

Г О Л Е М О Т О



ZDNet Download Picks: June 28, 2000 - Inbox - Netscape Folder

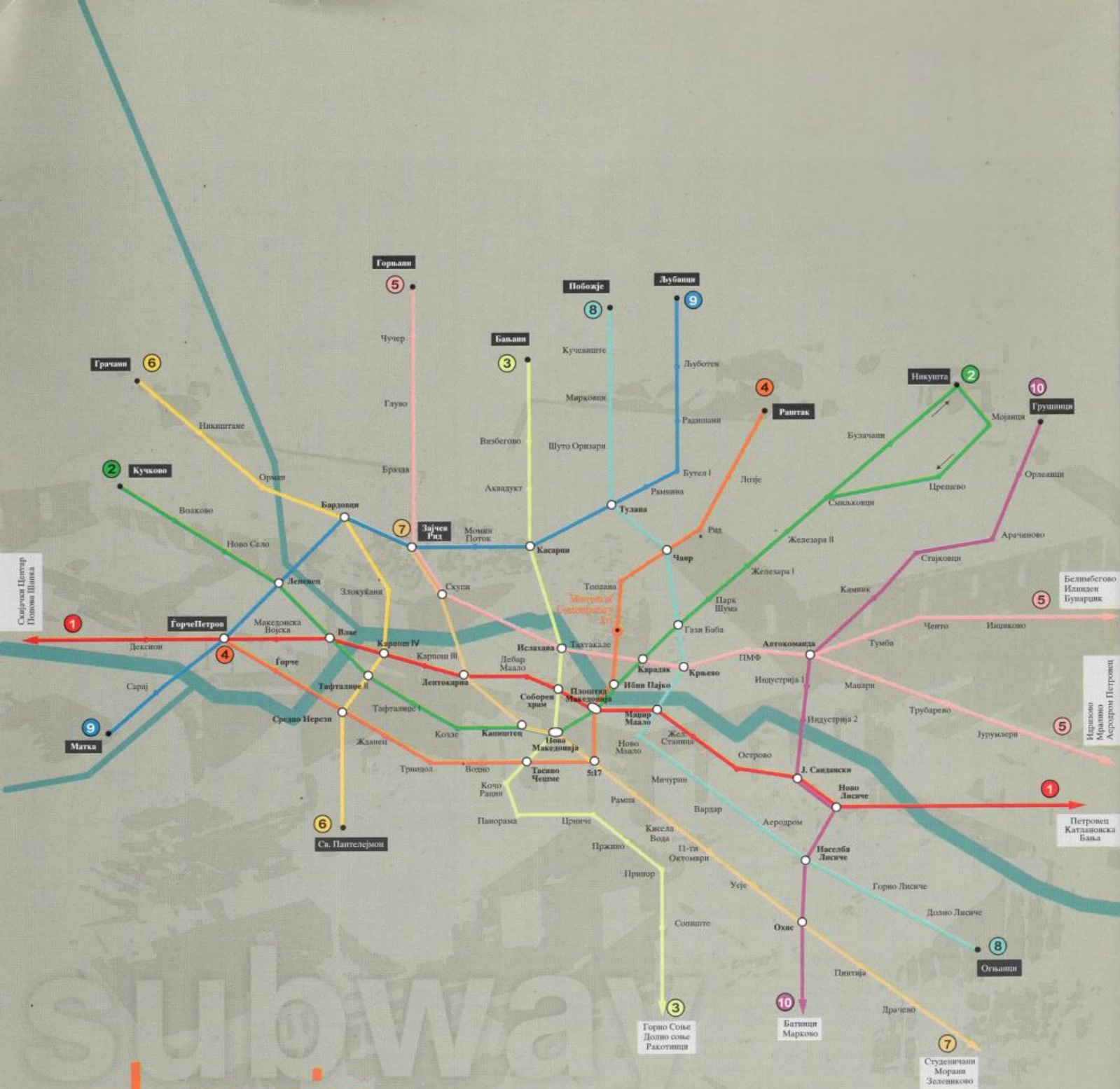
File Edit View Go Message Communicator Help

