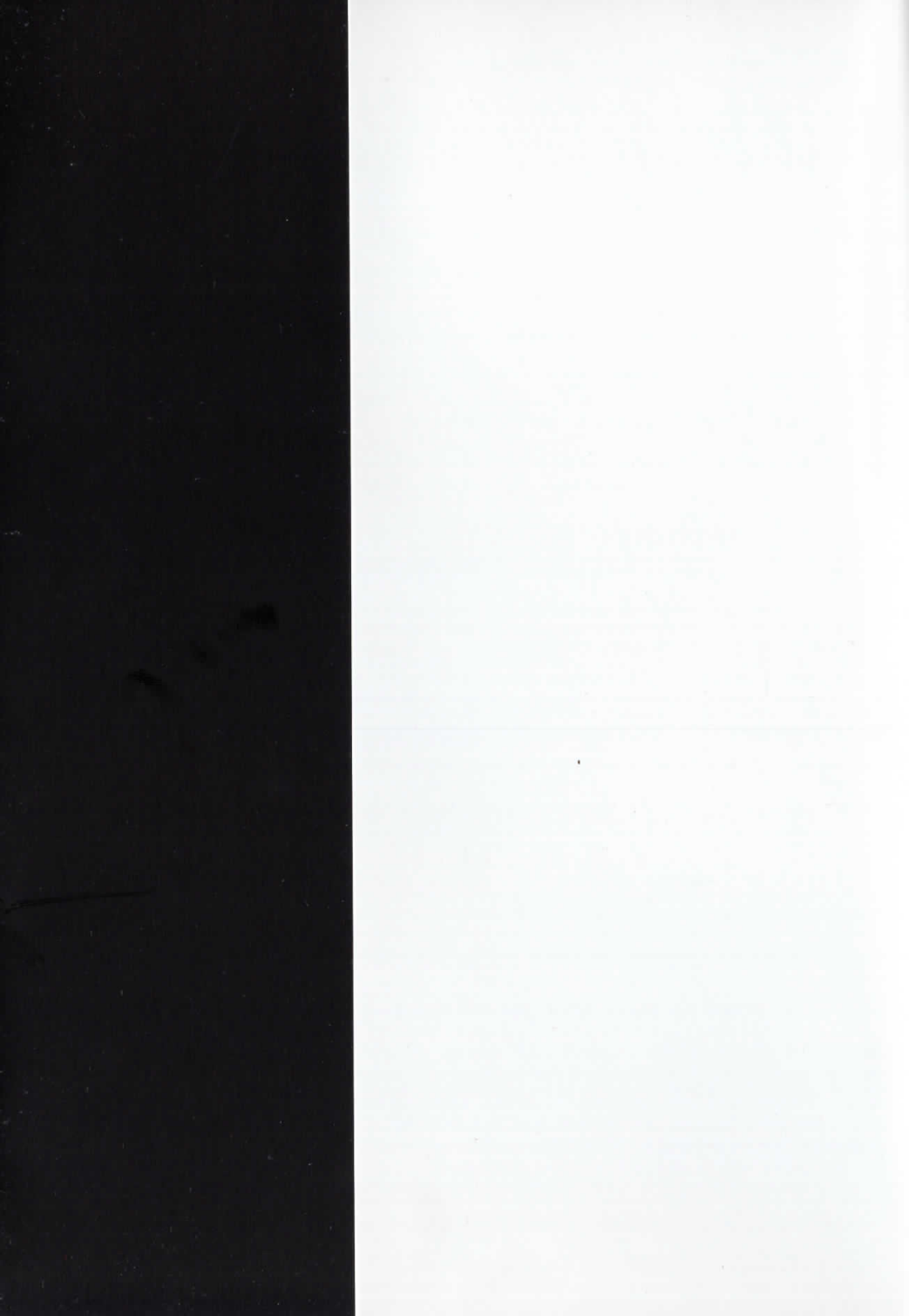




**Дијана Томиќ Радевска**

**Dijana Tomik Radevska**





**Дијана Томиќ Радевска**

**Dijana Tomik Radevska**

Скопје, Скопје 2003



Даница, комб. тех., Вашингтон, 1999 год.;  
Danica, mixed tech., Washington DC, 1999



## СОДРЖИНА/ CONTENTS

<b>I. ПОЕТИКАТА НА ПАЛИМПСЕСТОТ</b>	5
<b>THE ROETICS OF THE PALIMPSEST</b>	54
1. Ерос и Нарцис	5
Eros and Narcissus	54
2. Антиципацијата на двојната игра	7
Anticipation of the Double Play	55
3. Прелистување на ерминијата	9
Leafing Through the Hermeneia	57
4. Поздрави од мојот град	12
Greetings from My City	59
5. Семеен иконостас	15
The Family Iconostasis	60
6. Информациите на кодот	21
The Information of the Code	65
7. Кружни сеќавања	24
Circular Remembrances	67
8. Petites perceptions	26
Petites perceptions	69
9. Отворање на печатите – денес	29
Opening the Seals – Today	71
<b>II. ПРАВИЛА НА ИГРАТА</b>	39
<b>RULES OF THE GAME</b>	42
<b>III. ПРАШАЊЕТО ЗА ИДЕНТИТЕТОТ</b>	46
<b>THE QUESTION OF IDENTITY</b>	48
Биографија/ Biography	76/79
Bibliografija/ Bibliography	82/84







Конча Пиркоска

## ПОЕТИКАТА НА ПАЛИМПСЕСТОТ

*Ерос и Нарцис*

Во контекстот на помладото македонско ликовно творештво Дијана Томиќ–Радевска ја зазема доминантната позиција во рамките на графичката уметност. Генезата на нејзината активна творечка линија може да се следи од 1985 година, од најраните апстрактно третирано графички работени во сите класични техники, па сè до подоцнежните и рецентни дела коишто отстапуваат од класичниот третман на медиумот, од конвенционалната презентација на графичкиот лист, како и од неговата дистанцирана, интактна рецепција.

Аналогиите со методологијата и со презентацијата на резултатите на нејзината рецентна продукција може да ги побараме во примордијалниот извор на графичката уметност, како и во старата палимпсестна структура.

Трагите на архетипската слика на графичката уметност и генерирањето на разнородните техники можеме да ги најдеме, пред сè, во различните амбиенти на природата, т.е. во карпестата или во пештерската уметност. Архаичните претстави на мотивите кои се втиснати, врежани или впишани во при-



родните материјали (глината, карпата, дрвото итн.) не реферираат само на генерирањето на овој медиум, туку артефактите од различните знаци ни говорат и за генерирањето на графемите, односно на писмото. Историскиот дискурс на овој медиум – на писмото, нè потсетува дека на усната, на ефемерната, на етеричната порака ѝ опонира впишаната трага на апстрактната, шифрирана слика/писмо. Втиснувањето или врежувањето можеме да го толкуваме како знак на посредно присуство на моќта на битието на човекот. Оној кој ја има моќта, тој, всушност, ја има власта која секогаш е еманирана низ отсуството на конкретното битие. Неговата моќ е во посредноста, во отсуството, во таинственоста, во кабалистичкиот принцип на дејствување. Откривањето на вистината, скриена во криптичните, рескриптивни пораки останува достапно само за одбраниот, лимитиран круг иницијанти. Чинот на дешифрирањето на херметичките пораки кои во себе ја кријат тајната на знаењето, односно тајната на моќта, го означува чинот на губењето на моќта, односно чинот на развластувањето. Макотрпното декодирање на акумулираните херметички пораки, внатре во себе, априори го содржат долготрајниот и никогаш сигурен, егзактен трансфер на знаењето.

Но, авантурата на анонимниот креативен субјект, неговата запишана порака и покрај својата херметичност, уште од древните времиња, му е упатена на непознатиот, на апстрактниот Друг. За разлика од графемата и нејзиниот подоцнежн историски трансфер и развиток во егзактен знак–збор, реченица, текст/писмо (кое поради својата напластеност и полисемија останува недостапно секому), врежаната, втиснатата или впишаната слика, и покрај нејзиниот миметизам и отвореност во изразувањето на пораката, сепак, до денес останува недофатлива, загадочна, таинствена. Нејзината напластена интериоризирачка или екстериоризирачка трага оставена врз различни материјали, во различните културни и хронотопски хоризонти, ни говори за една примордијална, генетски вкодирана, незаситна потреба од духовна комуникација и размена со Другиот.

Независно од техниката во која се изведува едно графичко дело, поаѓајќи од процесот на создавањето на клишетото, па сè до печатењето на графичкиот лист, освен занаетчиската и алхемиската вештина, него го следи тактилниот софистициран еротски принцип. Тактилноста која ја генерира сетилната, сензитивна релација меѓу Јас и Другиот, за Томиќ–Радевска е еквивалентна на половата релација, односно на машкиот продуктивен и на женскиот репродуктивен принцип. Телото на графичката плоча – матрица го презентира пасивниот, подреден мајчински генеративен и репродуктивен принцип, додека авторката ја репрентира доминантната творечка моќ на Таткото. Средствата кои ги користи за врежување, гребење, нагизување и одземање на дел од телото на плочата – идната матрица, авторката низ активниот принцип на Таткото, со својата креативна манипулација, нужно го иницира реверзибилното емотивно, т.е. еротското струење. Во процесот на креативниот чин, во таа интерактивна еротизирачка игра, таа себеси се втиснува во огледалната матрица на плочата, го впишува својот код и во идното дело ја репродуцира, ја кломира сликата на својот нарцизам.

### *Антиципацијата на двојната игра*

По десетгодишното перманентно истражување, варирајќи и колажирајќи со различните класични техники, заситувајќи се од апстрактните и од асоцијативните мотиви, Томиќ–Радевска доаѓа до една, за неа радикална позиција во творештвото, односно до поинакво поимање и презентирање на графичкото дело. Отстапувајќи, исчекорувајќи од модернистичкиот принцип на третирањето на графичката уметност, нејзиниот постмодернистички дискурс можеме да го препознаеме, пред сè, во прагматичната методологија на нејзините дела, во стратиграфијата, во јукстапозицијата на графичките листови во рамките на едно дело, во дијалогизмот на нивните слоеви, во интермедијалноста, во интертекстуалноста, фрагментарноста, цитатноста, колажирањето итн.

Во овој контекст, ќе се обидеме да ги протолкуваме нејзините последни остварувања, фокусирајќи се врз проек-



тите кои и медиумски и тематски се разликуваат, а кои се работени во периодот меѓу 1997 и 2002 г.

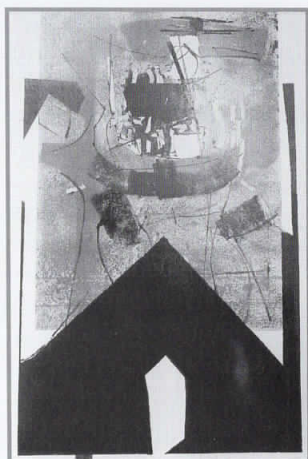
Но, пред да се фокусираме на последните дела, бегло ќе ми-  
неме преку нејзината класична  
продукција која трае од периодот  
1985-1996 г. Во неа може да се за-  
бележи постапниот исчекор од  
класичниот третман на секоја  
претходно реализирана серија гра-  
фики. Според пристапот кон гра-  
фичкиот лист тие, и концепциски  
и методолошки, меѓусебно се раз-  
ликуваат. Низ класичното трети-

рање на клишето и доминацијата на апстрактните и асоци-  
јативните мотиви, авторката спонтано и постапно ќе го анти-  
ципира двојниот или повеќеслоен јукстапониран запис. Двој-  
ниот, палимпсестен<sup>1</sup> запис (чија методолошка постапка на  
градењето и на предизвикувањето на графичката слика е,  
впрочем, иманентна на самиот медиум), кај авторката ќе се  
манifestира низ транспарентното преклопување, или апли-  
цирање на една геометриска површина, на една линеарна  
структура, или на една боја врз друга. Јукстапозицијата на  
плановите ќе ја еманира слоевитоста и длабочината на гра-  
фичкиот лист, односно мрежата од различните, заемно ис-  
преплетени знаци кои ќе ја дефинираат постојано активната  
флексибилна структура на нејзиното писмо. Сликата на па-  
лимпсестниот запис во подоцнежните, односно во рецентните  
дела, уште повеќе ќе се испрофилира и ќе стане препознат-  
лив знак на графичкиот дискурс на Томиќ–Радевска.

<sup>1</sup> Метафората на палимпсестот или на двојниот запис во науката за лит-  
ературата ја промовира Жерар Женет во неговата обемна студија  
"Палимпсести: литература на втор степен" (*Palimpsestes - La littérature au  
second degré*, Éditions du Seuil, 1982).



Мојата куќа, комб. тех., Скопје, 1996 г.



Темен покрив, моноптиција, Милано, 1996 г.

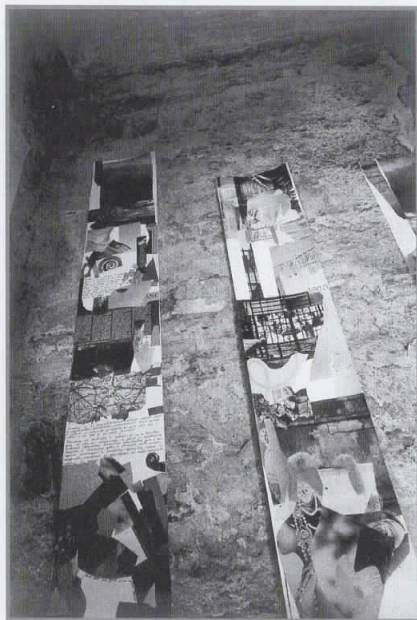
### *Прелистиување на ерминијата*

Интертекстуалниот и интермедијалниот дискурс на женското писмо со кој е проткаен концептот *Асоцијативни записи*<sup>2</sup> (1997 г.) претставува дело работено за специфично место (site specific).

Насловот не сугерира конкретно дефинирани записи. Тој им е препуштен на нашите асоцијации, на нашата имагинација. Претходната функција на местото на презентирањето на записите, како и визуелните апликации во нив реферираат на трагата на некогашниот хедонизам, на неговата скришна, интимна, суптилно еротизирана поетска содржина. Самиот избор за презентација на записите во дел од огромниот простор на амамот, односно во бањата-келија, како и концепцијата на нивното експонирање, симболички реферира на женскиот принцип. Со интимното, интериоризирачко поставување – градење на примамливо илуминираната текстуална архи-

<sup>2</sup> Овој концепт на авторката беше презентираан на групната изложба *Чифте-амам 3*, на која учествуваа 22 автори. Изложбата беше отворена на 27.5.1997 г. во руинираниот простор на Чифте-амам. Куратори на изложбата беа самите автори-учесници. Организатор на изложбата беше SCCA.

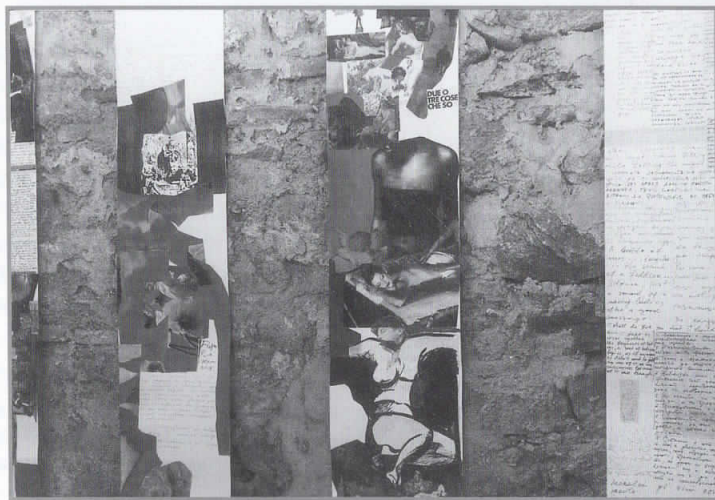
тектура на архитектурата, авторката го мами набљудувачот да влезе во просторите на затворениот, забулениот принцип на женската стратегија на заведувањето. Заробен во изолираната хедонистичка медитативна самица исполнета, пред сè, со привлечните суптилно еротизирани фотоколажи, набљудувачот констатира дека е заведен и фатен во стапицата на женската соблазителна игра на пастишот. Низ калемењето на сопствените врз тугите текстови и слики, односно низ цитирањето на доминантниот машки дискурс и автоцитирањето, авторката ја плете мрежата на заводливата визуелна и текстуална нарација на женското писмо. Окото на набљудувачот го регистрира монолотот, но и копнежот по дијалог кој е упатен до него, или до апстрактниот Друг. Дел од одделните записи структурирани се како исповеди што низ заемодејството со другите записи дијалогизираат со Другите,



со непознатите, со отсутните или присутни реципиенти. Низ интертекстуалното ткаење на записите, таа претендира да ја избрише трагата на монолотот и да го афирмира дијалогизирањето со различните дискурси со кои оперирале различните претходни автори(тети). Заблагодарувајќи им се на цитираните автори, кои со исклучок на еден, се сите мажи<sup>3</sup>, Томиќ–Радевска низ хронотопската пермутација ѝ се препушта на својата имагинација, размислувајќи за потен-

<sup>3</sup> Вајлд, Дали, Павловиќ, Дize, Матковски, М. Н. Томиќ, Да Винчи, Хичкок и Дерида.

