризмот. Деконструирајќи ги низ кодовите на старите и на новите митови, со хуморот ја олеснува и ја катализира тежината и моќта на дејствувањето на историски одиграните долготрајни и екстензивни демонолошки перформанси чија хипноза доби речиси планетарни размери

¹ Терминот артократија е преземен од сликарот, ТВ интервју на Ѓорѓи Василевски со Александар Станковски по повод видео-филмот Кокино.

"Рускиот народ како апокалиптички народ не може да го оствари просечното хуманистичко царство, тој може да го оствари или братството во Христа, или другарството во Антихриста."
The Russian nation, being an apocalyptic nation, it can realize either the brotherhood in Christ or the friendship in N. Bergyaev, 'the Antichrist'.
Новото средновековие
N. Bergyaev, The New Middle Ages



Александар Станковски, *Тajна вечера во Галерија 7*, 1990, фотографија и масло
 Aleksandar Stankovski, *The Last Supper in Gallery 7*, 1990, photography and oil



Александар Станковски, *Тajна вечера а ла Дизни*, 1991, масло и колаж
 Aleksandar Stankovski, *The Last Supper à la Disney*, 1991, oil and collage

Konca Pirkovska

THE TOTALITARIAN ARTOCRACY¹ OF STANKOVSKI



In the context of the postmodern, the art of the 90's in the post-communist Euro-Asian territories, especially in the country where historically unheard of, antihumanistic experiment, has been performed in its biggest part still is being manifested and reflected (through other codes) by the hallucinating influence of the totalitarian heritage of many decades. Regardless of the destruction of the fascist ideology and its derivatives, the traces of the consequences of the Pyrrhic victory cannot be destroyed and remain permanently encoded in the collective remembrance of the generations of the 20th century.

The postwar events, that followed continually: the Hungarian Revolution, the Prague Spring, the permanent actions for several decades by the Solidarity Trade-union, and finally, the fall of the Soviet Empire which triumphed with the destruction of the Berlin wall, have anticipated, almost on all fronts, the global spiritual atmosphere of the 90's, especially in the post-communist countries. The overall intellectual dissent in the potentials of the countries of the former Soviet block, internally and externally, many years before its definite end, were preparing the death of the totalitarian ideology, acting in a synchronized way on all possible fields. In this context, the fine arts of the 90's, especially in Russia, is, by greatest measure, under the sign of the deconstruction of the historical background, more precisely, of the avant-garde, the socialist realistic (1934), and the socialist artistic (1972) heritage. The real and complete picture of the actions on the pluralistic Russian scene, within the framework of the world global art, for the time being is impossible to be determined and evaluated. Victor Missiano has stated that almost all non-Russian art experts are not able to penetrate to the very truth concerning the Russian fine arts reality. They are of the opinion that 'in the modern vanity fair they should only treat the catastrophes, because the more extreme and more catastrophic is the experience of the Russians, it becomes in that degree more universal'.

The baroque Balkan horror that at the end of the 90's started in the country of Dracula, with unseen speed and savageness, was expanded and it triumphed in the former Yugoslav territories. It seems that the collective catalepsy and amnesia, that overtook almost all fine artists, were the only defense mechanisms that could protect from the hyper-realistic apocalyptic images. As the atrophy of solidarity produced the crisis of humanism, we assume that exactly this crisis generated also the absence of the political engagement in the field of fine arts. Most probably, the alibi for the absence of the political discourse and for the ethical amnesia should be found, above all, in the psychoanalysis, or in the field of that which Jameson has defined as the political unconscious.

On the Macedonian fine arts scene, the aspect of the political *conscious* is present only in the epistemological-ontological, philosophical-anthropological strategy of the first postmodernistic Macedonian (underground) painter Aleksandar Stankovski. His last phase is placed in some secretive, conspiring link with the *philosophy of isolation* of Bergyaev. As one of the numerous, but also acceptable aspects by which we could identify his works created between 1987 and 1993, in this case, we

chose the view-point that in great measure it corresponds and generally could be placed between 'the brotherhood in Christ and the friendship in the Antichrist.'

Following the multimedia Babylonian discourse of Stankovski is a huge provocation and a chance for multi-significant articulating and many-folded maneuvering through the different spiritual horizons. The thickening and multiplying of different discourse formations, which are compatible and fertilize one another, assume the cautious, permanent *conquering in retreating*. Never certain in reading the initial idea of the author, in recognizing the omphalos of his labyrinth, the viewer roams, going away from the main target. From every angle of reception, the main target moves, runs away and metastasizes in a synchronized manner, in all directions. The fear, generated by the emanating force of the invisible traps, lurks behind every painted fragment and waits for the thought of the seduced one to fall as a capture/victim in the conceptual net of the seducer. He carefully concludes that the strategic axis are found in the inconsequentiality of the narrative structure that leads/induces him through the different stylistic, chrono-type, conceptual and medium horizons. The permanent clash with the ideology of *the betrayal* refers to the anthropocentric and theocentric principle, but above all, to the friendship in the Antichrist. The spectral, phantasmagoric constructions of the entropic, i.e. Babylonian-conceited plots, lure, push, entangle the Other One into the provocative, irresistibly attractive, magic and always new/different from the initialing, conspiring game of Stankovski. Dominant is the fear of the Other One not to lose the thread of Arisen and not to discover the exit toward oneself.

On the baroque iconostas of the totalitarian artocratic interdisciplinary, intertextual structure of Stankovski, among the other-many discourses, except the philosophy of isolation of Bergyaev, we also recognize the Orwell-Morin rhetoric of the satanic cult of the Great Father, as well as the elimination of the Son and the marginalizing of the deity. Through the transfer of one character of the theocentrism, Stankovski anticipates the demonic principle in the anthropocentrism. As central action situated in the structure of the anthropolitarian mythology, which is manifested through various discourse models, Stankovski activates the demythologization of the cult of the Great Father. The protagonists of the cult of this mythology, who regularly are generated/recruited from the stereotypes of the brutal Darwinism, Stankovski demystifies, through humor and cynicism, through an ironical, grotesque distance (we assume), the last great relics of the ideology of the totalitarianism. Deconstructing them through the codes of the ancient and new myths, through the humor, he alleviates and catalyzes the weight and the power of the effects of the historically played, lengthy and extensive demoniac performances whose hypnosis became of planetary proportions.

¹The term 'artocracy' has been taken over from the painter; TV interview by Gjorgji Vasilevski with Aleksandar Stankovski, in connection with the video-film 'Kokino'.