Get Msg New Msg Reply Forward File Next Print Security Delete Stop

Inbox Unread messages: 163

Subject	Sender
<p>Date sent: Fri, 24 Dec 1999 22:19:14 +0200 From: Sonja Abadziewa <sad@osi.net.mk> Send reply to: sad@osi.net.mk To: Subject: [Fwd: WHAT WAS THE ART OF THE 20TH CENTURY?]</p> <p>Dear Ms./Mr.,</p> <p>In behalf of the art magazine The Large glass, published by Skopje Museum of Contemporary Art, I would like to invite you for a contribution for the next special issue of the magazine (11 / 2000). The special issue is dedicated to the 20th Century Art. For that purpose the Editorial Board decided to invite most relevant worldwide art historians and art critics to contribute with their thoughts, opinions, ideas or whatever they like, on the art in the passing century. The idea is to leave a last mark on the Century that rapidly changed the idea of art, artist and art interpretation. You can contribute with whatever you want or like on whatever topic, keeping in mind the main purpose of this issue of the magazine: WHAT WAS THE ART OF THE 20th CENTURY. We hope that your contribution will accomplish the effort that we are overtaking to provide an additional group of ideas to encircle our.</p> <p>[Due to the fact that we are not able to financially cover the honoraria for your contribution, we do count on your understanding and good will. Therefore, your contribution do not has to be longer than 1,800 characters (which means that you can write even a single sentence), preferably with appointed art work that will be reproduced. The deadline for confirmation of contribution is marked on January 31, 2000 and deadline for contributions is March 31, 2000]</p> <p>If you are interested in contributing please contact: Ms. Sonja Abadziewa, editor in chief, Skopje Museum of Contemporary Art, Samoilova bb 91000 Skopje Macedonia, tel.: ++ 389 91 11 77 35; fax: ++ 389 91 11 01 23, or via e-mail: sad@osi.net.mk</p> <p>With a hope that we will hear positive respond on our invitation, let us Sincerely to greet you</p> <p>Sonja Abadziewa</p>	