цијалното, претпоставеното медитирање и хедонистичко однесување на секој од цитираните автори во конкретниот амбиент на турската бања. Различно варираниот манускрипт на записите, кириличен и латиничен, испишан повеќејазично, во италијански или нормал, како и различните писма и текстови колажирани од различни списанија и весници, монтирани во различни позиции, заедно се проникнуваат. Внатрешното дискурсивно плуралистичко интерферирање, мешање на јазиците и на писмата од една страна ја промовира идејата за повеќезначајната структура на записите, а од друга – метафората за митскиот Вавилон. Прелевањето и делумното преклопување на еден текст врз друг, не ни го открива само јазичното потекло на авторите, туку, пред сè, го сугерира илустрираниот, т.е. модерно илуминираниот палимпсест. Сликвното и текстуалното колажирање може да ни реферира и на еден вид ерминија низ чии страници – ротулуси ги препознаваме преплетите на различните цитати во кои го исчитуваме, пред сè, патријархалниот дискурс, односно неговите емпириски сознанија и упатства во тајните на женското заведување. Дискурсот на Таткото ја диференцирал, дефинирал и озаконил



Асоцијативни записи, Чифте амам 3, Скопје, 1997 г.



потчинетата претстава за жената, како битие на Другоста во општествениот поредок.

Низ фрагментарното парафразирање на цитираното писмо на Дерида ќе се обидеме накусо да ја пренесеме стратегијата на женското заведување. Тактиката на заведувањето, според него, се одвива од далечина. Дистанцата е основниот елемент на нејзината моќ. Во еден, од вкупно деветнаесетте ротулуси, истовремено ги читаме шемата и советот до мажите како да заведуваат, а да не бидат заведени, како да ја зачуваат сопствената дистанца, да бидат на дистанца од дистанцата, за да се заштитат, за да не настрадаат од женската заводливост. Ова упатство може да се толкува како совет даден од маж на маж, како исповед на маж пред жена, или како наравоучение за жената итн. Овој соблазителен, еротизирачки, флертувачки концепт, потпомогнат од машкиот дискурс, претставува двојно примамлива, надмудрувачка, итро изведена игра на авторката. Фотоколажите, во кои доминира фрагментарно разголеното женско тело го произведуваат визуелното задоволство, ја мамат, ја провоцираат и ја стимулираат машката фантазија.

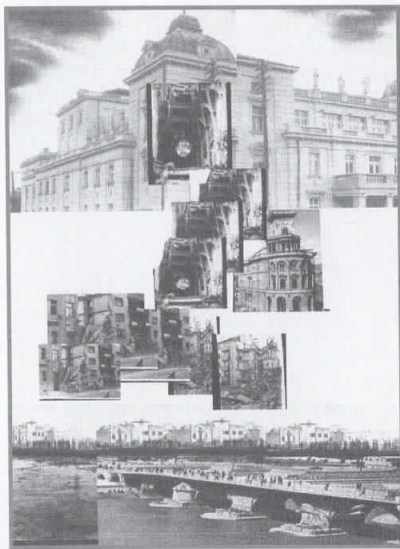
### *Поздрави од мојој град<sup>4</sup>*

Полифоничната структура на графичкиот концепт *Поздрави од мојој град* (1997 г.) е композирана од пет заемодејствувачки слоеви, од еден колажиран плотер и четири различни обоени фолии. Во матрицата на плотерот, во нејзината хтонска сфера втиснати се, исколажирани стари фотографии од урбаната иконографија на градот. Врз фонот, односно врз првиот слој, следат четири јукстапонирани транспарентни фолии на коишто поединечно се отпечатени апстрактни, различно обоени површини. Под слоевите на

---

<sup>4</sup> Делото е презентирано во рамките на проектот „Графички експеримент“ кој беше изложен во 1997 г. во Отвореното графичко студио, во Музејот на град Скопје. Куратор на проектот беше Сузана Милевска. Во рамките на проектот беше испечатена и графичка мапа на десетте автори, учесници во проектот.

фолиите, од фонот се назираат одбраните културни артефакти и настани, кои ја следат историјата на Скопје, на родниот град на авторката. Самиот наслов и структурата на делото реферираат на еден невообичаен стереоскопски тип поштенска туристичка картичка, упатена до апстрактниот Друг. Фрагментарно колажираните сегменти, слеани еден во друг, ја симулираат панорамската снимка од конкретниот топос кој во насловот не е конкретно именуван. Јукстапозицијата на фолиите сугерира своевидна транспарентна, заводлива археолошка сонда од чие дно на површината визуелно вибрираат и се мешаат слоевите од различно колажираните слики. Мешањето на слоевите во окото на набљудувачот се удвојува и низ удвојувањето ја предизвикува флукутирачката, недофатлива, неодредена слика на целоста која е слична, како што ќе рече Хаким Беј, на „мрачната шума на неодреденоста која е, всушност, царството на уметникот“<sup>5</sup>. Во зависност од позицијата на рецепцијата, окото на набљудувачот фронтално и во профил талка по препознатливите коти на мапата на градот. За да може да ги диференцира и хронолошки да ги идентификува културните хоризонти, тој не го користи само искуството за археолошката перцепција и рецепција, туку и признаењето и својата имагинативна моќ. Низ колористичките промени на слоевите, авторката симболички ни го олеснува и ни го сугерира следењето на историјата на егзистирањето на една урбана и, самата по себеси палимпсестна структура.



<sup>5</sup> <http://www.attack.hr/libera/br8/palimpsest.htm>

Овој графички концепт на Томиќ–Радевска може да се восприема и како потсетник за некогашниот изглед на градот, како архивски документ против забравот, или како ониричка слика на помнењето. Во поетската структура на овој концепт ги препознаваме културните артефакти на градот, односно неговиот *genius loci*. Визуелните ефекти, односно симулацијата на палимпсестот, авторката не ја постигнува само со идејата за дијахронискиот и синхрониски принцип и со методологијата на сепарираното печатење, односно со поставување на една исликана фолија врз друга, туку и со идејата за „историската неминовност на чинот кој го обновува секојдневието на поетиката на забравот“. (Т. Росиќ).<sup>6</sup> Овој концепт нема претензии да ни ја презентира само играта која во окото на набљудувачот ја предизвикува стереоскопијата, или да ни ја афирмира убавата колоратура на „декоративната разгледница“, туку преку него авторката претендира, низ дијахрониската и синхрониска линија, да ни го потврди истовремено мигот на дисконтинуитетот, мигот на пропаѓањето, на прелевањето и на мешањето на една цивилизација со друга, или мигот на синкретичката слика на целоста и на

Близнаци, комб. тех. Скопје, 1998 г.



<sup>6</sup> <http://host.sezampro.yu/rec/9810/rec98104.htm>



негирањето на заборавот на една историја за историјата. Симулираната палимпсестна концепција на ова дело не ја подразбира само дифузната, длабинска, децентрирачка стратегија на визуелното реципирање, туку го подразбира и истоветно-то палимпсестно читање и интерпретирање.

### *Семеен иконостас*

Графичкиот проект, насловен како *Инијерактивен албум*<sup>7</sup>, всушност инкорпорира шест интерактивно и интермедјално третирани графички листови, изведени во комбинирана техника (линорез, ситопечат и висок печат).

Иntenцијата на интерпретацијата на овој проект претендира на миметичка игра, на вербално симулирање на визуелната еманација на албумот. Миметиката во својата суштина ја подразбира и ја манифестира играта, зашто самата игра е, всушност, суштината на миметиката.

Наспроти сомнежот во остварувањето на целта, сепак ќе се обидеме низ ритмичката репетиција на зборовите да ја визуализираме текстуалната структура и да ја аплицираме врз играта на авторката. И покрај несигурноста во успешноста на меѓусебниот мимезис на двата медиума кои се користат со различни средства за експликација (вербална и визуелна), ќе се обидеме со визуализација во вербалниот медиум, еднавнор да ги варираме и да ги лавираме сликите (од албумот) и со нивната колористичка интонација да аплицираме уште еден виртуелен слој, поинаков од постојниот, реалниот. Со итерацијата и со маневрирањето на истите или на сличните зборови и реченици, со миметирањето и градирањето на нивната фонологија и тонска репетиција, со внатрешната колоратура на визуелниот звук, со текстуалното ткаење и со синхронијата на вербалната и на визуелната игра, ќе се обидеме да ја симулираме комплементарната игра на медиумите. Низ заемодејството меѓу прагматичната, тактилната и вербалната, ин-

<sup>7</sup> Проектот е изведен и изложен во Галеријата на Отвореното графичко студио на Музејот на град Скопје во 1998 г. Куратор на проектот беше Сузана Милевска.

тактна игра во играта, претендираме да воспоставиме едно друго рамниште на интеракција. Со неа ќе го предизвикаме стимулирањето на поинаквиот ритам, како и проширувањето и рециклирањето на поинаквото темпо на играта.

Пред сè ќе се фокусираме на неконвенционалниот третман на просторната конфигурација и презентација на графичкиот медиум, на неговата слоевитост и полизначност. Во рамките на стратиграфијата на едно дело можеме да ја препознаеме структурата на палимпсестниот запис, варијациите на површинските и на длабинските игри на наративните преплети во кои, низ заемните релациони или реципрочни односи на различните хоризонти, авторката ги обединува поголемиот број аспекти на приказната. Перфорирањето, јукстапозицијата и мобилноста на слоевите на графичките листови го овозможува генерирањето на откриената или на скриената, на фрагментарната или на целата наративна структура во рамките на еден графички лист, односно на еден сегмент од овој проект. Со комбинацијата на техниките и на медиумите, со хоризонталната позиција на презентацијата и со тактилната рецепција на делата, авторката на сугестивен, софистициран начин ја овозможува интеракцијата меѓу реципиентот и делото.



Фамилија Несторови, 1909 год.



Колажирањето на графичките техники со старите фотографии, нејзините семејни протагонисти, извлечени од различни-те хронотопски и културни хоризонти, низ лирската нарација излегуваат од патината на заборавот.

По(т)сетувањето, навраќањето во археологијата на семејните настани, со својата мапа на упатства за курсот на движењето, авторката го провоцира, го заведува реципиентот да се вклучи во мануелната игра и со играта на времепловот да тргне на патување низ слоевите на интимната историја на тугите светови. Правилата на играта во овој проект, како што наведува Сузана Милевска, „не се некои ригорозни“ од кој зависи нашата победа. Напротив во нејзината „игра“ стратешки правила не постојат, а формативните се сведуваат на упатството „влечи“ при што „играта може да се разбере како поим на нејасни граници (Л. Витгеншатјн, Филозофски истражувања: 71).

Како активен наратор, со помош на монтажата на архисликата и архиприказната на јунаците на нејзиното семејство, како и со симулацијата на графичката колористичка интонација на старите фотографии и со цитирањето на уметничките дела (од Пикасо, Матис, Мунк), Томиќ–Радевска во



слоевитоста, во транс(кон)текстуалноста и кохерентноста на визуелната структура, ја координира, ја контролира и ја открива повеќезначната игра, вткаена во густата мрежа на синхронизираните случувања во конкретно означеното време.

Низ играта на мобилноста и на статичноста, во перформансите празни или исполнети демаркациони зони, во зависност од движењето, односно од повлекувањето на означените делови, се појавуваат и исчезнуваат ликовите и настаните, целата или фрагментарната семејна повест. Полифоничната структура на проектот лежи во јукстапонираните слоеви на графичките листови. Граден врз принципот на каузално-последователни односи, поставен е во директна зависност од реципиентот, од неговото активно тактилно учество во понудената игра. На општ, но и на посебен план, слоевитоста на структурата го подразбира и синцирот различни учесници-играчи во играта. Авторката поаѓа од нејзините главни протагонисти и од кураторот, за да може преку набљудувачите-играчи да стигне до толкувачот/коментаторот на играта. На глобално рамниште, независно од другите учесници, може да се диференцираат два табора, два тима играчи кои се репрезенти на постојано активниот и на постојано резервниот, променлив состав. Едните се директни протагонисти, учесници во играта, во означената зона на игралиштето, а другите се со-учесници, распоредени на периферијата, надвор од играта, од игралиштето. Главните протагонисти со својата активна пасивност ги провоцираат играчите-набљудувачи да ста(р)тираат, да соучествуваат со својата „пасивна активност“ и низ статирањето повторно да ја рестартираат играта на заведувањето, зашто правилата на оваа игра ја подразбираат играта како дел од делото, а делото како дел од играта. Со синхронизираната интерактивно проткаена игра, играчите го актуализираат, го раздвижуваат внатрешниот ритам на играта. Тие ја менуваат конфигурацијата на концептот на играта и играта ја модифицираат во игра на перформансот, во перформанс на играта, зашто и самиот перформанс е дел од играта, додека графиките, како што подвлекува Милевска, се претвораат во настан.

Играта на набљудувачите-играчи надвор од полето, од игралиштето на вкрстените визуелни знаци е извесна во својата неизвесност, онака како што е неизвесно откривањето на вистината во својата извесност. Низ интеракцијата на играта, играта на авторката се сведува, пред сè, на редизајнирање на лицата од нејзиниот семеен круг. Низ лимитираното откривање на приватноста, на видливата или на невидливата присутност на вистината за лицата на нејзините актери, наизменично се појавуваат и исчезнуваат, водени од законот на истото генеолошко стебло. Коегзистирањето на ликовите со различните уметнички движења (фовизмот и кубизмот, синхронизирани со датата на раѓањето, или на младоста на нејзините предци), не нè води по праволиниски пат, туку низ различните траектории нè враќа во отворениот круг на сеќавањето на нејзиниот родослов, како и во конкретните културно-историски настани. Со играта на мануелното повлекување и извлекување на деловите се овозможува играта на целоста и се антиципира бесконечното повторување на играта, или се игра играта на церемонијалното повторување на присуството и отсуството на една интимна историја, на една историја на интимата.

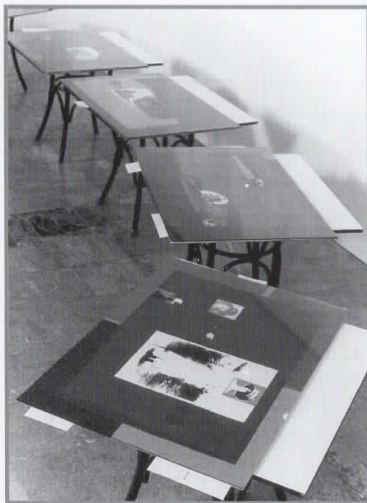
Со играта на ремеморирањето и рециклирањето, со монтажата и со калемењето во рамките на еден сегмент на проектот, се генерираат и се исчитуваат две или повеќе различни или заемно поврзани приказни. Перфорираното, пасивно средиште на горната видлива површина на поединечните графички сегменти, го поттикнуваат набљудувачот механички да ги повлече и да ги активира мобилните детали од долните невидливи слоеви. Извлекувањето на деталите ја овозможува перманентната флукуација и промена на рамништата на читање на приказната. Да се влезе, да се учествува во процесот на реализација на играта на Томиќ–Радевска значи да се стане соучесник, коавтор на играта, односно однапред да се „склучи симболички пакт... и да се преземе еден ритуален систем на обврски.“<sup>48</sup> Со раздвижувањето на деталите се означува по-

<sup>48</sup> Бодријар, Жан, *О завођењу*, Октоих, Подгорица; Григорије Божовић, Приштина, 1994, стр. 145



четокот, влегувањето во играта и отворањето на другото рамниште на приказната која со себе ги активира другите скриени рамништа. Збогатеното дејство на нарацијата со и во процесот на откривањето на густината на слоевите (на играта), го менува претходното лице на сижето, ги отвора новите непознати хоризонти и ја затвора играта враќајќи ја секогаш повторно во претходната состојба на мирување, на почетната позиција на зацртаните правила, зашто „чистата форма (на играта секогаш) е циклична и повратна“<sup>9</sup>. Тоа постојано „повторување на играта“, таа постојана „игра на повторувањето“<sup>10</sup> е всушност обнова на митот за играта и преобнова на сеќавањето за митот на првобитната среќа.

Целта на авторката е активно да го вовлече набљудувачот во контролираната игра на нејзините дисциплинирани играчи, за да може со своето учество да го почувствува задоволството од креативната игра и од радоста во играта на откривањето на палимпсестната структура на нејзините записи. Играјќи ја докрај играта на суптилната екстериоризација на нејзината интима и интимата на нејзините предци, Томиќ–Радевска низ софистицираниот контролиран лиризам и пуризам, како и низ еден вид економичен холизам, со овој проект-омаж, всушност го изгради иконостасот на своето семејно стебло.



<sup>9</sup> Ибид, стр. 160

<sup>10</sup> Дерида, Жак, *Бела митологија*, Братство-Јединство, Нови Сад, 1990, стр. 152

## *Информациите на кодои*

*„Моеио женейско наследство еднаш засекогаш беше уиџврено кога извесен сйермаиозоио се среиша со извесна женска јайна клетка. Тоа наследство ја сооржи формулаиша на сиие биолошки процеси кои ме реализираа и кои го овозможија моеио функционирање. Коијайиша на оваа формула е заишиана во секоја оо десетиие милиони клетки оо кои сум денес создаен. Секоја оо ише клетки знае како да ме ироизведе: иша е, иред сѐ, една клетка оо мене...“*

*Ж. Борријар*

Видеопроектот, насловен *Авџиоисихоанализа*<sup>11</sup> на извесен начин претставува продолжение на приказната од *Иниерак-тивниои албум*. Тој уште поексплицитно ја следи концепцијата на палимпсестната структура. Со овој видеозапис, авторката, пред сѐ, ја воспоставува интеракцијата меѓу два сосема различни медиума, меѓу активниот електронски и статичниот, графички медиум. Интеракцијата на двата медиума ја надополнува со внатрешното ткаење, со интерферирањето и со кинетизи-рањето на нејзините пасивни ликови од графичкиот медиум.

Самиот наслов на проектот реферира, пред сѐ, на авто-референцијалност, на затворената, внатрешна монолошка интерактивно проткаена игра на наследените биогенетски разлики и сличности. Со помош на автопсихоанализата се обидува да допре до проблемот на генетското наследство, односно до откривањето на нејзината ДНК.

Видеозаписот почнува со презентација на графичката кинетизирана формула ДНК, за да може визуелната приказна, низ кусиот рез, со монтажа, да продолжи и да се фоку-

---

<sup>11</sup> Видеопроектот *Авџиоисихоанализа* изработен е во 2000 г., а првпат е прикажан во Австралија, во Fremantle Art Centre. Во 2001 г. исто така беше прикажан и во Белград на изложбата Flux 01 – Модернизација сада, Rex у предграѓу. Овој проект е проширен и модифициран во видеоинсталацијата „Кружни сеќавања“. Изложбата беше отворена на 13 септември 2002 г. во Галеријата на Отвореното графичко студио во Музејот на град Скопје.

сира на симултаното претставување на фацијалната линија на самата авторка и на физичкиот изглед на ликовите од нејзиниот семеен албум. Втиснатите фотографии на графичките листови, низ кинетичките ритмички промени, со голема брзина циркулираат и заемно се преклопуваат, се прелеваат перманентно флукутирајќи во фонот на видеозаписот. Окото на камерата постојано и наизменично ја игра играта на промените на рамништата на плановите, фокусирајќи се синхронично на првиот план, односно на лицето на авторката, за да може нејзиното лице од првиот план, низ претопување на сликата да го спореди со лицата од вториот слој, односно со лицата од нејзиното семејство. Авторката со оваа игра на лицата, реферира на измешаните, на вкрстените психосоматски кодови, впишани уште во нејзината преднатална фаза. Со анализата на семејните фотографии и со автопсихоанализата на сопствената психофизичка конституција авторката се обидува да го дешифрира својот генетски запис и во него да ја открие својата посебност, својот идентитет. Генетската формула, втисната во нејзините предци, претендира да ја диференцира и низ дистинкцијата да ги обедини сите информации за нејзината психосоматска структура. Со монтажа, со комбинирање, односно со „вкрстување на гените“, со проткајување на нивните сличности и разлики, авторката се упатува во потрага по идентификација, но и по автономија и диференцијација на својот субјект.

Заробени во огледалото на прасликата/празаписот, низ принципот на визуелните аналогии, можеме да констатираме дека сите остануваме заложници, заклучени во клетките на генетските комбинации на нашите предци. Со удвојувањето, трансформирањето, со калемењето на независните сегменти на семејните фотографии, Томиќ–Радевска во разликите на истото, низ автоанализата, во сопствениот лик ги препознава лицата на своите предци, но ја идентификува и својата посебност, инаквост. Низ кинетичката игра на отсуството и на визуелното присуство на Другите, со преклопувањето и проникнувањето на деловите во целостта, низ селекцијата на визуелните кодови, Томиќ–Радевска ја гради



својата сликовна азбука, односно таблицата на вкрстеното читање на генетските податоци. Користејќи се со методологијата на решавање на вкрстените кодови, таа се впушта во математичка операција, во дешифрирање на физичката карта на геномот. Со исчитувањето на конфигурацијата на генетските информации за Другите во себе, и за своите во Другите, диференцирајќи ја Другоста на Другите во однос на себеси, авторката – во потрага по сопството, со себелимитирањето, доаѓа до себеослободување, до издвојување на својата посебност, на својата автентичност и на својот идентитет. Со разликувањето на Другите од истите, таа ја разлучува физичката сличност, но истовремено ја препознава заемната припадност на таа сличност, зашто за авторката во самиот чин на споредување, на претопување и диференцирање, „во самиот допир, допирачкото и допреното се разделени“<sup>12</sup> и споени во разликите на истиот генетски круг. Во тој затворен круг, набљудувачот ја исчитува релацијата, близината на лицето на авторката со лицата на другите ликови кои, како што би рекол Левинас, постојат „во две времиња“, тако што близината се „временува, но со дијахрониска временост еднадвор, од онаа страна или над времето кое може да се поврати низ сеќавањето во кое се држи и се одржува свеста...“ (Е Левинас, 1999: 130).

Со посредство на првиот видеопроект во кој е инкорпорирана матрицата на истиот или на сличниот, претходно реализиран графички проект, Томиќ–Радевска со концептот на поинаквата наративна структура, и во овој медиум, уште еднаш ја потврдува специфичната поетика на автентичноста на нејзиното лиризирано писмо.



<sup>12</sup> Емануел Левинас, *Другчије од бивства или с ону страну бивствовања*, Јасен, Никшић, 1999, стр. 132

## Кружни сеќавања

Видеоинсталацијата *Кружни сеќавања* претставува натамошна деривација и продолжение на првиот видеопроект - *Авџијоисихоанализа* кој, пак, се деривирал од автореференцијалниот графички проект *Интиерактивен албум*.

Самиот наслов на инсталацијата симболички реферира на архетипската слика на целоста на психизмот, на целоста на јаството. Тој посредно сугерира и некаква ретроспекција, ремеморирање и реактуализирање не само на времето минато, односно на дејствената динамичка дијахрониска и синхрониска слика на настаните, туку и на умножувањето и раслојувањето на битието на идентитетот, како и на преобновата и на натамошното длабење и проширување на можностите на интертекстуалната и интермедијална стратегија на авторката. Користењето на секогаш поинаквото колажирање на различните медиуми (графиката, фотографијата, видеото и скулптурата) во рамките на еден проект, за авторката не само што претставува возбуда од поинаквиот интермедиумски пристап и постигнување на нови ефекти во сличната проблематика, туку тоа е и копнеж по различната, недефинитивната, постојано отворена, незавршена игра која непрекинато ја заведува и ја води во натамошните истражувања и преиспитувања на нејзиниот идентитет, на нејзиното себство. Самиот чин на генерирањето на делото, односно на враќањето кон и во претходните дела, низ принципот на ре-деривирањето, авторката експлицитно го дефинира палимпсестниот приод.



Оваа инсталација во себе инкорпорира три различни статично-динамички елементи, две видеоснимки и една маска-негатив, отпечаток на нејзиниот автопортрет излеан во гипс. Палимпсестната ритмичка структура на



доминантната видеоснимка која се проектира на површината на ѕидот, авторката ја колажира со фрагменти од нејзините графички листови и фотографии од семејните албуми, како и со видеоснимката на нејзиното лице кое доминира над динамичниот фон. Вознемирениот поглед на авторката кој се еманира од видеоснимката се синхронизира со проточниот флукуирачки фон, за да може во различни интервали, нејзиното лице, наизменично да се преклопи и да се слее со ликовите од семејните албуми.

Наспроти маската, врз негативот на лицето на авторката, од друга видеоснимка, како врз огледална слика, виртуелно се проектира и прецизно се аплицира, во крупен план, кинетичката слика на „позитивот“ на нејзиното „живо“ лице. Со ваквата виртуелна апликација, низ играта на отсуството и присуството (на позитивот, отсутен во гипсениот отпечаток), авторката го



актуализира палимпсестниот автореференцијален запис, ја анимира и ја витализира статичната маска и го открива лицето на сопствениот идентитет. Позитивот од отпечатокот на лицето е интериоризирачки, невидлив, неманифестен. Тој реферира на идентитетот на авторката кој е скриен зад негативот, зад првиот слој на манифестната екстериоризирачка маска којашто се јавува како замена, како нешто што е изоморфно на нејзиното лице. Преку маската, авторката го воведува односот на заменувањето со заменуваното, но истовремено ни ја сугерира и архетипската димензија на митската претстава за Двојникот која е постара од портретот. Со посредство на маската Јас-от на субјектот се крие и се затвора во ограничениот простор на калапот, во отпечатокот, во одразот на сопственото лице. Во потрага по себството, меѓу маската и видеоснимката, ја активира двојната игра, играта на двојниот

(палимпсестен) запис на идентитетот. Таа игра на надоместокот и на флукуирачкото супституирачко, на постојано недофатливото и не-дефинитивното, на видливото и невидливото, на отсутното и присутното не е резултат само на играта меѓу различните медиуми кои претендираат на визуелно слевање, откривање и прикривање, туку пред сè е игра на спротивставање на дефинитивната слика за себе, за својот идентитет. Солзата која виртуелно се лизга низ лицето на маската, како што наведува Милевска „зборува за трансформацијата, минливоста и субверзивноста на недофатливиот идентитет. Интроспекцијата, автопсихоанализата или сондажата во различните стратуми на една личност не се и не може да бидат доволни методи со кои ќе се комплетира приказната за репрезентацијата на идентитетот“.

### *Petites perceptions*<sup>13</sup>

Минималистичкиот видеопроект под наслов *Petites perceptions*, или *Мали ѓерцејции*, презантиран е во хоризонтална позиција. Поставен е на пиедестал пред кој набљудувачот, за да може да го реципира, несвесно треба да се поклони. Насловот на проектот е преземен од онтологијата, односно од монадологијата на Готфрид Вилхелм Лајбниц.

Спиритуалистичкиот дуализам на овој философ се темели на опозицијата дух:материја, односно на психичкото:материјалното, на свесното:несвесното. Материјата за овој философ е нематеријална, таа е свест, волја, сила на психичкото и физичкото дејствување. Свеста за него е многукратна и повеќеслојна, додека во сферата на несвесното се активираат некои перцепции кои се несвесни и кои се откриваат и констатираат дополнително, *post factum*. Покрај големите перцепции, Лајбниц смета дека има и мали перцепции кои се полусвесни за извесни физиолошки појави, така што тие претставуваат јасен доказ дека духовното не може да се дефинира како свесно наспроти телесното несвесно. Затоа тој смета дека

<sup>13</sup> Овој проект беше презентираан на изложбата *Свесноста и новиите технологии*, во организација на SCCA во Музејот на современа уметност во Скопје, во 2002 г.

постои континуиран премин од битија со свесност од највисок степен, до битија со свесност од најнизок степен.

Токму со овој автоцитатен и автореференцијален проект Томиќ–Радевска ќе се обиде низ сопствениот модифициран, прекодиран автопортрет истовремено да го актуализира и низ визуелното, практично експериментирање да ја поткрепи Лајбницовата теза за малите перцепции кои се наоѓаат во сферата на несвесното. Принципот на автореференцијалноста, автоцитатноста и интермедијалноста со кои авторката оперира низ пренесувањето на различните варијанти на палимпсестната методологија и во овој проект може да го толкуваме како трага, како остаток, или како вишок од нејзиниот претходен дискурс. Трагата на јазикот го претставува фрагментарното користење на сопствената историја, на историјата на преместувањето која го содржи кодот на нејзиното потекло. Тоа е јазик на нејзиниот јазик во јазикот, трансфигурација на нејзините јазични траги.

Фрагментарното, претходно исцртаното лице на авторката презентира на екранот во крупен план е всушност симулирање на еден вид „просторна маска, портрет“ на нејзиното Јас. Тоа лице-маска индицира на нешто надворешно во однос на телото, на нешто што е одделено од него и во интериоризацијата-екстериоризирано. Претенциозно исцртаниот портрет низ потенцирањето на очните капаи и усните се транспонира во посебна знаковност. Нејзиното лице претендира да се запомни во лицето на маската, зашто тоа лице, како би рекол В. Топоров, симболички станува заштитно средство од ентропијата. Портретот, како средиште на духовните и на душевните сили, го чува идентитетот на личноста, но истовремено се јавува и како замена за конкретниот идентитет на субјектот.

Неговата презентација низ симулацијата на touch screen претендира да го заведе набљудувачот да се впушти во тактилната игра, односно во симулираната интеракција. Вертикалната линија која го дели лицето на две половини има повеќе значења. Истовремено може да реферира на двојноста на лич-



носта, на сферата на свесното и несвесното во личноста, на надворешното манифестно и на внатрешното неманифестно. Делењето преку исцртувањето може да индицира и на внатрешната не-интеграција која ја спречува кохезијата на Јас-от. Внатрешната неинтеграција можеби претставува рефлексивна слика на надворешната дезинтеграција. Неподвижната слика на лицето единствено ја динамизира трепкањето, движењето на очните капацити што континуирано, во одредени временски интервали се отвораат и се затвораат. Со отворањето на капацитите, со фиксираниот втречен поглед се манифестира стравот на лицето, ужасот од видливата, а за набљудувачот невидлива глетка, додека затворањето на капацитите можеби ги сугерира скриените, спокојни, невидливи сфери на несвесното. Архетипот на одразот на погледот може да реферира и на одразот на погледот на митската Медуза во која не може да се погледне. Во меморијата на набљудувачот останува запаметен само одразот на ужасот, кој е и наш ужас, но и огледална слика на современиот ентропички свет.

Petites perceptions, МСУ, Скопје, 2002 г.





𐌆





### **Ошворанье на печайише – денес**

6. И видов коґа Аґнецош скрши/еден оу седумше печайи, и чув едно оу четширише живошни/оа зборува како со ґлас на ґрмошевица: „Дојди и види!“

2. И видов, еше, бел коњ и на/неґо јавач со лак; и Му беше даден/венец, и шш ој излезе како победник/за оа победи.

Зах. 6, 3.

3. А коґа ґо извади вшориош печайи,/ґо чув вшорито живошно оа/зборува: „Дојди и ґледај!“

Откр. 4,7.

4. И излезе оруґ коњ, црвен; и на/јавачош му беше дадено оа ґо оузеле/мирош оу земјаша... и му беше даден ґодем меч.

5. А коґа се ошвори шрешшош печайи, ґо чув шрешшош живошно оа зборува: „Дојди и види!“ И видов еше/вран коњ, а на неґо јавач со мерила во ракашша своја.

Откр. 4,7

6. И чув ґлас среде четширише живошни/кој зборуваше: „Шиник шченица/за оинариј, и шри шиника јачмен за/оинариј; но расшшешлношо масло и/виношо ке ґи нема!“

7. А коґа се раскриши четшвршшош/печайи ґо чув ґласош на четшвршшош/живошно како зборуваше „Дојди и ґледај!“

Откр. 4,7

8. И видов. И еше сив коњ, а на неґо јавач, чие име беше смрш; И адош врвеше шо неґо ....

Језек.14,21

Покрај репродуцирањето на Диреровата графика *Јавачи на айокалијскајта*, цитирањето на дел од *Откровението* на св. апостол Јован Богослов<sup>14</sup>, претставува еден од трите сегменти на првиот скулпторски проект на Томиќ–Радевска на словен како *Четири јавачи на айокалијскајта*<sup>15</sup>.

Како што читаме во *Речникот на симболиите*, поимот апокалипса најпрво претставува откривање, објава на таинствената вистина, потоа пророштво кое говори дека тие вистини ќе се случат во иднина и, на крајот, таа е видување во кое сите детали имаат симболичка вредност. Тоа подразбира дека и визиите имаат вредност според симболизмот кој го содржат. Библиската пророчка мисла ни говори за откривањето на конечната вистина, за конечниот крај на светот, т.е. за мигот на непосредното откривање на вистината за направените гревови и за казната која ја заслужуваат луѓето по престапите. Историската свест ни укажува на тоа дека дуалистичкиот принцип на апокалиптичкиот дискурс секогаш се генерира од конфликтот меѓу доброто и злото. Симболички тој реферира на холокаустот, на пропаста која синхронично ја подразбира и метафората за несогледливите пропорции на духовната и на моралната дегенерација на човекот.

И покрај насловот и неговиот библиски и ликовен цитат, овој проект експлицитно не го индицира одвивањето на човечката драма, или на апокалиптичната визија на хаосот и пропаста на светот кој е присутен во Откровението и во Диреровата графика. Тој ни ја сугерира директната отсутност на протагонистите на апокалипсата и на нивните жртви. Отсуството на старите Дирерови јавачи и на нивниот број се компензира низ симболичкото присуство на истоветниот број коњи и на реквизитите што реферираат на последиците: на гладта, на болеста, на војната и на смртта. Отсуството на

---

<sup>14</sup> Овој цитат, кој авторката мануелно го напишала, даден е во уште покуса верзија.

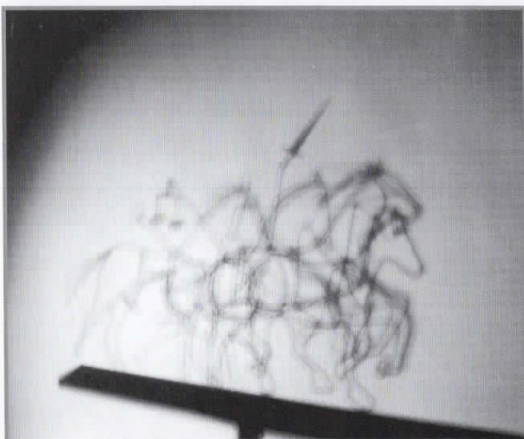
<sup>15</sup> Овој проект е реализиран на изложбата *Цитати*, која се одржа во Музејот на современа уметност во Скопје во 2001 г. Куратор на изложбата беше Лилјана Неделковска.



жртвите на апокалипсата авторката го компензира со присуството на набљудувачите кои симболички можат да ги реферираат потенцијалните жртви.

Користејќи се со трагите на минатото, односно отстапувајќи од доследното библиско и ликовно цитирање, со мекиот, речиси цртачки принцип на линеарната игра на жиците, Томиќ–Радевска ги обликува тродимензионалните динамички контури на нејзината групна композиција. Низ фрагментарната референца на конкретниот мотив на Диреровиот дрворез, таа всушност се обидува концепцијата на графичкиот медиум да ја преведе, да ја транспонира во друг медиум.