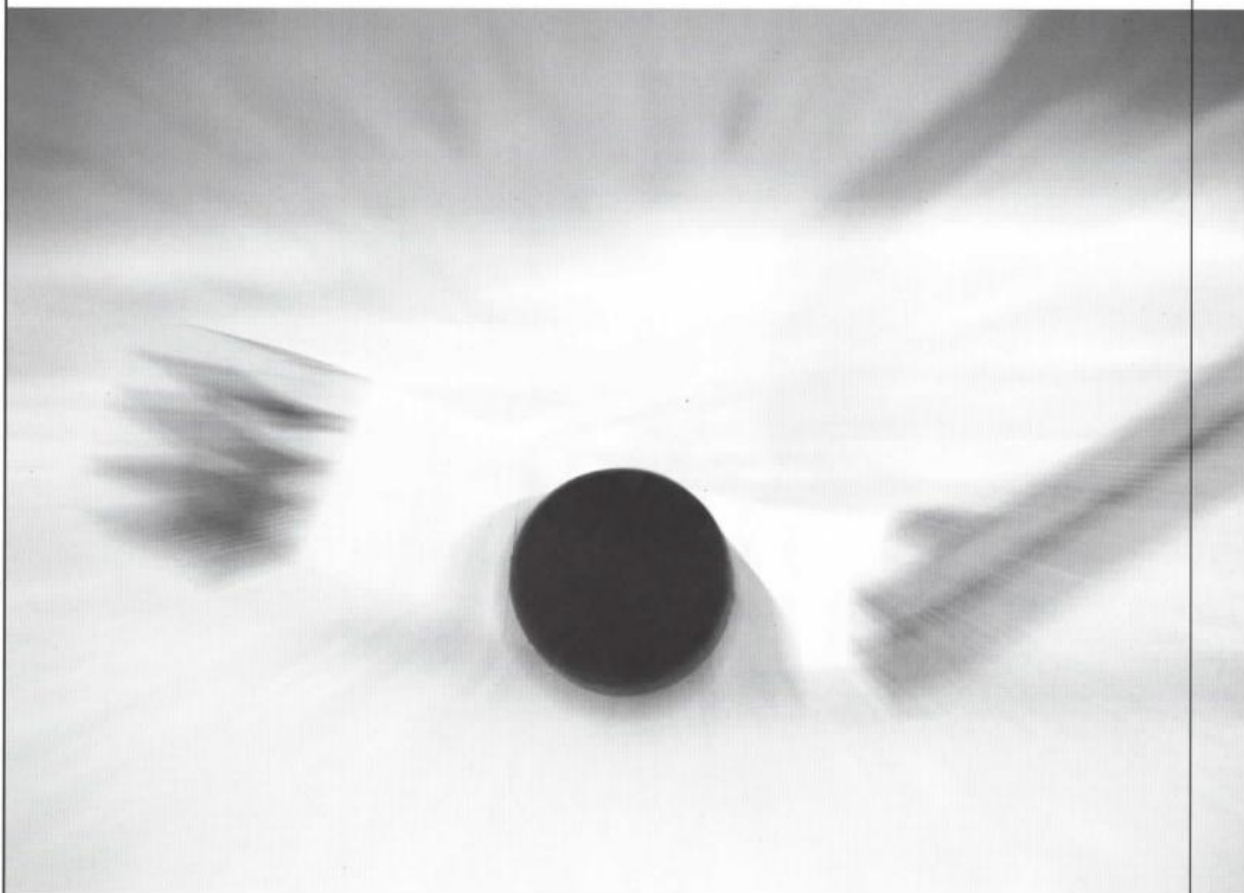
Сописка Центар
Попови Шанка



skopje метро

<http://www.zipzap.com.mk>





prepress & print





Воведник Editorial

Големото стакло Бр. 11

Редакцијата на Големото стакло реши овој 11 по ред број, инаку прв во 2000, да го посвети на прашањето: **"Што беше уметноста на 20. век?"**. Беа поканети еминентни историчари и критичари на уметноста од повеќе земји, да земат учество со свои мислења, ставови и идеи, избирајќи го без ограничувања полето на нивното интересирање за ликовната уметност на милениумот што е зад нас (автор, дело, движење, појава). На сите оние што прифатија да дадат свој прилог во списанието: *Џинива Андерсон, Луц Бекер, Кристо & Жан Клод, Јеша Денегри, Итару Хирано, Берал Мадра, Томас Мекевили, Матко Мештровиќ, Катрин Мие, Џон Петер Нилсон, Ханс Улрих Обрист, Харалд Земан и Антје фон Гравениц*, како и на сите македонски критичари, редакцијата на Големото стакло им е должник, со особена нагласка на нивните разбирање и почит кон институцијата УМЕТНОСТ. За нивниот професионализам аргументирано зборува и нивната согласност да учествуваат во овој број без материјална компензација.

Зачудувачки е диверзитетот на пристапите и изборите на учесниците во овој број, што го поткрепува сознанието дека нагласениот индивидуалитет подеднакво е привилегија на уметниците и на нивните толкувачи и критичари.

Кусите и јадровити констатации за општата клима на векот ги имаат како алтернатива аналитичките текстови посветени на одделни автори или дела. Фокусирањето врз потценети или заборавени автори е во паралела со повикувањата на големите автори на Модерната.

Ако одредени гледишта се со интернационална и глобализирачка конотација, други може да се дефинираат како погледи во националните вредности. За жал, песимистичките исчитувања на уметноста не се во рамнотежа со оптимистичките. Констатациите за црниот политички, социјален и економски контекст на уметноста во 20 век, создавана често во услови на европските и светските војни, во најдобар случај се резимираат во горчливи сознанија и заложби за мир.