Играта на густите и на ретките, на бавните и на забрзаните теченија на линиите ја обликува динамичката структура на композицијата. Секој различен агол



на реципирање ја менува густината на вкрстените линии, така што со постапната кружна, променлива позиција на восприемањето, авторката не само што успева надворешната динамика да ја синхронизира со внатрешната динамика на композицијата, туку успева на набљудувачот да му ја сугерира рецепцијата на виртуелното движење. Преплетувањето, разредувањето и повторното кондензирање на линиите ја раздвижува сета флукуирачка, вибрирачка енергија на композицијата, така што во окото на набљудувачот постојано се генерира нова сензација, различна од претходно видената интегрална слика.

Во зависност од времето, односно од изворот на светлината (природната или вештачката) како и во зависност од аголот на реципирањето, се менува и аурата на композицијата. Под влијание на светлината, авторката се обидува со треперењето на линиите да ги надополни празните, отсутни облици и слоеви, па тродимензионалната структура на транспарентната композиција да ја обвитка со густа, полна воздушна мембрана. Под влијание на вештачката светлина, на рамната површина на сидот, со рефлексивната на линиите, се емитува виртуелната игра на сенките. Низ тродимензионалната линеарна структура, како еден вид фиксиран карагоз, (на рамната површина на сидот) се проектира и се преведува во дводимензионална слика. Со рефлексивната на линиите и со еманацијата на сенките, авторката се обидува својот фрагментарно избран цитат да му го врати на изворниот медиум и на еден интактен, посреден начин, скулпторскиот медиум да го трансформира во графички медиум.

Но, сепак насловот на проектот реферира на кусок, на отсуство на означените субјекти, како и на отсуство на акција. Без одобрение на авторката ќе си дозволиме насловот на нејзиниот проект да го преименуваме во *Ајокалийса без јавачи* и со тоа да го синхронизираме насловот со реално отсутните протагонисти во композицијата. Отсуството на јавачите не е случајно, тоа со себе ја повлекува иронијата на стравотијата, стравотијата на иронијата. Отсуството на тој начин е пострашно од нивното видливо присуство, зашто отсуството на нумеричката симболика на активните јавачи денес не може да се компензира и да се синхронизира со симболичкото присуство на средствата на јавачите. Денешните реално присутни и виртуелно анонимни протагонисти на апокалипсата остануваат сокриени зад хипокритичниот превез на демократијата. Во тој демократски контекст во кој се оплодуваат невидливи-те и (како што самата авторка ќе потенцира) побројни јавачи кои остануваат недостапни за масата грешници, сè повеќе расте димензијата на опасноста. Последиците од отворањето на печатите на современите нуклеарни јавачи на апокалипсата можат да бидат многу поекстензивни, понесогледливи и то-

тални во однос на библиските, селективни, зашто во Откровението на Јован (во кое опстојува надежта) натаму читаме:

11. *А ситие ангели стѹоеја околу/престѹолоѹи. Сѹарциѹие и четѹирѹиѹе живоѹни/и ѹагнаа ничкум ѹред пресѹолоѹи/и Му се ѹоклонија на Боѹа...*

13. *А еден оѹ Сѹарциѹие прѹзборе/и ме ѹраша: „Ониѹ облеченине/во бели облека, кои се и оѹ каде дошле?“*

Откр. 7, 9

14. *А јас му одѹговорив: „Ти знаеш/ѹосѹодине.“ А ѹој ми рече: „Тие се/ ѹиѹо дошле оѹ ѹолеми маки; ѹиѹе ѹи/исѹраа облекуѹиѹе свои и ѹи избелија/со крвѹиѹа на Аѹнеѹоѹи ...“*

15. *Заѹѹоа се ѹред пресѹолоѹи на/Боѹа, Кому Му служатѹи на Неѹѹовиѹи/храм и ѹење и ноќе; и Оној Кој сеѹи/на пресѹолоѹи, ќе се всели во нив;*

Откр. 21, 3.

16. *и нема веќе да одгладатѹи, ниѹу ѹаќ да оджедатѹи...*

Иса. 49.10

17. *бидејќи Аѹнеѹоѹи Кој е среде/пресѹолоѹи, „ќе ѹи ѹасе и води на живи/извори водни, и Боѹ ќе им ја/избрише секоја солза оѹ очѹиѹе нивни.“*

Псал. 23.1; Иса. 25,8; Откр. 21, 4

Користењето на библискиот мотив во ликовниот дискурс на Диреровата графика, низ принципот на интертекстуалноста и интермедѹјалноста, со фрагментарното ре-цитирање на ликовното и библиското писмо и со повторното акцентирање авторката ја воспоставува транстемпоралната врска со веќе случените настани. Со преведувањето, реемитувањето на цитатот и со поставувањето во новиот хронотопски контекст, ја модифицира старата туѓа слика и со реанимација на старата сензација ја рефлектира новата, повторно одиграна реална апокалиптична игра на конкретното место и време.

Избегнувајќи ги бруталните, остри црти на обликување на својата композиција, Томиќ–Радевска, од една страна преку мекото ткаење на нишките-жици во поттекстот се обидува да ги скрие политичките, воени конотации на проектот, да ги ублажи, да ги заборави одиграните некрофобични слики кои се одвиваа на Балканот, а од друга страна со наративната структура на нејзината композиција, експлицитно ни реферира дека големата апокалипса на малите народи веќе се случила и дека ние веќе одамна живееме со неа, а не со метафората за неа.





Асоцијативни записи, Чифте–амам 3, Скопје, 1997  
Колажи на хартија, 19 ротолуси (30 x 250 cm)

Associative Inscriptions, Ćifte–amam 3, Skopje, 1997  
Collage on paper, 19 rotuli (30 x 250 cm)



Поздрави од мојот град, ОГС, Скопје, 1997  
Четири пластични фолии (висок печат), печат на плотер  
(70 x 100 x 15 cm)

Greetings from My City, OGS, Skopje, 1997  
Four plastic foils (flat print), plotter print (70 x 100 x 15 cm)



Поздрави од мојот град, ОГС, Скопје, 1997  
Четири пластични фолии (висок печат), печат на плотер  
(70 x 100 x 15 cm)

Greetings from My City, OGS, Skopje, 1997  
Four plastic foils (flat print), plotter print (70 x 100 x 15 cm)



Интерактивен албум, ОГС, Скопје, 1998  
Шест интерактивни колажи (линорез, сито и висок печат)  
(70 x 100 cm)

An Interactive Album, OGS, Skopje, 1998  
Six interactive collages (linocut, silk screen, flat print), (70 x 100 cm)



## ПРАВИЛА НА ИГРАТА

Правилата за игрите на кои нè поканува авторката Дијана Томиќ Радевска со својот проект *Интерактивен албум* не се некои ригорозни правила од кои зависи нашата победа. Напротив во нејзината „игра“ стратегиските правила не постојат, а формативните се сведуваат на напатствието „влечи“ при што терминот „игра“ може да се сфати како „поим со нејасни граници“ (Лудвиг Витгенштајн, „Филозовски истражувања“, 71).

Како што Витгенштајн го поставува прашањето дали еден поим со нејасни рабови воопшто може да биде наречен поим и таа дилема ја поврзува со дилемата околу тоа дали една неизострена фотографија воопшто е слика на еден човек, графичарката Дијана Томиќ–Радевска ги преиспитува можностите уметничкото дело да биде перципирано како отворен систем во кој правилата се произволни и постојано се менуваат.

Токму употребата на стари фотографии го овозможува интерактивниот ефект во овој проект: фрагменти од реалноста на нејзиното семејство, истргнати од контекстот на фотографските албуми, се поставени во алтернативни слоеви со што на гледачот му се овозможува сам да ја симулира калейдоскопската слика на минатото, никогаш не постигнувајќи холистичка заокруженост. Приказната без прецизно хронолошко сценарио, но со многу детали, разоткрива една згусната атмосфера, со едно „ауратично“ (В.Бенјамин, „Кратка историја на фотографијата“) навестување на историското и културно милје во кое се воспоставувале навиките и односите во рамките на семејствата Томиќ и Несторови во текот на веков што изминува.

Проектот *Интерактивен албум* всушност се состои од шест интерактивни колажи, изведени во комбинирана техника (линорез, сито и висок печат) поставени на работни повр-

шини на кои гледачите би требало да се обидат самите да откријат повеќе можни комбинации, влечејќи ги долните слоеви на означените места. Деталите што наизменично се менуваат во отворите на горната композиција ни овозможуваат ретроактивен поглед во генеалошкото стебло.

Низ една духовита игра со модните детали (машки и женски шапки, на пример), различни цитати од уметнички дела од соодветниот период и со мешањето на различни пристапи кон колоритот (контрастни, заситени тонови за поскорите датуми, а различни тонови на сепија за постарите датуми, присутни и како временска референца), Радевска ги воспоставува сопствените правила и схеми чие разбирање не може да се сведе на знаењето на одредени историски факти.

Во таа „komplikuвана мрежа на сличности кои меѓусебно се испреплетуваат и вкрстуваат“ се остварува „семејната сличност“ (Витгенштајн) меѓу колажите чие анимирање не носи ниту победа, ниту награда. Единствената награда која секој реципиент може да ја очекува би било задоволството во индивидуалното разоткривање на различните просторни и временски слоеви на овој проект.

Со следењето на едноставните правила реципиентите стануваат учесници на еден перформанс, а графиките ги претвораат во „настан“ што го надополнува почетниот креативен чин на авторката бидејќи „нашето разбирање лежи во способноста за следење на правилата, а не во самите правила“. (Лоренс Немиров, „Разбирање на правилата“).



Интерактивен албум, ОГС, Скопје 1998 год.  
На чунот (позиција 1 и 2), Скопје, 1998 г.

Interactive album, OGS, Skopje 1998  
On the boat (Position 1 and 2)

## RULES OF THE GAME

The rules of the game to which the artist Dijana Tomik Radevska invites us with her project *Interactive album* are not the rigorous rules our victory depends on. On the contrary, there are no strategic rules in her 'game', while the formative ones are reduced to the instruction 'pull', where the term 'game' could be considered as a "concept with blurred edges" (Ludwig Wittgenstein, "Philosophical Investigations", 71).

While Wittgenstein investigates the question of a notion with unclear edges being called a notion at all and relates that dilemma to the dilemma of a blur photography being called a picture of a man, the graphic artist Dijana Tomik Radevska examines the possibilities of perceiving the work of art as an open system where the rules are optional and constantly changing.

It is the use of old photographs that renders the interactive effect in this project-fragments of the reality of her family, extracted from the context of the photograph albums, arranged in alternative layers that offer the spectator the possibility of simulating a kaleidoscopic picture of the past, yet, never achieving a holistic completeness. The story is without a precise chronological screenplay, but with many details, this discovering a dense atmosphere, with an 'auratic' (W.Benjamin, "Short history of photography") feeling for the historic and cultural milieu where the customs and the relations of the families Tomik and Nestorov were established in the departing century.

The project *Interactive album*, actually, consists of six interactive collages, performed in mixed media (linocut, silk-screen, flat print), arranged on working desks where the spectators are supposed to try to reveal as much combinations as possible, pulling the lower layers by the marked points. The details that alternately change in the openings of the upper composition provide the retroactive view into the genealogical tree.

Through a witty game with fashion details (male and female hats, for example), through various quotations from works of art from



particular periods and by combining different approaches towards the coloration (contrast, dense hues for the closer periods and different hues of sepia for the older periods, presented as a time reference), Radevska established her own rules and schemes whose understanding could not be reduced only to the knowledge of certain historic facts.

In that “complicated network of similarities overlapping and criss-crossing”, the artist has accomplished the “family resemblance” (Wittgenstein) of the collages whose animation brings nether a victory nor an award. The only award the recipient could expect would be the pleasure in the individual discovering of the different spatial and time layers of this project.

By following the simple rules the recipients become participants in a performance, and the prints turn into an “event” that complements the initial creative act of the artist, for “our understanding lies in the ability to follow rules, and not in the rules themselves” (Laurence Nemirov, “Understanding of Rules”).

(Translation: Maja Hadzimitrova–Ivanova)



Кружни сеќавања, ОГС, Скопје 2002 год.  
Гипсен отпечаток на лицето, видео проекција (детал од инсталацијата)  
Изработка на гипсениот отпечаток: Конча Пирковска  
Снимател и монтажа: Ратка Илиевска

Circular remembrances, OGS, Skopje 2002  
Plaster mask of the face, video proection (detail of the installation)  
Mask made by: Konča Pirkovska  
Camera and editing: Ratka Ilievska



Кружни сеќавања, ОГС, Скопје 2002 год.  
Видео инсталација (2 видеопроекции, 2VCR, гипсен отпечаток на лице)  
Снимател: Роберт Јанкулоски  
Монтажа: Лазар Секуловски

Circular remembrances, OGS, Skopje 2002  
Video Installation (2 videoprojection, 2VCR, plaster cast of the face)  
Camera: Robert Jankuloski  
Editing: Lazar Sekulovski

Сузана Милевска

ПРАШАЊЕТО ЗА ИДЕНТИТЕТОТ  
кон изложбата *Кружни секавања*,  
Отворено графичко студио

Колизацијата меѓу моќта на репрезентацијата и моќта на автентичноста е изворот на внатрешната тензија во секоја фотографија. Колку поголемата податливост за репрезентирање овозможува поголема симулација на автентичност, толку автентичноста станува попроблематична и поподложна на преиспитување. Она што изгледа толку автентично и реално вушност ја затскрива стапицата на репрезентацијата.

Кога Дијана Томиќ-Радевска во својот најнов видео проект *Кружни секавања* (2002) користи фотографии од семејните албуми паралелно со видеоснимки на сопственото лице таа се соочува токму со комплексноста на проблемите на репрезентацијата, идентитетот и прашањето за неговата конструкција/реконструкција.

Самата инсталација се состои од две паралелни видео-проекции во просторот на Отвореното графичко студио при Музејот на град Скопје. Првото видео е проектирано директно врз ѕидот од галеријата и претставува ритмичка монтажа на фотографии и графики изработени од самата авторка. Ликот на авторката се појавува одвреме-навреме и со динамичен поглед ги следи брзите промени на останатиот дел од снимката, како своевидно просторно и временско дистанцирање од сопствената личност. Другата проекција претставува статична видеоснимка на крупен план од нејзиниот лик, проектирана врз гипсен отпечаток-еден вид видео автопортрет.

Спротивноста на статичноста на фотографиите, кои според Ролан Барт немаат иднина, ги замрзнуваат времето и меморијата во граматиката на презент перфект (*that-has-been*), и на динамичноста на видеоснимките на лицето на авторката, кои дури и кога се статични речиси невидливо, но постојано треперат во просторот и времето поради самата природа на видеомедиумот, го отвора прашањето за идентитетот. Дали личниот идентитет е кохерентна и конзистентна категорија



која почнува и завршува во она „јас“, овде презентирана со директниот отпечаток од лицето на авторката, или тоа е комплексен ризом на историски, општествени, семејни и слични промени? Вербата во есенцијанцијалистичката детерминираност на идентитетот нужно е поставена под прашање.

Очигледно е дека со проектот *Кружни сеќавања* Дијана Томиќ–Радевска ја потенцира повеќеслојноста на идентитетот. И компатабилните и контрадикторните слоеви се испреплетуваат и создаваат мрежа на регистри и индекси кои овозможуваат само фрагментирано исчитување на различните патиишта на конструирање на субјектот. Истовремено, особено со проекцијата на видеоснимката на нејзиното лице врз гипсениот отпечаток/маска, авторката го поставува и прашањето дали себноста е идентична на нејзината претстава.

Додека отпечатокот е статичен објект, солзата што протекува на снимката на лицето на авторката зборува за трансформацијата, минливоста и субверзивноста на недофатливиот идентитет. Солзата се појавува како единствен физички доказ за автентичноста, но довербата во автентичноста е нарушена поради тоа што таа е *секогаш веќе* посредувана од технологијата.

Интроспекцијата, автопсихоанализата или сондажата во различните стратуми на една личност не се и не можат да бидат доволни методи со кои ќе се комплетира приказната за репрезентацијата на идентитетот токму поради парадоксот дека вистината за идентитетот лежи надвор од самиот идентитет.

Кога погледот на Дијана Томиќ–Радевска е насочен кон различните ликови што се појавуваат во видеопројекцијата вклучувајќи ги и нејзините сопствени претстави таа ги подвлекува границите на автопсихоанализата: за што подлабоко да се навлезе во сопствената личност неопходна е темелна анализа на културните, историските, семејните, па дури и политичките околности кои го детерминираат конституирањето на идентитетот. Така двете проекции се надополнуваат и само низ интеракцијата меѓу социјалниот и културниот аспект на видеото парадоксално наречено *4 Автoпсихoанализи* и авто-рефлексивноста на видеопројекцијата врз маската на авторката се затвора кругот на конструирањето на идентитетот.

Suzana Milevska

## THE QUESTION OF IDENTITY

On the exhibition *Circular Remembrances*, Open Graphic Art Studio

The collision between the power of representation and the power of authenticity is the source of the inner tension in every photograph. The more the flexibility of representation enables a better simulation of authenticity, the more the authenticity becomes increasingly problematic and questionable. What appears so authentic and real in fact hides the lure of representation.

When Dijana Tomik Radevska, in her latest video project *Circular Remembrances* (2002), uses photographs from her family albums in parallel with video images of her own face, she confronts exactly these problems of the complexity of representation and the construction/reconstruction of identity.

The installation itself consists of two parallel video projections in the Open Graphic Art Studio at the Museum of the City of Skopje. The first video is projected directly onto the wall of the gallery and it shows rhythmically edited photographs and graphic prints created by the artist herself. The face of the artist appears from time to time and, with her dynamic glance directed towards the other images, follows the changes in the rest of the projected picture as a spatial and temporal distancing from her own persona. The other projection shows a static video close-up of her face projected over a plaster cast - a kind of video self-portrait.

The opposition between the static photographs, which according to Roland Barthes have no future and which freeze time and memory in the grammar of the Present Perfect (*that-has-been*), and the dynamics of the video pictures that show the artist's face - which, even when static, almost invisibly yet permanently move in space and time due to the nature of the medium itself - poses the question of identity. Is the personal identity a coherent and consistent category that begins and ends in the „self“, here presented through the direct print of the artist's face,

or is it a complex rhizome of historical, social, family and similar changes? The belief in the essentialist determination of identity is inevitably questioned.

It is obvious that in the project *Circular Remembrances* Dijana Tomik Radevska emphasises the multi-layered aspect of the identity. Both the compatible and the contradictory layers interweave and create a web of registers and indices that make possible only a fragmentary reading of the different paths in the construction of the subject. Simultaneously, especially with the projection of the video-shot of her face onto her plaster cast/ mask, the artist poses the question of whether the self is identical to its representation.

While the cast is a static object, the tear that rolls down the artist's face projected onto the cast speaks of the transformation, temporariness and subversiveness of the unreachable identity. The tear appears as the only material proof of authenticity, but this belief in authenticity is shattered by the fact that it is *always (already)* mediated by technology.

The introspection, the auto-psychoanalysis or the survey of the different strata of a person are not and cannot be satisfactory methods for completing the story of the representation of identity precisely because, paradoxically, the truth of identity lies outside the identity itself.

When the gaze of Dijana Tomik Radevska is directed towards the different characters who appear in the video projection - including her own image - she emphasises the limits of auto-psychoanalysis: in order to enter more deeply into the personality, it is necessary to analyze the cultural, historical, family and even political circumstances that determine the constitution of identity. Thus the two projections complement each other, and only through the interaction between the social and cultural aspects of the video, paradoxically entitled *4 Auto-Psychoanalysis*, and the self-reflectivity of the video projection over the plaster mask of the artist does the circle of the construction of identity become complete.

(Translation: Maja Hadzimitrova–Ivanova)



Petites perceptions, МСУ, Скопје 2002 год.  
Дрвена кутија 40 x 40 x 100 cm, видео проекција, стакло  
Камера: Роберт Јанкулоски  
Монтажа: Ратка Илиевска

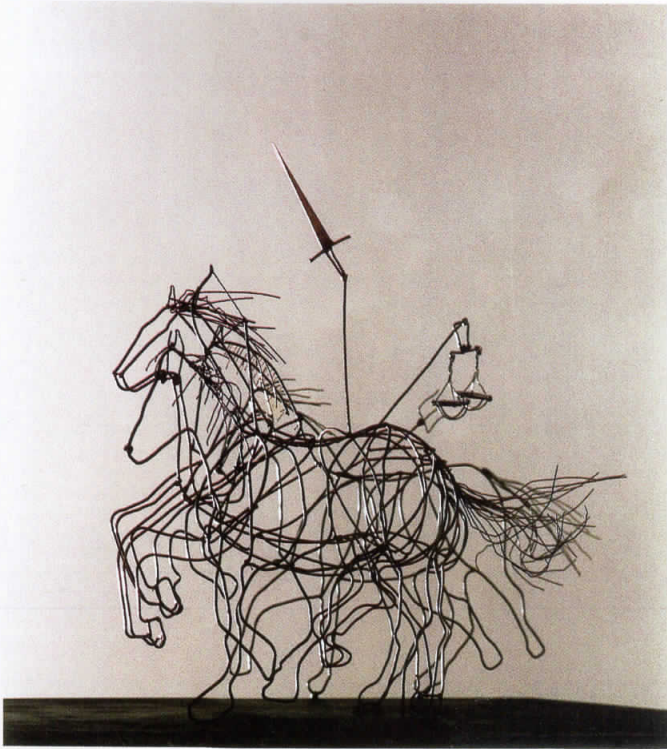
Petites perceptions, MSU, Skopje 2002  
Wooden box 40 x 40 x 100 cm, video projection, glass  
Camera: Robert Jankuloski  
Editing: Ratka Ilievska





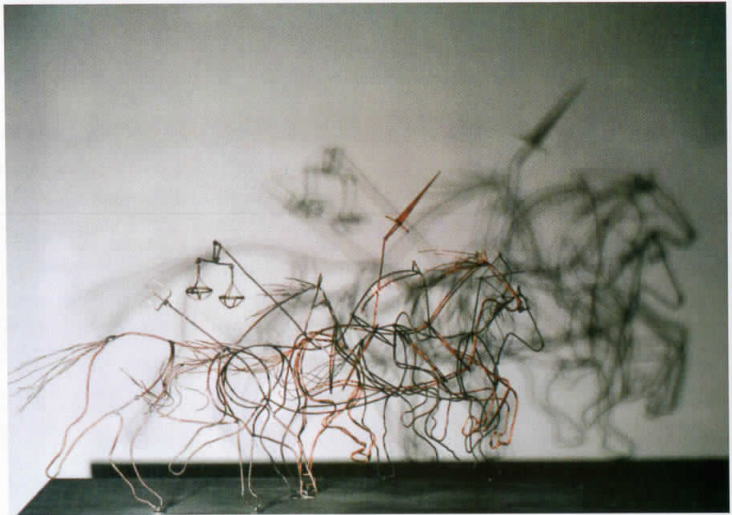
Petites perceptions, МСУ, Скопје 2002 год.  
Видео проекција (детал)  
Камера: Роберт Јанкулоски  
Монтажа: Ратка Илиевска

Petites perceptions, MSU, Skopje 2002  
Video projection (detail)  
Camera: Robert Jankuloski  
Editing: Ratka Ilievska



Четири јавачи на апокалипсата, МСУ, Скопје 2001 год.  
Инсталација, објекти од жица, сенки

Four riders of apocalypse, MSU, Skopje 2001  
Installation, wire objects, shadows



Четири јавачи на апокалипсата, МСУ, Скопје 2001 год.  
Инсталација, објекти од жица, сенки

Four riders of apocalypse, MSU, Skopje 2001  
Installation, wire objects, shadows

## THE POETICS OF THE PALIMPSEST

### *Eros and Narcissus*

Among the younger generation of Macedonian artists, Dijana Tomik Radevska holds a leading position in the field of graphic art. The genesis of her active creative development can be followed from 1985, from her earliest abstract prints rendered in all the traditional techniques to the later and recent works that diverge from the classical treatment of the medium, the conventional presentation of the graphic sheet and its distant and intact reception.

Analogies for the methodology and presentation of the results of her recent production can be found in the primordial source of graphic art and in the old palimpsest structure. The traces of the archetypal image and the origin of the heterogeneous techniques applied in graphic art can be found in, above all, various natural environments, i.e., in rock and cave art. The archaic representations of the motifs that are impressed, carved or inscribed in the natural materials (clay, rock, wood, etc.) are not only a reference to the origins of this medium: the artifacts created with various signs also speak about the creation of graphemes, that is, of a particular script. The historical discourse of this medium, the script, reminds us that the oral, ephemeral and ethereal message is juxtaposed to the inscribed trace of the abstract and encoded image/script. The impressions or carvings can be interpreted as signs of the indirect presence of the being. Those who possesses the power also possesses the authority that always emanates through the absence of the concrete being. Their power lies in indirectness, in absence, in secrecy and in the Cabalistic principle of action. The revelation of the truth hidden in the cryptic, rescript-like messages remains accessible only to the select and limited circle of initiates. The act of the decoding of the hermetic messages which hide the secret of knowledge (the secret of power) denotes the act of the loss of power, that is, the act of dispossession. The painstaking decoding of the accumulated hermetic messages implies *a priori* the long-term and never safe or exact transfer of knowledge.



However, the adventure of the anonymous creative subject, i.e., his inscribed message, has been addressed since ancient times, in spite of its hermetic nature, to the unknown one, to the abstract Other. Unlike the grapheme and its later historical transfer and development into the exact sign, the word (the text/script which, due to its multi-layered character and polisemy is not accessible to all), the carved or impressed image, in spite of its mimetic nature and openness in the expression of the message, still remains, to the present day, unreachable, enigmatic and mysterious. Its multi-layered interior or exterior trace left on various materials in different cultural or chronotopic horizons speaks to us of a primordial, genetically encoded and insatiable need for spiritual communication and exchange with the Other.

Regardless of the technique in which a graphic work of art is rendered, beginning with the process of the creation of the plate and ending with the printing of the graphic sheet, the skill of the craftsman and alchemist is always accompanied by a tactile and sophisticated erotic principle. For Dijana Tomik Radevska, the tactility that generates a relation between the Self and the Other that is sensory and sensuous in nature is an equivalent of the relation between the sexes, that is, it is an equivalent of the relation between the male productive principle and the female reproductive principle. The body of the graphic plate, the matrix, is the passive, subordinate, maternal, generative and reproductive principle, while the artist stands for the dominant creative power of the Father. The techniques that she applies in carving, scratching, etching with acid and removing part of the body of the graphic plate - the future matrix, necessarily initiate, through the active principle of the father and her creative manipulation, the reversible emotional. i.e., erotic current. In the act of creation, in this interactive erotic play, Dijana Tomik Radevska impresses herself in the mirror matrix of the plate and inscribes her code, thus reproducing and cloning the image of her narcissism in the succeeding work of art.

#### *Anticipation of the Double Play*

After ten years of on-going research, combining and blending different traditional techniques, feeling saturated with both abstract and associative motifs, Dijana Tomik Radevska has reached a radical position in her art, a position that is new to her: namely, she has come

to a point at which she displays a different understanding and presentation of the graphic work of art. She distances herself from the Modernist principles in the treatment of graphic art and, as it were, steps aside. Hence her Post-Modern discourse can be recognized in, above all, the pragmatic methodology applied in her works, the stratigraphy, the juxtaposition of the graphic sheets within one and the same work, the dialogism of its layers, the inter-medial nature of her artistic output, its intertextuality, its fragmentariness; in the quotations and in their collage-like character.

Within such a context, an attempt will be made to interpret her recent works by focusing on the projects that she produced between 1997 and 2002 and that are different in regard to the medium and their subject matter.

However, before we focus on her recent works, we will briefly discuss her traditional production that covers the period between 1985 and 1996. Here, we can discern the gradual departure from the tradition rendition in each successive series of prints. According to the approach to the graphic sheet, they differ both in terms of concept and methodology. Through the traditional rendition of the plate and the domination of abstract and associative motifs, Dijana Tomik Radevska spontaneously and gradually anticipates the double or multi-layered juxtaposed inscription. This multiple palimpsest<sup>1</sup> inscription (whose methodological procedure in the creation and occasioning of the graphic image is, in fact, immanent to the medium itself) is manifested in her work through the transparent overlapping or application of a single geometric surface, of one linear structure or one colour over another. The juxtaposition of the planes emanates the multi-layered nature and depth of the graphic sheet, i.e., the net of the various, interwoven signs that define the permanently active and flexible structure of her script. The image of the palimpsest inscription in her later and recent works is even more clearly defined and has thus become an emblem of Tomik Radevska's graphic discourse.

---

<sup>1</sup> The metaphor of the palimpsest or double inscription has been promoted in literature and scholarly circles by Gerard Genet in his detailed study *Palimpsestes -la littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982).

### *Leafing Through the Hermeneia*

*Associative Inscriptions*<sup>2</sup> (1997) is a work of art that was produced for a specific site, a work whose concept is characterized by an intertextual and inter-medial discourse of *écriture féminine*.

The title does not point to any concretely defined texts/inscriptions. These are left to our associations and our imagination. The previous function of the site of the presentation of the inscriptions, as well as their visual application, are a reference to the traces of the former hedonism and of its hidden, intimate and subtly eroticised poetic content. The very fact that part of the enormous space of the Turkish bath, one of its chambers, was chosen as the site for the presentation of the inscriptions, as well as the concept of their exhibition, is a symbolic reference to the female principle. With the intimate and interiorising arrangement and building of the captivatingly illuminated textual architecture of the structure, she lures the observer into the closed and veiled principle of the female strategy of seduction. Trapped in the isolated hedonistic and meditative solitary chambers filled with, above all, the intriguing and subtly eroticised photo collages, the viewer realizes that he has been seduced and caught in the trap of the tempting female play of the pastiche. By grafting her own texts and images onto those of the others, i.e., by quoting both the dominating male discourse and herself, Tomik Radevska weaves the net of the seductive visual and textual narration of the *écriture féminine*. The eye of the beholder registers not only the monologue, but also the craving for dialogue that is addressed to him or to the abstract Other. Some of the individual texts are structured as confessions that, through interaction with other texts, enter into a dialogue with the Others, with the unknown, absent or present recipients. Through the intertextual weaving of the inscriptions, Tomik Radevska strives to erase the traces of the monologue and to promote the dialogue with the various discourses that have been employed by previous authors/authorities. Extending her gratitude to the authors she has quoted and who are all, with the

---

<sup>2</sup> This concept was presented at the group exhibition with twenty-two participants, *Čifte Amam 3*. The exhibition was opened in the ruined premises of Čifte Amam (formerly a Turkish bath) on 27 May 1997. The curators of the exhibition, which was organized by SCCA, were the participants.



exception of one, men<sup>3</sup>, Tomik Radevska swims with the flow of her imagination through a chronotopic permutation, contemplating the potential and assumed meditation and hedonistic attitude of each of the quoted authors in the concrete ambiance of the Turkish bath. The varied manuscripts of the texts in the Latin and Cyrillic alphabets, written in several languages in italic and bold, intertwine with the various letters and texts rendered as a collage from a number of periodicals and newspapers arranged in various positions. The interior discursive and pluralist interference, the mixing of languages and scripts promotes, on the one hand, the idea of the multi-lingual structure of texts and, on the other, the metaphor of the mythic Babylon. The partial overlapping of one overflowing text with the other reveals not only the linguistic origin of the respective authors but is, primarily, indicative of the presence of the illustrated or illuminated palimpsest. The pictorial and textual collage can also be a reference to a kind of hermeneia on whose leaves, the rotuli, we can discern the interlacing of various quotations from which we can read, above all, the patriarchal discourse, that is, its empirical considerations and instructions regarding the secrets of female seduction. The discourse of the Father has differentiated, defined and legalized the image of the subjected woman as the Other in the social system.

At this point we would like to give a brief account of the strategy of female seduction with a fragmentary paraphrase of the text quoted from Derrida. The tactic of seduction, according to him, is employed from a distance. The distance is the basic element of its power. In one of the twelve rotuli we simultaneously read the scheme and advice to men on how to seduce without being seduced themselves, how to keep their distance, how to protect themselves in order not to become victims of women's seductive powers. This instruction can be interpreted as advice given by a man to a man, as a confession of a man before a woman, as a moral addressed to a woman, etc. This scandalous, eroticised and flirting concept, supported by the male discourse, is a doubly appealing, outwitting and clever game played by the author. The photo collages in which the nude female body dominates generate visual pleasure; they invite, provoke and stimulate male fantasy.

---

<sup>3</sup> Wilde, Dali, Pavlović, Dize, Matkovski, M.N. Tomić, Da Vinci, Hitchcock and Derrida.



### *Greetings from My City*<sup>4</sup>

The polyphonic structure of the graphic concept of *Greetings from My City* (1997) consists of five interactive layers, one collaged plotter and four differently coloured foils. Old photographs of the urban iconography of the city are impressed and arranged as a collage in the matrix of the plotter and in its chthonic sphere. Against the background, that is, against the first layer, there are four juxtaposed transparent foils on which abstract and variously coloured surfaces are individually printed. Under the foils, the selected cultural artifacts and events from the history of Skopje, the author's hometown, can be followed. The title itself and the structure of the work are a reference to an unusual stereoscopic type of tourist postcard addressed to the abstract Other. Fragmentarily collaged, blended segments simulate a panoramic view of a concrete topos which is not mentioned in the title. The juxtaposition of the foils suggests a certain transparent and seductive archaeological trial area from whose lower layers variously collaged images mix and visually vibrate towards the surface. The mixing of the layers is multiplied in the eye of the viewer, thus generating a fluctuating, evasive and undefined image of the whole that is similar, in Hakim Bey's words, to "the dark forest of vagueness that is, in fact, the realm of the artist."<sup>5</sup> Depending on the angle from which the work is observed, the eye of the viewer wanders, frontally or in profile, among the familiar triangulation points on the city map. In order to be able to differentiate the cultural horizons and chronologically identify them, the viewer does not use only the experience characteristic of archaeological perception and reception, but also their previously acquired knowledge and imaginative power. Through the colourist changes of the layers, the author symbolically facilitates our movement and suggests the direction in which the history of an urban and *per se* palimpsest structure should be followed. This graphic concept can be also perceived as a reminder of the former skyline of the city, as an archive document against oblivion, or as an oneiric image of

---

<sup>4</sup> This work was presented as part of the project entitled Graphic Experiment exhibited in the Open Graphic Studio in the City Museum in Skopje in 1997. The curator of the exhibition was Suzana Milevska. The collection of prints by the twenty participants in the project was published as part of the project.

<sup>5</sup> <http://www.attack.hr/libera/br8/palimpsest.htm>

memory. In the poetic structure of this concept we can recognize the city's cultural artifacts, its *genius loci*. The visual effects, that is, the simulation of a palimpsest, are achieved not only through the idea of the diachronic and synchronic principle and the method of separated printing or placing of one coloured foil onto another, but also through the idea of "the historical inevitability of the act that renews the everyday poetics of oblivion" (T. Rosić).<sup>6</sup> This concept does not strive merely to present the game that causes stereoscopy in the eye of the viewer or to promote the beautiful colouring of the "decorative postcard". It also simultaneously strives to confirm the moment of discontinuity and the moment of de-generation, the moment of blending and mixing of one civilization with the other, or the moment of the generating of the syncretic image of the whole and the negation of the oblivion that enfolds the history of a particular history. Tomik Radevska does this along diachronic and synchronic lines; the simulated palimpsest concept of this work, however, does not imply only the diffused, in-depth and decentering strategy of visual reception, but also a corresponding reading and interpretation.