Соња Абаџиева

The Large Glass N°. 11

The Editorial Board of The Large Glass decided to dedicate this 11th ordinal number, otherwise the first one in the year 2000, to the question: **"What Was the Art in the 20th Century?"** Eminent historians and art critics were invited from several countries to participate with their opinions, positions and ideas, selecting, without limitation, the field of their interest in the visual art of the millennium that is behind us (artist, work, movement, manifestation). To all those who accepted to give their contribution to the magazine: Geneva Anderson, Lutz Becker, Christo & Jean Claude, Jesa Denegri, Itaru Hirano, Beral Madra, Thomas McEvilley, Matko Mestrovic, Catherine Millet, John Peter Nillson, Hans Ulrich Obrist, Harald Szeemann and Antje von Graevenitz, as well as to all art critics from Macedonia, the Editorial Board of The Large Glass is very grateful, with special accent on their understanding and respect for the institution of ART. Their willingness to participate free of charge in this number of the magazine speaks evidently about their professionalism as well.

Surprising is the diversity of the approaches and choices of the participants in this number, thus supporting the information that the accentuated individualism is equally privilege of the artists and of their interpreters and critics.

The short and concise conclusions on the general climate of the century have as alternative the analytical texts dedicated to various artists or works. Focusing on undervalued or forgotten artists is parallel with citing great authors of modernism.

If certain views have international and globalizing connotation, others can be defined as glimpses in the national values. Unfortunately, the pessimistic readings of art are not in balance with the optimistic ones. Conclusions on the dark political, social and economic context of the 20th century art, created often in conditions of European and world wars, at the best are summed up in bitter knowledge and commitments to peace.

Sonia Abadjeva

т е м а t h e m e :

ШТО БЕШЕ УМЕТНОСТА НА 20. БЕК?

WHAT WAS THE ART OF 20th CENTURY?**Соња Абаџиева:** Збогум на утопијата?**Sonia Abadjieva:** Farewell to the Utopia?

6

Емил Алексиев: Каде тоа ние одиме?**Emil Aleksiev:** Where are we going?

8

Џинива Андерсон: Уметничкото дело -

вистинско животно сензорно искуство

Geneva Anderson: Artwork - A Real Life Sensory Experience

10

Луц Бекер: Индустриската војна**Lutz Becker:** The Industrial War

12

Небојша Вилиќ: Јозеф Косут-'untitled statement'**Neboisa Vilik:** Joseph Kosuth - 'untitled statement'

14

Јеша Денегри: Индивидуална акција**Jesa Denegri:** Individual Action

16

Валентино Димитровски: Феноменот на уметноста на 20. век**Valentino Dimitrovski:** Phenomenon of 20th Century Art

18

Харалд Земан: Револуцијата на поединецот**Harald Szeemann:** The Revolution of the Individual

20

Бојан Иванов: Делото што го нема**Bojan Ivanov:** The Missing Work of Art

22

Кристо & Жан Клод: Потребата за создавање**Christo & Jean Claude:** Urge to Create

24

Берал Мадра: Што беше уметноста на 20. век? Империјализам?**Beral Madra:** What was the Art of 20th Century? Imperialism?

26

Томас МекЕвели: Втората книга за бесконечноста**Thomas McEvilley:** The Second Book on Infinity

31

Матко Мештровиќ: Самоспознавање**Matko Mestrovic:** Self-awareness

48

с о д р ж и н а

c o n t e n t s

т е м а t h e m e :

ШТО БЕШЕ УМЕТНОСТА НА 20. ВЕК?

WHAT WAS THE ART OF 20th CENTURY?

Соња Абаџиева: Збогум на утопијата?

Sonia Abadjieva: Farewell to the Utopia?

6

Емил Алексијев: Каде тоа ние одиме?

Emil Aleksiev: Where are we going?