### *The Family Iconostasis*

The graphic project entitled *An Interactive Album*<sup>7</sup> incorporates six interactively and inter-medially treated graphic sheets rendered in combined technique (linocut, silk-screen, planography).

Our intention in the interpretation of this project is to focus on the mimetic play and the verbal simulation of the visual emanation of an album. In its essence, mimesis implies and manifests play because the play, in and of itself, is the essence of mimesis.

Despite the uncertainties with regard to the outcome of our attempt, we will endeavour, nevertheless, to visualize the textual structure of the work through a rhythmical repetition of the words and to apply it to the author's play. In spite of our hesitancy as regards the

---

<sup>6</sup> [http:// host.sezampro.yu/rec/989810/rec98104.htm](http://host.sezampro.yu/rec/989810/rec98104.htm)

<sup>7</sup> This project was carried out and exhibited at the Gallery of the Open Graphic Studio of the City Museum in Skopje in 1998. The curator of the project was Suzana Milevska.









connection between two different means of explication, verbal and visual, as two different kinds of mimesis, we will attempt to apply them in this case. However, we will try to contrast and wash off the pictures from the album from the outside with their visualization through the verbal medium and thus, through their colourist intonation, apply yet another virtual layer that is different from the existing, real one. With the reiteration and manipulation of the same or similar words or sentences, through mimesis and grading their phonology and tonal repetition, with interior colouring of the visual sound, we will attempt to simulate the complementary interplay of the different media. Through an interaction between the pragmatic, tactile and verbal, intact play-within-the-play, we will attempt to establish another level of interaction. With it, we will provoke the stimulation of a different rhythm and the expansion and recycling of a different tempo in this play.

We will focus, above all, on the unconventional treatment of the spatial configuration and the presentation of the graphic medium, and on its multi-layered nature and polisemy. Within the framework of the stratigraphy of a work of art we can recognize the structure of the palimpsest text, the variations on the surface and in-depth games of narrative nets in which, through mutual relations and reciprocal links with different horizons, the author unites a number of aspects of the story. The perforation, juxtaposition and mobility of the layers on the graphic sheets makes possible the generation of the revealed or concealed narrative structure, of its fragmentariness or its unity as a whole within a single graphic sheet, i.e., within a segment of this project. By combining different techniques and different media, through a horizontal positioning of the presentation and the tactile perception of the works in a suggestive and sophisticated manner, Tomik Radevska makes possible the interaction between the recipient and the work. With the application of collage in combining graphic techniques with old photographs, her family members, taken out of the various chronotopic and cultural horizons, emerge through a lyrical narration from the patina of oblivion.

With her reminders/revisiting and return to the archaeology of family history and with her map of instructions for the routes along which one should travel, the author provokes and seduces the recipients to use their hands and, by playing with the time machine, set out

on a journey through the layers of the intimate history of other people's worlds. The rules of the game in this project, according to Suzana Milevska, "...are not so rigorous ... and winning in this game does not depend on them." On the contrary, in Tomik Radevska's "game" there are no strategic rules, while the formative ones are reduced to the instruction "pull", where "the game can be understood as a *concept of undefined borders* (L. Wittgenstein, *Philosophical Explorations*: 71).

As an active narrator, by editing the arch-image and arch-narration of the heroes from her family and with the simulation of the graphic colourist intonation of the old photographs and by quoting familiar works of art (Picasso, Matisse, Munch) Tomik Radevska coordinates, controls and reveals the polysemic game woven into the dense net of synchronized events in a concretely designated time in the multi-layered and trans(con)textual nature of the visual structure and its coherence.

Through a game that is both mobile and static, in the perforated, empty or filled, demarcation zones, depending on the movement or withdrawal of the designated parts, figures or events appear and disappear, as well as the entire or fragmented family history. The polyphonic structure of the project is based on the juxtaposed layers of the graphic sheets. Built on the principle of causal connexions, the project directly depends on the recipient and his/her active tactile participation in the offered game. Both generally and specifically, the multi-layered character of the structure also includes a chain of various participants/players in the game. The points of departure for the author are her main protagonists and the curator, while her purpose is to reach, through the observers/players, the interpreter/commentator of the game. On a global level, regardless of the other participants, two camps can be differentiated, two teams of players who are the representatives of the constantly active team and the team that is constantly changing, as it were, on the bench. The first team includes the direct protagonists, participants in the game, who play in the designated zone of the field, while the others are co-participants, arranged at the periphery, outside the game, outside the field. In their active passivity, the protagonists provoke the players/observers to act as extras or to start, to participate in their "passive activity," and through acting as extras, to re-start the seduction game, because the rules of this game imply that the game is

part of the work of art, and the work of art is part of the game. Through a synchronized and active game, the players actualize and set in motion the interior rhythm of the game. They change the configuration of the game and modify it into a game of performance/performance of the game because performance is part of the game, while the prints, as Milevska emphasizes, turn into events.

The game of the observers/players outside the field, outside the playing ground of the crossed visual signs, is certain in its uncertainty, just as the discovery of the truth in its certainty is also uncertain. Through the interaction of the game, the game of the author is limited to, above all, the redesign of the faces from her family circle. Through a limited revealing of privacy, of the visible or invisible presence of the truth about the faces of its participants, they alternately appear and disappear, led by laws of the same genealogical tree. The coexistence of the faces and different artistic movements (Fauvism and Cubism are synchronized with the dates of birth or the youth of her ancestors) does not take us to a straight road, but along various trajectories, to the open circuit of memories of her genealogy, as well as through concrete cultural and historical events. The game of manual pulling and drawing of the individual parts makes possible our playing with the whole, thus invoking an anticipation of endless repetition; it can also be perceived as a game of ceremonial repetition played with the presence and absence of an intimate history/history of intimacy.

The game of re-memorizing and recycling, the editing and grafting within the framework of one segment of the project, makes possible the generating and reading of two or more differently or mutually linked stories. The perforated, passive centre of the upper visible surface of the individual graphic segments encourages the viewer to pull and activate mechanically the mobile details from the lower, invisible layers. The act of the extraction of the details facilitates the constant fluctuation and change in the levels of the reading of the story. For Dijana Tomik Radevska, to enter, to participate in the process of the realization of the game, is to become a co-participant, a co-author of the game, i.e., to conclude beforehand "a symbolic pact...and to take on a ritual system of obligations."<sup>8</sup> Setting in motion the details marks the beginning, the entrance into the game and the opening of the other level of the story that, in turn, activates the other concealed



levels. The enriched action of the narration with and in the process of the discovery of the density of the layers (the game) changes the previous appearance of the story and opens new, unknown horizons; it ends the game, always returning to the previous position of inaction, thus going back to the original position of the defined rules because “the pure form (of the game) is always cyclic and retroactive.”<sup>8</sup> This constant “repetition of the game,” this constant “game of repetition”<sup>10</sup> is, in fact, the renewal of the myth about the game and a restoration of the memory of the myth of original bliss.

The objective of the author is to involve the viewers actively in the controlled game of her disciplined players so that they can feel, through their participation, the pleasure of the creative game and the joy in the game of the discovery of the palimpsest structure of Tomik Radevska’s narration. By playing the game of subtle exteriorisation of her intimate world and that of her ancestors to the very end she, through a sophisticated and controlled lyricism and purism, as well as through an economic holism, builds with this project/homage the iconostasis of her family tree.

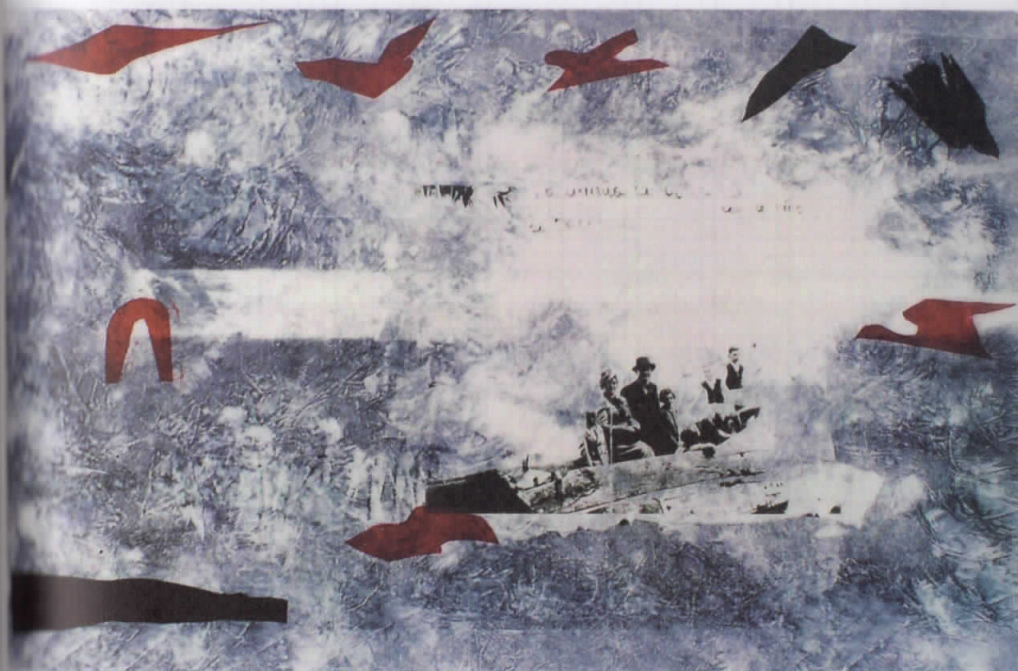
---

<sup>8</sup> Zana Bodrijar. *O zavodenju* ( Podgorica: Oktoih; Pristina: Grigorije Bozovic, 1994), p.145.

<sup>9</sup> *Ibid*, p.160

<sup>10</sup> Zak Derida. *Bela mitologija* ( Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1990), p. 152.







### ***The Information of the Code***

*“My genetic heritage was established once and for all when a certain spermatozoon met with a certain ovary cell. This heritage contains the formula for all the biological processes through which I came into being and which have made my functioning possible. The copy of this formula is inscribed in each of the ten million cells that I consist of today. Each of these cells knows how to produce me: it is, primarily, one of my cells...”*

Jean Baudriard

The video project *Auto-Psychoanalysis*<sup>11</sup> is, in a certain way, a continuation of the story of the *Interactive Album*. It follows in an even more explicit manner the concept of the palimpsest structure. With it,

Tomik Radevska primarily establishes an interaction between two completely different media, the electronic and the static, i.e., graphic one. This interaction is promoted with the interior weaving, interference and kinetic action of her passive figures from the graphic medium.

The title itself is an allusion to self-referentiality, to the closed, interior, monologue-like and interactively woven game of inherited biogenetic differences and similarities. With the help of auto-psychoanalysis, she tries to reach the problem of genetic heritage, that is, of the discovery of her DNA.

The video recording begins with a graphically triggered presentation of a DNA formula, while the visual story continues with the application of short cuts and editing and focuses on the simultaneous representation of the facial features of the author herself and the physical appearance of the figures from her family album. The photographs printed on the graphic sheets circulate with great speed through kinetic and rhythmic changes, overlapping, blending and permanently fluctuating against the background. The eye of the camera constantly and alternately plays with the change of planes, focusing in a synchronized manner on the close-up, that is, on the face of the author in order to

---

<sup>11</sup> The video project *Auto-Psychoanalysis* produced in 2000, was first exhibited in Australia at Fremantle Art Centre. It was also exhibited in 2001 in Belgrade, in the exhibition Flux 01-Rex in the suburb. It was expanded and modified as a video installation entitled *Circular Remembrances*. This exhibition was opened at the Gallery of the Open Graphic Studio in the Skopje City Museum on 13 September 2002.

compare it, through blending, with the faces from the second plane, that is, with the faces of her family members. Tomik Radevska's playing with the faces is a reference to the mixed, crossbred psychosomatic codes inscribed as early as in her prenatal phase. With the analysis of the family photographs and with the psychoanalysis of her own mental and physical constitution, Tomik Radevska strives to decipher her genetic code and discover in it her individuality and her identity. The genetic formula imprinted in her ancestors aspires to differentiate and, through a process of distinction, unify all the information on her psychosomatic structure. With the editing and combining, i.e., with the 'cross-breeding of genes' and the intertwining of their similarities and differences, the author begins her search for identification as well as for the autonomy and differentiation of her subject.

Trapped in the mirror of the arch-image/arch-inscription, we can state, by applying the principle of visual analogies, that we all remain in hostages locked in the cells of the genetic combinations of our ancestors. With the doubling, transformation and grafting of the individual segments of family photographs, Tomik Radevska recognizes in her own features, in the differences of the same and through self-analysis, the features of her own ancestors, thus also identifying her own peculiar nature and her different identity. Through a kinetic game of the absence and visual presence of the Others and through a selection of visual codes, she constructs her own visual alphabet, that is, the table of an entwined reading of genetic information. In the application of her methodology for the deciphering of the crossed codes, she initiates a mathematical operation in order to decode the physical map of the genome. By providing a read-out of the configuration of the genetic information on the Other in her and on her own family in the Others, by differentiating the Otherness of the Other in relation to herself, the author, while searching for the Self and through self-limitation, reaches a point at which she sets herself free and isolates her own peculiar features, her authenticity and her identity. By differentiating the Others from the same, she is also able to distinguish physical similarities and, at the same time, to recognize their mutual affiliation with such similarities because for her, in the very act of comparison, blending and differentiation, "the touching and the



touched are separated through the touch itself<sup>12</sup> and linked through the differences in the same genetic circle. Within this closed circle, the viewer can read the relation and the closeness of the author's face to the faces of the other figures who, according to Levinas, exist "in two separate time frames," so that this nearness "can be measured in time, but with a diachronic concept of time measured from the outside, from the other side, or beyond time that can be retrieved through the memory in which our awareness is contained and preserved..." (E. Levinas, 1999:130).

With the first video project that incorporates the matrix of the same or similar, previously realized, graphic project, Tomik Radevska confirms once again, this time through a different medium and with a different narrative structure, the specific poetics of the authenticity of her lyrical *écriture*.

### ***Circular Remembrances***

The video installation *Circular Remembrances* is a derivation of and a sequel to *Auto-Psychoanalysis*, Tomik Radevska's first video project which, in turn, derives from her self-referential graphic project *Interactive Album*.

The title of the installation is a symbolic reference to the archetypal image of the whole in psychism and of the whole of the Self. It also indirectly alludes to a certain retrospection, re-memorizing and re-actualisation not only of past time, i.e., of the dynamic, diachronic and synchronic image of actions and events, but also of the multiplication and stratification of the being of identity, as well as of the renewal and further carving and expansion of the possibilities for the author's intertextual and inter-medial strategy. For her, combining various media in a single project (graphic art, photography, video and sculpture) in a collage-like manner does not only mean an excitement derived from a different approach with regard to the medium, but also a desire for a different, ambiguous, constantly open and unfinished game that permanently seduces, leads to further explorations and re-examinations of her own

---

<sup>12</sup> Emanuel Levinas, *Drukcije od bivstva ili s onu stranu bivstvovanja* (Niksic: Jasen, 1999), p.132.

identity and of the Self. The very act of the creation of the work of art, that is, of the return to her previous works, explicitly defines her palimpsest approach through the principle of re-derivation.

This installation incorporates three different static/dynamic elements, two video recordings and a mask, a negative, i.e., an impression of her self-portrait cast in plaster. The palimpsest rhythmic structure of the dominant video recording projected on the wall is collaged with fragments of her graphic sheets and photographs from family albums and with a video recording of her face that dominates against the dynamic background. The author's anxiety that emanates from the recording is synchronized with the flowing and fluctuating background, while her face alternately overlaps and blends with the faces from the family albums at different intervals.

From the other video recording, against the mask and over the negative of her face, the kinetic image of the 'positive' is projected, as a mirror image, onto her 'live' face precisely applied and in close-up. With such a virtual application, through the game of absence and presence (on the positive, absent from the plaster imprint), the author actualises the palimpsest self-referential inscription, animates and vitalizes the static mask and reveals the face of her own identity. The positive of the imprint of the face is interiorising, invisible and indiscernible. It is a reference to the author's identity that is concealed behind the negative, behind the first layer of the evident and exteriorising mask that appears as a substitute, as something isomorphic on her face. Through the mask, she introduces the relationship of the substituting with the substituted, at the same time suggesting the archetypal dimension of the mythic image of the Doppelgänger that is older than the portrait. With the mediation of the mask, the *I* of the subject is concealed and closed in the limited space of the mould, in the impression and in the reflection of one's own face. In search of the Self, between the mask and the video recording, she activates the double game, the game of the double (palimpsest) inscription of identity. This game of compensation and fluctuating substitution, of the constantly un-reachable and in-definite, of the visible and invisible, of absence and presence, is not only the result of the game between the various media that strive towards a visual blending, revealing and concealing. It is, above all, a game of the opposition to a definitive picture of oneself and one's own identity. The

tear that virtually drops from the face of the mask, according to Milevska, “speaks of the transformation, transience and subversion of the unreachable identity. The introspection, auto-psychoanalysis and probing of the different strata of a personality are not and cannot be sufficient methods in the completion of the story of the representation of identity.”

### *Petites perceptions* <sup>13</sup>

The minimalist video project entitled *Petites perceptions (Minute Perceptions)* is presented in a horizontal position. It is placed on a pedestal in front of which the viewer, in order to see it, must bow. The title of the project comes from Gottfried Wilhelm von Leibnitz’s ontology, i.e., his monadology.