8

Џинива Андерсон: Уметничкото дело -

вистинско животно сензорно искуство

Geneva Anderson: Artwork - A Real Life Sensory Experience

10

Луц Бекер: Индустриската војна

Lutz Becker: The Industrial War

12

Небојша Вилиќ: Јозеф Косут-'untitled statement'

Neboisa Vilik: Joseph Kosuth - 'untitled statement'

14

Јеша Денегри: Индивидуална акција

Jesa Denegri: Individual Action

16

Валентино Димитровски: Феноменот на уметноста на 20. век

Valentino Dimitrovski: Phenomenon of 20th Century Art

18

Харалд Земан: Револуцијата на поединецот

Harald Szeemann: The Revolution of the Individual

20

Бојан Иванов: Делото што го нема

Bojan Ivanov: The Missing Work of Art

22

Кристо & Жан Клод: Потребата за создавање

Christo & Jean Claude: Urge to Create

24

Берал Мадра: Што беше уметноста на 20. век? Империјализам?

Beral Madra: What was the Art of 20th Century? Imperialism?

26

Томас МекЕвели: Втората книга за бесконечноста

Thomas McEvilley: The Second Book on Infinity

31

Матко Мештровиќ: Самоспознавање

Matko Mestrovic: Self-awareness

48

Катрин Мие: Ален Жак - Канта за полевање 1972-75
Catherine Millet: Alain Jacquet - Watering Pot 1972-75

50

Лилјана Неделковска: "Впрочем, секогаш другите се тие што умираат"

54

Liljana Nedelkovska: "Actually, it is always the others who die"

Џон Петер Нилсон: Од реалност до фикција и назад

56

John Peter Nilsson: From Reality to Fiction and Back Again

Ханс Улрих Обрист: Допир на крајностите.

Разговор со Густав Мецгер

58

Hans Ulrich Obrist: Extremes Touch. Interview with Gustav Metzger

Борис Петковски: Еден дел од Европа - Македонската уметност на 20. век

62

Boris Petkovski: A Part of Europe – Macedonian Art of the 20th Century

Антје фон Гравениц: "Големото стакло" и вратата на "Градива" низ стакло - Наследството на Дишан помеѓу сомневањето и избавувањето

64

Antje von Graevenitz: "The Large Glass" and the "Gradiva" Door through Glass - Duchamp's Heritage between Doubt and Deliverance

Итару Хирано: Транзиција

68

Itaru Hirano: The Transition

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

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

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

Големото стакло бр. 11, 2000. Списание за визуелни уметности. Излегува двапати годишно. Цена 100 денари. Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје и Скенпоинт, Скопје. Адреса на редакцијата: Самоилова бб, п.ф. 482, тел.: 11 77 35, факс: 11 01 23, e-mail: moca@soros.org.mk. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абациева. Редакција: д-р Небојша Вилиќ, Лилјана Неделковска, Лазо Плавеvски и Јован Шумковски. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Боровиќ. Печат: Скенпоинт, Скопје. Тираж: 1000.

The Large Glass 11, 2000, Art Magazine. Price: 100 denars or 3 US\$. Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje and Skenpoint, Skopje. Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, Skopje 91000, POB.482, tel. (++) 389 91 – 11 77 35, fax: (++) 389 91 – 11 01 23, e-mail: moca@soros.org.mk. Director: Zoran Petrovski. Editor in Chief: Sonja Abadzieva. Editorial Board: dr. Nebojsa Viliik, Liljana Nedelkovska, Lazo Plavevski and Jovan Sumkovski. Secretary: Julijana Kralevska. Logo: Vladimir Borojevik. Printed by: Skenpoint, Skopje. 1000 copies.

Превод на англиски: Дарко Путилов English translation: Darko Putilov

ISBN 1409-5823



ЗБОГУМ НА УТОПИЈАТА?

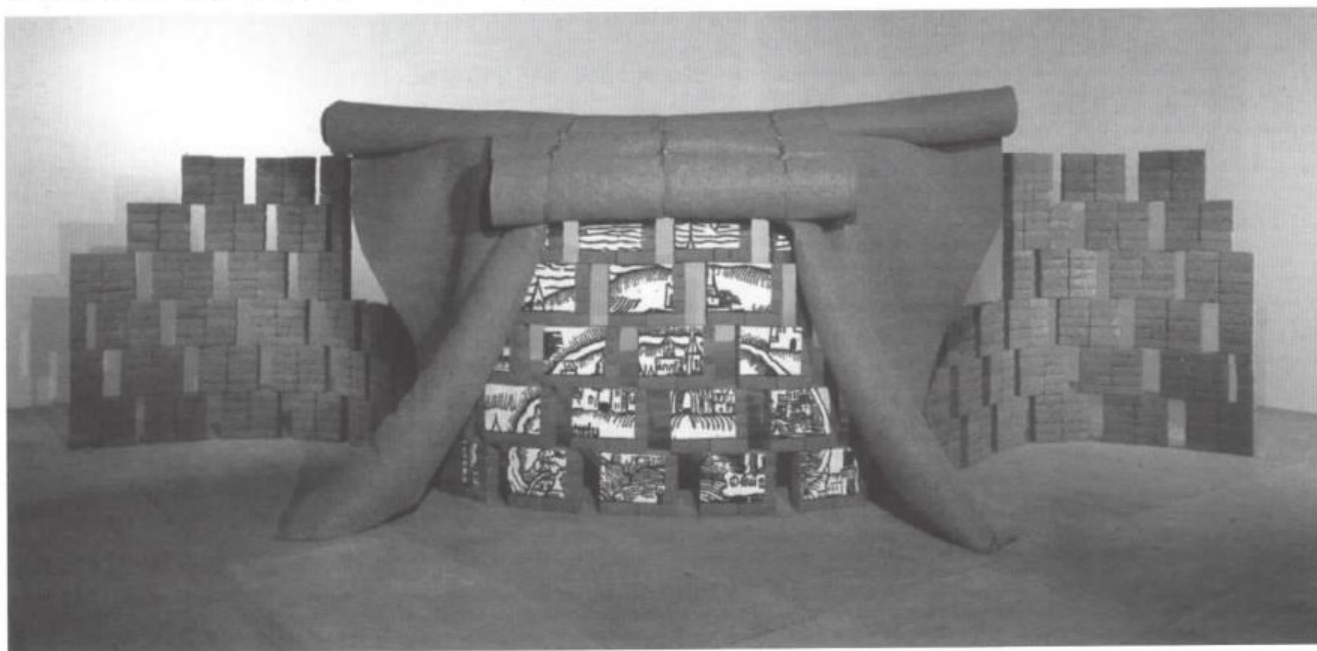
Соња Абаџиева

Со дадаизмот уметноста во 20 век почна да се откачува од онтолошкото. Девизата "ништо не ми е свето" изврши ембарго на сите видови верби. И подоцна, како што ликовните движења се преплетуваа со сите војни на столетието така, во континуитет, поимите: смрт, катастрофа, апокалипса, ентропија и сл. непрестајно ги заведуваа уметниците. Наспроти постојаната акумулација на знаења, наспроти интер-комуникациските системи на софистицираните информативни технологии, на крајот на векот збирот на сите краеве (на напредокот, на историјата на уметноста, на комунизмот...), **не само што не се успеа да се припитоми поимот на смртта, туку тој уште поцврсто се вкотви во есхатолошкото.** Ваквото дивеење на не-онтолошкото **и го одзеде на уметноста сонот за утопијата.** Ако историјата на човештвото наизменично ги менуваше погледите на утопијата: било кон иднината (Платон, Томас Мор), било кон минатото (Русо), првата половина на векот се усмеруваше по патоказите на негативната утопија на Храбриот нов свет на Олдос Хаксли или на Орвеловата Животинска фарма. Во втората половина, пак, во периодот на **цутењето на сите цветови, плусовите и минусите се изедначија во рамнодушие.**