Leibnitz’s spiritual dualism is based on the oppositions spirit-matter, psychological-material or conscious-unconscious. To this philosopher, matter is immaterial, it is consciousness, will, power of mental and physical action. To him, consciousness is multiple and multi-layered, while in the sphere of the unconscious certain perceptions are activated that are revealed and registered later, *post factum*. Leibnitz believes that, in addition to the extensive perceptions, there are also minute ones that are semi-conscious of certain physiological phenomena, thus providing clear evidence that the spiritual cannot be defined as conscious *versus* the corporeal unconscious. Therefore, he believes that there is a continuous transition from beings with a consciousness of the highest degree to beings with a consciousness of the lowest degree.

It is precisely with this self-quoting and self-referential project that Tomik Radevska endeavours, through her own modified, re-coded self-portrait, to actualise and support, via visual and practical experimenting, Leibnitz’s thesis about minute perceptions that reside in the sphere of the unconscious. In this project, the principles of self-referentiality, self-quotation and the inter-medial approach with which she operates in her transfer of the various variants of the palimpsest methodology can be interpreted as a trace and a remnant, or as a sur-

---

<sup>13</sup> This project was presented at the exhibition entitled *Consciousness and the New Technologies* organized by SCCA at the Museum of Contemporary Art in Skopje in 2002.



plus of her previous discourse. The traces of language are evident in the fragmentary use of her own history and of the history of relocation that contains the code of her origin. It is a language of her language-within-language, a transfiguration of her linguistic imprints.

The fragmented, previously sketched face of the author shown on the screen in close-up is, in fact, a kind of a 'spatial mask, a portrait' of her *I*. This face/mask is indicative of something external in relation to the body, of something that is separated from it and exteriorised through interiorisation. The pretentiously drawn portrait is transposed through the emphasized eyelids and lips into a separate signification. Her face aspires to be remembered in the face of the mask because that face, as V. Toporov puts it, symbolically becomes a means of protection from entropy. The portrait as the centre of the spiritual powers and powers of the soul preserves the person's identity and at the same time appears as a substitute for the subject's concrete identity.

Its presentation through simulation on the touch screen aspires to lure the viewer into a tactile game, i.e., into a simulated interaction. The vertical line that divides the face into two halves has several meanings. It is a reference to the duality of the personality, to the sphere of its conscious and unconscious, to the externally manifested and the internally non-manifested. The division that is achieved with the drawing of the line can also be indicative of the internal non-integration that hinders the cohesion of the *I*. This non-integration, however, could represent a reflection of the exterior disintegration. The immovable picture of the face is dynamized only with the blinking and movement of the eyelids that constantly open and close at certain intervals. Their opening, characterized by a fixed glare, manifests the fear in the face and the terror at the sight that is visible to it, but invisible to the viewer. The closing of the eyelids perhaps suggests the hidden, calm and invisible spheres of the unconscious. The archetype of the reflection of the glance could be a reference to the reflection of the deadly glance of the mythical Medusa. The memory of the viewer records only the terror that is ours, too; it also records the mirror image of the modern entropic world.



### **Opening the Seals - Today**

*“And I saw when the Lamb opened one of the seals, and I heard, as it were the noise of thunder, one of the four beasts saying, Come and see.”*

*(Rev. 6:1)*

*“And I saw, and behold a white horse: and he that sat on him had a bow; and a crown was given unto him: and he went forth conquering, and to conquer.”*

*(Rev. 6:2)*

*“And when he had opened the second seal, I heard the second beast say, Come and see.”*

*(Rev. 6:3)*

*“And there went out another horse that was red: and power was given to him that sat thereon to take peace from the earth ... and there was given unto him a great sword.”*

*(Rev. 6:4)*

*“And when he opened the third seal, I heard the third beast say, Come and see. And I beheld, and lo a black horse; and he that sat on him had a pair of balances in his hand.”*

*(Rev. 6:5)*

*“And I heard a voice in the midst of the four beasts say, A measure of wheat for a penny, and three measures of barley for a penny; and see thou hurt not the oil and the wine.”*

*(Rev. 6:6)*

*“And when he had opened the fourth seal, I heard the voice of the fourth beast say, Come and see.”*

*(Rev. 6:7)*

*“And I looked, and behold a pale horse: and his name that sat on him was Death, and Hell followed with him.”*

*(Rev. 6:8)*

Together with the reproduction of Dürer's print *Riders of the Apocalypse*, the quotation from the *Revelation* of St. John the Theologian<sup>14</sup> is one of the segments of Tomik Radevska's first sculpture project, entitled *Four Riders of the Apocalypse*.<sup>15</sup>

According to the *Dictionary of Symbols*, 'apocalypse' is a concept that primarily designates revelation and announcement of the secret truth, then a prophecy which says that these truths will be realized in the future and, finally, a vision in which all the details have a symbolic value. This means that visions, too, have their value that depends on the symbolism that they contain. The Biblical prophetic thought speaks to us of the revelation of the final truth and of the end of the world, that is, of the moment of the immediate revelation of the truth about the sins people have committed and the punishment that they deserve. Historical consciousness also points to the fact that the dualist principle of the apocalyptic discourse is always generated by the conflict between good and evil. Symbolically, it is a reference to the holocaust and the catastrophe that simultaneously implies the metaphor of the unforeseeable proportions of man's spiritual and moral degeneration.

Despite the title of this project and its Biblical and painterly quotations, this project is not an explicit reference to the development of the human drama or to an apocalyptic vision of the chaos and end of the world that are present in the *Revelation* and Dürer's print. It suggests a direct absence of the protagonists of the apocalypse and their victims. The absence of Dürer's riders is now compensated for by a symbolic presence of the same number of horses and properties that are a reference to famine, disease, war and death as the consequences of the apocalypse. In addition, Tomik Radevska compensates for the absence of the victims of the apocalypse with the presence of viewers who can be symbolically perceived as an allusion to the potential victims.

---

<sup>14</sup> The quotation, written in the author's own handwriting, is given in an even shorter version.

<sup>15</sup> This project was part of the exhibition *Quotations* that was held at the Museum of Contemporary Art in Skopje in 2001. The curator of the exhibition was Liljana Nedelkovska.

By applying traces of the past, that is, by departing from consistent Biblical and painterly quotations, Tomik Radevska shapes with her soft, almost drawing principle of the linear play of the wires the three-dimensional dynamic contours of her group composition. With a fragmented reference to a concrete motif from Dürer's wood-carving she strives, in fact, to translate or transpose the concept of the graphic into another type of medium. The interplay of the dense and scarce, fast and accelerated flow of lines shapes the dynamic structure of the composition. Each angle of reception changes the density of the crossing lines; thus, with a gradual, circular and changeable angle of perception, she not only synchronizes the exterior dynamics with that of the interior of the composition, but also suggests to the viewer the reception of virtual movement. The interconnection, dilution and repeated condensation of the lines set in motion the entire fluctuating and vibrating energy of the composition, thus constantly generating in the eye of the viewer a new sensation that is different from the previously seen integral picture.

Depending on the time of day, the source of light (natural or artificial) and the angle of perception, the aura of the composition changes. Under the influence of light, the author strives to compensate for the empty, absent forms and layers with the vibration of the lines, thus enfolding the three-dimensional structure of the transparent composition with a dense and voluminous air membrane. Under the influence of artificial light, through the reflection of the lines, a virtual interplay of shadows is projected on the flat surface of the wall. As a kind of fixed *karagöz*, the three-dimensional linear structure is projected on the flat surface of the wall and translated into a two-dimensional picture. The author strives to return her fragmented quotation to the original medium with the reflection of the lines and emanation of the shadows and thus transform, in an intact and indirect manner, a sculptural medium into that of graphic art.

And yet, the title of the project is a reference to a deficiency and absence of designated subjects and absence of action. Although we do not have the author's authorization, we feel free to change the title of the project into *Apocalypse Without the Riders*, and thus harmonize the title with the protagonists in the composition who are absent in reality. The absence of the Riders is not unintentional; it carries with itself the

irony of horror and the horror of irony. Hence, their absence is more terrifying than their visible presence since today, the absence of the numeric symbolism of the active riders cannot be compensated for and synchronized with the symbolic presence of their properties. The present-day protagonists of the apocalypse, actually present and virtually anonymous, remain concealed behind the hypocritical veil of democracy. Within such a democratic context in which the invisible (as the author herself emphasizes) and more numerous riders multiply, remaining inaccessible to the multitudes of sinners, danger acquires an ever-growing dimension. The consequences of the opening of the seals of the modern nuclear riders of the apocalypse could be much more extensive, more unpredictable and all-encompassing compared to the selective Biblical approach because, as we read in the *Revelation* (in which hope still survives),

“... all the angels stood round about the throne, and about the elders and the four beasts, and fell before the throne on their faces, and worshipped God.”

(Rev. 7:11)

“And one of the elders answered, saying unto me, What are these which are arrayed in white robes? and whence came they?”

(Rev. 7:13)

“And I said unto him, Sir, thou knowest. And he said to me, These are they which came out of great tribulation, and have washed their robes, and made them white in the blood of the Lamb.”

(Rev. 7:14)

“Therefore are they before the throne of God, and serve him day and night in his temple: and he that sitteth on the throne shall dwell among them.”

(Rev. 7:15)

“They shall hunger no more, neither thirst any more ...”

(Rev. 7:16)

“He maketh me to lie down in green pastures: he leadeth me beside still waters ... and God shall wipe away all tears from their eyes.”

(Psalm 23; Isaiah 25:8; Rev. 21:4)



With her use of the Biblical motifs in the painterly discourse of Dürer's print, via the principle of intertextuality and an inter-medial approach, with a fragmented re-quoting of the painterly écriture and the Holy Scripture and a reiterated emphasis, Tomik Radevska establishes a trans-temporal connection with events that have already happened. With her translation and a repeated issuing of the quotation and establishment of a new chronotopic context, she modifies the old image produced by others and, with a reanimation of the earlier sensation, reflects the new apocalyptic game played once again, this time in reality, in a concrete time and on a concrete site.

In an attempt to soften and forget the necrophobic images that surfaced from the Balkans, Tomik Radevska endeavours, by avoiding brutal and sharp lines in the shaping of her composition, to conceal the political and military connotations of her project with the gentle weaving of the threads/wires in the sub-text. On the other hand, however, the narrative structure of her composition is an explicit reference to the claim that the great apocalypse of the small nations has already taken place and that we have been living with it, and not with its metaphor.

(Translation: Rajna Koška)

## ДИЈАНА ТОМИЌ РАДЕВСКА

Родена 1961 год. Во Скопје, Македонија. Од 1979 до 1984 год. студирала и апсолвирала на Филозофски факултет, група Историја на уметност со археологија во Скопје. Во 1980 год. се запишува на Факултетот за ликовни уметности и 1984 год. дипломира на ФЛУ на отсекоот Графика со Графички дизајн во класата на Проф. Драгутин Аврамовски-Гуте. Член на ДЛУМ од 1985 год. Заедно со уметниците З. Бужек, Н. Гештаковска Цветковска и З. Карагонов во 1985 год. ја формираат групата „КРУГ“ со која што континуирано излага. Од 1985 до 1987 год. работи во „Тетекс“ како креатор. Од 1987 до 1991 год. работи во „Македонски ракотворби“, компанија за производство на рачни ракотворби и теписи, како дизајнер. Од 1991 до 1993 г. изработува дизајни за рачно ткаени уникатни теписи за “Woven Legends”, Philadelphia, USA. Во 1993 со Марин Радевски ја основаат компанија „Комрад - Д“ за производство на рачно ткаени, уникатни теписи, која и денес работи. Во периодот од завршувањето на студиите, до денес континуирано излага на самостојни и групни изложби во Македонија и во странство. Во 1999 станува Официјален Витез на Академијата “Greci Marino”, Verbano - Италија, оддел за уметност. Работи како самостоен уметник и дизајнер.

Адреса: Народен фронт 5/БП/57, 1000 Скопје, Македонија  
Тел/факс: ++ 389 2 3125368, ++ 389 2 3239708  
e-mail: d\_tomic\_radevska@yahoo.com  
http:// www.proarts.com.mk/dijanatomic

### **Самостојни изложби:**

2002 **Скопје**, Музеј на град, Отворено графичко студио, „Кружни сеќавања“, видео инсталација

2001 **Скопје**, Музеј на современа уметност, „Цитати“, со група уметници (В. Урошевиќ, И. Беди, И. Рамичевиќ, М. Мотеска, Р. Јанкулоски) скулптура-инсталација

2000 **Fremantle**, Australia, Fremantle Art Centre, со група уметници (П. Хаџи Бошков, Н. Гештаковска Цветковска, З. Бужек), видео и графики

1999 **Битола**, Уметничка галерија, „Хераклејски вечери“, графики и колажи; **Загреб**, Хрватска, Галерија на Матица Хрватска, со група „Круг“, графики

1998 **Aachen**, Германија, “Aktion 21 e V”, Ateliers 21, со група „Круг“, графики; **Скопје**, Музеј на град Скопје, Отворено графичко студио, „Интерактивен Албум“, инсталација

1997 **Maastricht**, Холандија, Stenenbrug 4A, Kunst uit Macedonie, со група „Круг“, графики

1996 **Скопје**, Музеј на град Скопје, со група „Круг“, графики; **Милано**, Италија, Галерија „Модиглиани“, перманентна изложба, графики

1995 **Скопје**, Културни-Информативен Центар, Салон 1, графики; **Скопје**, Галерија „Стоби“, со група „Круг“, графики и масла; **Охрид**, **Штип**, **Куманово**, Културен Центар, со група „Круг“, графики

1992 **Скопје**, Уметничка галерија „Даут Пашин Амам“, графики; **Охрид**, Национален Музеј, „Куќа на Уранија“, графики

1988 **Скопје**, Стопанска банка, со Е. Аврамовска

1985 **Охрид**, Културен центар, со група „Круг“; **Гевгелија**, Општински Музеј „М.Зафировски“, со група „Круг“

### **Групни изложби:**

**2003 Chamalièrer**, Светско триенале на графика, мал формат; **Cracow**, Интернационално графичко триенале; **Битола**, Графичко триенале; **Тетово**, Биенале на графика - мал формат; **Скопје**, Музеј на град Скопје, „Глобализација и Идентитет“; **Brunico**, Ex Libris; **2002 Гевгелија**, Уметничка колонија и Изложба; **Offenbach am Main**, Internationale Senefelder-Stiftung; **Нови Сад**; **Бања Лука**; **Белград**; **Вршац**; **Истра**, **Лука**, Iwano Project III; **Скопје**, Музеј на современа уметност, SEAFair, Cultural Transformation-Consciousness and New Technologies; **2001 Белград**, Flux 01, Rex во предградие; **Скопје**, Музеј на современа уметност, SEAFair, Society and Genomic Culture; **Скопје**, „Пејсаж“, годишна изложба на ДЛУМ; **Скопје**, Графичка изложба на ДЛУМ; **2000 Берлин**, Графички уметници од Македонија; **Varna**, Интернационално графичко биенале; **Скопје**, Монотипија, во атељето на проф. Петар Хаџи Бошков; Скопје, Графичка изложба на

ДЛУМ; **1999 Скопје**, Музеј на современа уметност, „Нарцизми“; **Ваљево**, Македонски уметници; **1999-98 Скопје**, Музеј на град Скопје, Отворено Графичко студио, Мак-Граф; **1998 Скопје**, Уметничка галерија „Скопје“, 50 години Егзодус на Егејските Македонци; **Софија**, II Интернационално Триенале на графика; **Dresden**, Македонска Графичка уметност; **Скопје**, Графичка изложба на ДЛУМ; **1997-2000 Скопје**, Музеј на Град, Отворено Графичко Студио, Графички експеримент; **1997 Sanremo**, Меѓународна Изложба на современа уметност; **Dresden**, Графичко Студио; **1997-1999 Sint Niklaas**, Изложба на Ex Libris; **1997 Скопје**, Чифте Амам 3; **Скопје**, Art City , Проекти; **Скопје**, 50-та годишнина на ДЛУМ; **1997-2000 Битола**, Меѓународно Триенале на графика; **1996 Paris**, Cite des Arts; **Софија**, Меѓународно сликарско триенале; **Скопје**, Чифте Амам 2; **1994-99 Скопје**, КИЦ - Мак-Граф; **1990 Скопје**, Црква Св. Климент Охридски (дизајни за теписи); **1986 Скопје**, Уметничка галерија

#### **Колекции:**

Washington D.C., САД; Светска Банка; Скопје, Централа на Светска Банка; Aspen, CO, САД; Приватна колекција, London, UK, “Liberty”; Македонски Амбасади (Италија, Белгија, Англија); Странски Амбасади во Македонија и други Репрезентативни Институции во Македонија

#### **Награди:**

1995 за млад автор. Наградата за уметници во минијатура.

1996 Златен медал и диплома на Галеријата „Модиглиани“ - Милано, Италија.

1997 Групата „Круг“ е добитник на наградата „Љубомир Белогаски“ за најдобра изложба во 1996 во Музејот на град Скопје.

1998 „Арт Егзодус“ во Скопје

1999 “Premio Ambiente” Centro Europeo Ambientearte, Italia. 1 Premio Selezione Critica 99, New art Promotion, Italia.



## DIJANA TOMIK RADEVSKA

Born in Skopje, Macedonia, 1961. Studied and absolve on the Faculty of Philosophy, Group History of Art and Archeology from 1979 till 1984 in Skopje. In 1980 she started studies on The Faculty of Fine Arts, department of Graphic and Graphic design. Skopje BFA 1984 in the class of the Prof. Dragutin Avramovski-Gute. Member of AFAM (Association of Fine Artists of Macedonia) from 1985. Together with Z. Buzak, N. Gestakovska Cvetkovska and Z. Karagonov forms the group "CIRCLE" in 1985 and she exhibits continuously. From 1985 till 1987 works as fashion designer in "Teteks". From 1987 till 1991 works in Makedonski Rakotvorbi as a designer. She cooperates with "Woven Legends", Philadelphia, USA on designing unique hand woven carpets. In 1993 together with Marin Radevski established the company "Komrad-D", Arts and Crafts, for producing unique, hand woven carpets, which still exists. From 1984 exhibits continuously on solo and group exhibitions in Macedonia and abroad. From 1999 Official Knight of the Academy "Grecci Marino", Verbano - Italy, Art department. Works as an independent artist and designer.

Address: Naroden front 5/BII/57, 1000 Skopje, Macedonia

Tel/fax: ++ 389 2 3125368, ++ 389 2 3239708

E-mail: d\_tomic\_radevska@yahoo.com

[http:// www.proarts.com.mk/dijanatomic](http://www.proarts.com.mk/dijanatomic)

### Solo exhibitions:

2002 **Skopje**, Museum of the city, Open Graphic Art Studio, "Circular Remembrances", video installation

2001 **Skopje**, Museum of contemporary art, "Quotations", group of artists (V. Ur osevic, I. Bedi, I. Ramicevic, M. Moteska, R. Jankuloski), sculpture-installation

2000 **Fremantle**, Australia, Fremantle Art Center, group of artists (P. Hadzi Boskov, N. Gestakovska Cvetkovska, Z. Buzek), video and prints

1999 **Bitola**, Art Gallery, "Heraklea evenings", prints and collages;  
**Zagreb**, Gallery of "Matica Hrvatska", with the group "Circle", prints

1998 **Aachen**, "Aktion 21 e V ", Ateliers 21, with the group "Circle", prints; **Skopje**, Museum of the city, Open Graphic Art Studio,

“Interactive Album”, installation-prints

1997 **Maastricht**, Stenenbrug 4A, Kunst uit Macedonie, with the group “Circle”, prints

1996 **Skopje**, Museum of the city, with the group “Circle”, prints; **Milano**, Gallery “Modigliani”, permanent exhibition, prints

1995 **Skopje**, Cultural and Information Center, Salon 1, prints; **Skopje**, Gallery “Stobi”, with the group “Circle”, paintings and prints; **Ohrid, Stip, Kumanovo**, Cultural Center, with the group “Circle”, prints

1992 **Skopje**, Art Gallery “Daut Pasha Hamam”, prints; **Ohrid**, National Museum, “House of Uranija”, prints

1988 **Skopje**, Stopanska bank, with Elizabeta Avramovska

1985/86 **Ohrid**, Cultural Center, with the group “Circle”, prints; **Gevgelija**, Municipal Museum “M.Zafirovski”, with the group “Circle”, prints

#### Group exhibitions:

2003 **Chamaliérer**, International triennial of prints-miniature; **Cracow**, International print triennial; **Skopje**, Museum of the city, “Globalization and Identity”; 2002 **Gevgelija**, Art colony and exhibition; **Offenbach am Main**, International Senefelder-Stiftung; **Novi Sad, Banja Luka, Belgrade, Vrsac, Istra, Luka**, Iwano Project III; **Skopje**, Museum of contemporary art, SEAFair; 2001 **Belgrade**, Flux 01, Rex in the suburb; **Skopje**, Museum of contemporary art, SEAFair, **Skopje**, “Landscape”; **Skopje**, Annual Print exhibition of AFFA; **Berlin**, Macedonian Print Art; **Varna**, International print biennial; **Skopje**, Monoprint in the Atelier of the prof. Petar Hadzi Boskov; 1999 **Skopje**, Museum of contemporary art “Narcissisms”; **Valjevo**, Serbia, Macedonian artists; 1999, 98- **Skopje**, Museum of the city, Open Graphic studio, Mac-Graf; **Skopje**, Art Gallery “Skopje”, 50 years of the Exodus; **Sofia**, II International Triennial of prints; **Dresden**, Macedonian Print Art; **Skopje**, Print exhibition of AFFA; 1997–2000 **Skopje**, Open Art Graphic Studio, Graphic experiment; **Sanremo**, International exhibition of Contemporary Art; **Dresden**, Open Graphic Studio; 1997,98,99 **Sint Niklaas**, Ex Libris; 1997 **Skopje**, Cifte Hamam 3; **Skopje**, Art City; **Skopje**, 50-th Anniversary of AFFA; 1997–2000 **Bitola**, International Triennial of Graphic Art; 1996 **Paris**, Cite des Arts; **Sofia**, International Triennial of Paining; **Skopje**, Cifte Hamam 2; 1994

**Skopje**, Cultural and Information Center - Mac-Graph; **1990 Skopje**, Orthodox Church St. Clement of Ohrid (designs for carpets); **1986 Skopje**, Art Gallery Daut Pasha Hamam

**Works in Collections:**

**Washington D.C.**, USA; World Trade Bank; **Skopje**, Center of World Trade Bank; **Aspen**, CO, USA; Private collection; **London**, UK, "Liberty"; Macedonian Embassies, (Italy, Belgium, UK); Foreign Embassies in Macedonia and other Representative Institutions in Macedonia

**Rewords:**

1995 for young artist. Reword for artist in miniature.

1996 Golden medal and Diploma of the Gallery "Modigliani" - Milano, Italy.

1997 Group "Circle" got "Ljubomir Belogaski" for the best exhibition in 1996 in the Museum of the city.

1998 "Art Exodus" in Skopje

1999 "Premio Ambiente" Center Europeo Ambientearte, Italia. 1 Premio Selezione Critica 99, New art Promotion, Italy.

## СЕЛЕКТИРАНА БИБЛИОГРАФИЈА

**З. Карагонов**, КРУГ (каталог), Општински музеј и „Митко Зафировски“ ликовна галерија, Гевгелија, 27.06-7.07, 1985

**М. Талевска**, *Уникајтно печатени слики* - монотипии на Д. Томиќ, (каталог), Уметничка галерија Скопје, 7-24 мај, 1992

**Софија Ѓуровска**, *Правила што се кришат*, Нова Македонија, Скопје, 13 мај, 1992; *Секоја нова изложба е потребна*, Нова Македонија, Скопје, 7 декември, 1995; *Листање стари фотографии*, Зимски Салон на ДЛУМ, Нова Македонија, 08. 03. 2000год.; *Штумунг инспириран од природата*, Ликовна колонија „Нижополе“ 2000, 24.07.2000год.; *Четири автосохоанализи*, Н.Македонија, 18/19.11.2000

**В. В. Димеска**, КРУГ (каталог), Галерија Стоби, Скопје, 9.09-22.09, 1995; КРУГ (каталог), Скопје, Охрид, Штип, Куманово, 1995; Дијана Томиќ Радевска (каталог), Културно информативен центар, Скопје, 07.19, 1995; D. T. Radevska, L'elite, Selezione, Arte Italiana 1997; D. T. Radevska, Annuario D'Arte Moderna - Artisti Contemporanei, 1997

**Л. Плаевски**, Група КРУГ, (каталог), Музеј на град Скопје, Скопје, јули 1996

**М. Андоновска**, *Самостојни и заедно*, Вечер, Скопје, 16.07. 1996 (Ап.) De groep CIRCLE, Stenenbrug 4A, September, 1996

D. T. Radevska, B. Theilman, D. T. Radevska (katalog), 4. **Dresdner Förderwerkstatt Druckgrafik**, Dresden, 15 Dez. 1997-18 Jan. 1998

(Ап.), Hallo Partner, Dresdner Amtsblatt, Dresden, Nr. 38/97, 1997

**J. Thorandt**, Ohne Druck beim Drucken, Dresdner Amtsblatt, Dresden, Nr. 40/97, 1997

(Ап.) Allein das material reizt schon zum Gestalten, Dresden Stadt, Dresden, 16 Dezember, 1997

**Маја Чанкуловска**, *Уметносии низ Иѓра*, Студентски Збор, 27.05.1998год.

**Захаринка Бачева**, Дијана Томиќ Радевска, Големото Стакло, бр.7/8 1998; Dijana Tomic Radevska, *Interactive Games* (1998), Few



Candies for Venice, edited by: Nebojsa Vilic,

**Соња Абаџиева**, *Нарцизми*, (каталог), Музеј на Современа уметност, 21.06 - 21. 08, 1999год.; *Длабоко дишење*, аспекти на женското писмо во македонската ликовна уметност на 20 век, 2001 год.

**Ј.Ф.**, *Прејознавање на моќта на Пиџмалион во секој уметник*, разговор, Македонија Денес, 1999г.

**М.М.**, *Нова уметност у Ришњу*, Белград, “Блиц”, 01.08.2001

**Д.Радович**, *Уметност ван Галерије*, Белград, “Политика”, 19.08.2001

**Лилјана Неделковска**, *Цицати*, (каталог), Скопје, 10 - 11. 2001

**Катерина Богоева**, Интервју, *Современи Македонски уметници*, Лондон 2002, издание на Shashoua Press, Лондон

**Златко Теодосиевски**, ЗУМ, 10.2001

**Гордана М. Блажевска**, *Пајотот на уметничкото дело до висината*, Скопје, “Утрински Весник”, 09.11.2001; *Уметничките кои се илустрираат од експериментални многу зубати*, Интервју, Скопје, “Глобал”, (се издава на македонски и албански јазик) 19.09.2002

**С. Милевска**, *Предизвикот на несовршеноста на просторот*, Вечер, Скопје, 15 мај, 1996; *Графиката како еулогија на мултипликацијата*, Културен живот, Скопје, бр.4, 1997; Д. Т. Радевска, *Интерактивен албум*, (каталог), Музеј на Град Скопје, Отворено Графичко Студио, Мај, 1998год.; *Кружни Секавања*, (каталог), Скопје, 09.2002

**(Ан.)** *Зайиси во волна*, Клуб 360, Мобимак, Скопје, 2002

**Конча Пирковска**, *Четири Автосихоанализи*, (каталог), Фриментал, Австралија, 18.11 - 12. 12. 2000 год.; Ликовна колонија Гевгелија 2002, (каталог), Гевгелија, 2002.; *Современи Македонски уметници*, Лондон 2002, (на македонски и англиски јазик), издание на Shashoua Press, London.

**Владимир Величковски**, *Појтиц на Тузи дела*, Дневник; *Уметничките групи во Македонија*, Скопје 2003, издавач Музеј на современата уметност

## SELECTED BIBLIOGRAPHY:

**Z. Karagonov**, Circle (catalogue), Municipal Museum and Art Gallery „Mitko Zafirovski“, Gevgelija, 27.06-7.07, 1985

**M. Talevska**, „Uniquely printed paintings“- monoprints by Dijana Tomik, (catalogue), Art Gallery Skopje, 7-24. 05. 1992

**S.Djurovska**. Breaking the Rules, N.Makedonija, Skopje, 13.05.1992; Each new exhibition is necessary, N. M., Skopje, 7.12.1995; Leafing the old Photos, Winter Salon, N.M., 08.03.2000g.; Atmosphere inspired from the nature, Art Colony Nižopole 2000, 24.07.2000g.; Four autopsyoanalysis, N.M. 18/19.11.2000

**V.V. Dimeska**, Circle (catalogue), Galery Stobi, Skopje, 9.09-22.09, 1995; Ohrid, Štip, Kumanovo, 1995; D. Tomik Radevska (catalogue), Cultural and Information Centre, Skopje, 07.19, 1995; D. Tomik Radevska, Lželite, Selezione, Arte Italiana 1997; Dijana Tomik Radevska, Annuario D'Arte Moderna - Artisti Contemporanei, 1997

**L. Plavevski**, Group Circle, (catalogue), Museum of the City, Skopje, 07. 1996

**M. Andonovska**, Independent and Together, Večer, Skopje, 16 juli, 1996

**(An.)** De groep CIRCLE, Stenenbrug 4A, September, 1996

**B. Theilman**, D. Tomik Radevska (catalogue), 4. Dresdner Förderwerkstatt Druckgrafik, Dresden, 15 Dez. 1997-18 Jan. 1998

**(An.)**, Hallo Partner, Dresdner Amtsblatt, Dresden, Nr. 38/97, 1997

**J. Thorandt**, Ohne Druck beim Drucken, Dresdner Amtsblatt, Dresden, Nr. 40/97, 1997

**(An.)** Allein das material reizt schon zum Gestalten, Dresden Stadt, Dresden, 16 Dezember, 1997

**Maja Čankulovska**, Art and Game, Studentski Zbor, 27.05.1998god.

**Zaharinka Bačeva**, D. Tomik Radevska, Golemoto Staklo, br.7/8 1998; D. Tomik Radevska, Interactive Games (1998), Few Candies for Venice, edited by: Nebojsa Vilic,

**Sonja Abadzieva**, “Narcissisms”, (catalogue), Museum of Contemporary Art, 21.06 - 21. 08, 1999god.; “Deep breathing”,

Aspects of the Feminine letter in Macedonian Art in the XX-th century, 2001 god.

**J.F.**, The Power of Pigmalion in every artist, Intereview, 1999g.

**M.M.**, New Art in Ripanj, Belgrade, "Blic", 01.08.2001

**D.Radovič**, Art out of the Gallery, Belgrade, "Politika", 19.08.2001

**Liljana Nedelkovska**, Citati, (katalog), Skopje, 25.10-10.11.2001

**Katerina Bogoeva-Zoran Ričliv**, Spaces for Art and Fine Art, Utrinski vesnik, 28.04-02.05.2001; Interview, Contemporary Macedonian Painters, London 2002, (on Macedonian and English), Published by Shashoua Press, London.

**Zlatko Teodosievski**, Between the past and the present, ZUM, 10.2001

**Gordana M.Blaževska**, Through a work of art to the verity, Skopje, "Utrinski Vesnik", 09.11.2001., Artists who are afraid of the experiment lose much,(Interview), Skopje, "Global", (published on Macedonian and albanian)19.09.2002

**S. Milevska**, The challenge of the imperfection of space, Večer, Skopje, 15 maj, 1996; The Graphic art as an eulogy of the multiplication, Kulturen Život, Skopje, br.4, 1997; Dijana Tomik Radevska, Interactive album, (catalogue), Museum of the City, Open Graphic Studio, May, 1998god.; Circular remembrances, (catalogue), Skopje, 09.2002

(An.) Zapisi vo volna, Klub 360, Mobimak, Skopje, 2002

**Konča Pirkovska**, Four Autopsychanalysis, (catalogue), Fremantle, Australia, 18.11 - 12. 12. 2000 god., Art Colony Gevgelija 2002, (catalogue), Gevgelija,2002., Contemporary Macedonian Painters, London 2002, (on Macedonian and English), Published by Shashoua Press, London.

**Vlado Veličkovski**, Signature on Strange Art works, Dnevnik; Art Groups in Macedonia, Skopje 2003, publisher Museum of contemporary Art

За издавачот: Дијана Томиќ Радевска  
Текст: Конча Пиркоска, Сузана Милевска  
Лектура на македонскиот текст: Јадранка Владова  
Превод: Рајна Кошка, Маја Хаџимитрова Иванова  
Лектура на англискиот текст: Margaret Reid, М-р  
Фотографии: Роберт Јанкулоски (стр. 2, 10, 11, 14, 17, 20, 31, 35, 36,  
37, 38, 41, 52, 53), Станимир Неделковски (стр. 24, 25, 28, 44, 45, 68),  
Дијана Томиќ Радевска (стр. 8, 9, 50, 51, 62)  
Ликовно обликување: Д. Томиќ Радевска  
Компјутерска обработка и печат: Фонко Дизајн (Д. Шопкоски)  
Реализација: Ноември 2003  
Тираж: 500

\*\*\*

For the Publisher: Dijana Tomik Radevska  
Text: Konča Pirkoska, Suzana Milevska  
Macedonian Language Editor: Jadranka Vladova  
Translation: Rajna Koška, Maja Hadzimitrova Ivanova  
English Language Editor: Margaret Reid, MA  
Photographies: Robert Jankuloski (Page. 2, 10, 11, 14, 17, 20, 31, 35, 36, 37,  
38, 41, 52, 53), Stanimir Nedelkovski (Page. 24, 25, 28, 44, 45, 68), Dijana  
Tomik Radevska (Page. 8, 9, 50, 51, 62)  
Lay-out: D. Tomik Radevska  
Prepress and press: Fonko Design (D. Šopkoski)  
Realization: November 2003  
500 copies

\*\*\*

Реализацијата на книгата е подржана од  
Министерството за култура



The realization of the book is supported by the  
Ministry of Culture of The Republic of Macedonia



CIP - Каталогизација во публикација  
Народна и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски",  
Скопје

76.038.6(497.7) Томиќ Радевска, Д.

ПИРКОСКА, Конча

Дијана Томиќ Радевска / [текст Конча Пиркоска, Сузана Милевска ; превод Рајна Кошка, Маја Хаџимитрова Иванова ; фотографии Роберт Јанкулоски, Станимир Неделковски, Дијана Томиќ Радевска ] = Dijana Tomik Radevska / [text Konča Pirkoska, Suzana Milevska ; translation Rajna Koška, Maja Hadzimitrova Ivanova ; photographs Robert Jankuloski, Stanimir Nedelkovski, Dijana Tomić Radevska]. - Скопје : Томиќ Радевска Д., 2003. - 86 стр. : илустр. ; 21 cm

Податок за авторите преземен од колофонот. - Текст напредно на  
англ. јазик. - Библиографија : стр. 82-85

ISBN 9989-57-231-3

1. Гл. ств. насл. 2. Милевска, Сузана 3. Томиќ Радевска Дијана. - I.  
Радевска, Дијана Томиќ види Томиќ Радевска, Дијана  
а) Томиќ Радевска, Дијана (1961-)  
COBISS.MK-ID 54806282





ISBN 9989-57-231-3



9 789989 572319