Егзистенцијалистичкиот штимунг на сликарството со материја и акционото сликарство на Полок или на групата Гутаи., Ворхоловите сообраќајни несреќи и електрични столици, во пост-модернизмот ескалираа во безнадежни форми на abject art, во кои дефинитивно пропадна можниот опстанок и на ретроградната утопија. Погледнете само неколку релевантни автори на деведесеттите! Толкава отуѓеност од желбата за иднината (да не зборуваме за идеалното) наведува на збогување со утопијата и буквално сведување на нејзиното етимолошко значење – *oi topos* (не-место, непостоечко место).

Можно ли е овој вирус да ги заобиколи малубројните млади уметници од другиот пол и од другите земји (зафатени со синдромот на глобализмот и нео-колонијализмот) и да им допушти уметнички да го отсонуваат своето поимање на утопијата како позитивна категорија? Верувам дека е можно, зашто во спротивно ликовната поетика станува се помалку возможна.

Марјетица Потрч, *Двете лица на Утопијата*, 1993, тули, филц, фотокопии, 230 x 830 x 260 см.



FAREWELL TO THE UTOPIA?

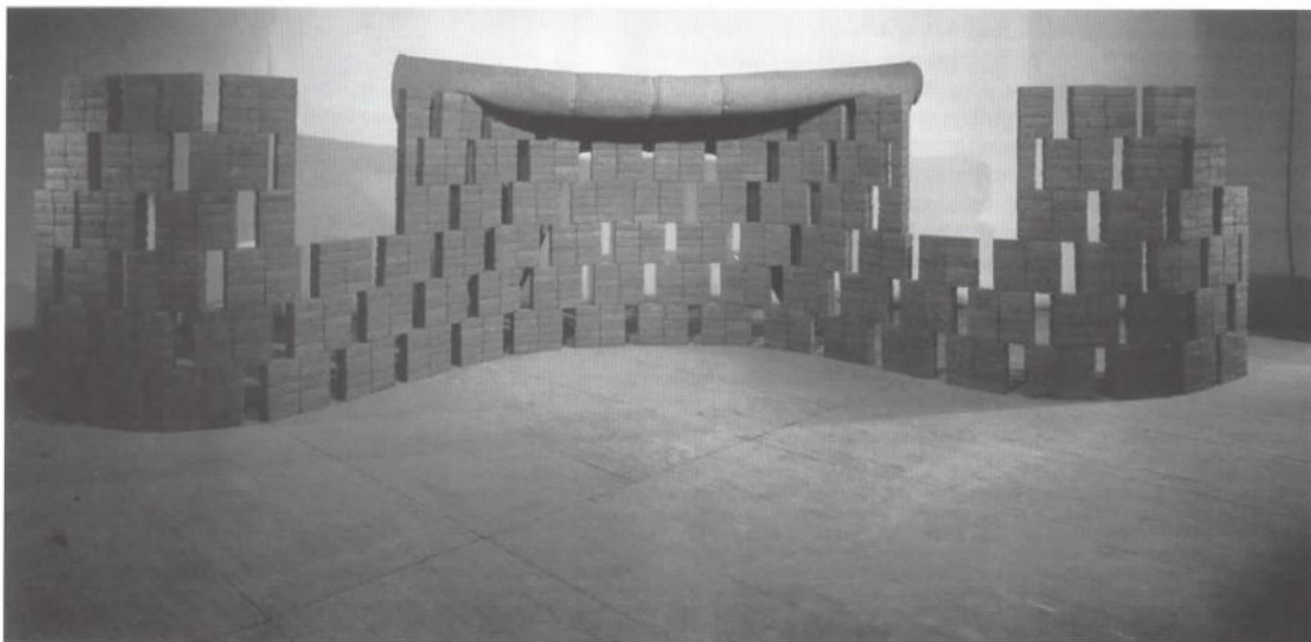
Sonia Abadjieva

The art in the 20th century started to get rid of the ontological with the appearance of the dadaism. The motto: "Nothing is sacred to me", made an embargo to all kinds of beliefs. Later on, as the art movements intermingled with all wars of the century, so did the notions of death, catastrophe, apocalypse, entropy, etc. continuously seduce the artists. In spite of the existing accumulation of knowledge, in spite of the intercommunication systems of sophisticated information technologies, at the end of the century the aggregate of all ends (of progress, of art history, of communism...), **not only failed to tame the notion of death, but this notion was even more strongly incorporated in the eschatological.** Such rage of the non-ontological **took away from art its dream about utopia.** If history of mankind changed in turns the views on utopia: be it towards the future (Plato, Thomas More), be it towards the past (Rousseau), the first half of the century was directed along the signposts of the negative utopia of the Brave New World of Oldos Haxley or Orwell's Animal Farm. On the other hand, in the second half of the century, in the period of **blossoming of all the flowers, the pluses and the minuses were equalized into apathy.**

The existentialist mood of painting with matter and the action painting of Pollock, or of the Gutai group, the traffic accidents and electrical chairs of Warhol, in the postmodernism, escalated into hopeless forms of abject art, in which the possible existence of even retrograde utopia definitely failed. Just take a look at several relevant artists of the 90's! Such alienation from the desire for the future (not to mention for the ideal) implies farewell to the utopia and literal amounting to its etymological meaning: oi topos (no-place, place that does not exist).

Is it possible for this virus to avoid the few young artists of the other gender and from other countries (preoccupied with the syndrome of globalism and neo-colonialism) and let them dream in art-like manner their notion of utopia as positive category? I believe it is feasible, because, on the other hand, art poetics becomes less and less possible.

Marjetica Potrc, *Two Faces of Utopia*, 1993, bricks, felt, photocopies on cardstock, 230 x 830 x 260 cm





КАДЕ ТОА НИЕ ОДИМЕ?

Емил Алексиев

Каде тоа ние одиме? Подалеку од сите сонца? Дали постојано паѓаме? ... Не скитаме ли низ едно бескрајно ништо? Не зјае ли во нас празнината? Не стана ли постудено? Не се спушта ли постојано ноќ и сè потемна ноќ?

Фридрих Ниче, Весела наука, 1882.

Дваесеттиот век започна со чекорот во празно на човекот-птица кој со раширени крилја од платно и хартија спектакуларно се фрли од Ајфеловата кула во Париз (1900 г.).¹

Некогаш, светот беше исполнет со сигурност, компактен и конзистентен како Свездената сфера во рацете на Бога. Оваа стаклена топка (со Ајфелова кула во неа и снег кој паѓа ако ја протресете) одамна се стркала од рацете на Богот кого го убивме и со тресок се скрши. Сликата на светот е разбиена на безброј одблесоци од парченцата стакло, на неповрзани фрагменти, на делови од целината која не може да се согледа, на елементарни честички кои анхилираат во фотони и мезони до самопоништување. Навидум цврстите предмети кои не опкружуваат, стануваат, под студеното електронско око на модерната квантна физика, само таинствени полиња на невидливи и немерливи сили, безоблични и застрашувачки како на почетокот од создавањето на светот. Во походот кон Новото и Непознатото одамна дојдовме до границата каде завршува пустината во која го претворивме сопствениот свет и зад нас останаа грамадните урнатини на Религијата, Филозофијата и Уметноста. Ние исчековивме во темнината на Светската ноќ преку работ каде започнува бескрајниот свезден простор и сега паѓаме во празнината која ненадејно се отвори пред нас како бездна. Сегашноста не е епоха на духовна стагнација, како што тврдат оние кои стагнирале, вели цинично Слотердијк, туку највозбудлива епоха на мислењето од антиката. Што беше тоа уметноста на дваесеттиот век? Можеби, само трага во правта која остана зад нас? Каде тоа ние одиме? Подалеку од сите сонца? Дали постојано паѓаме? Прашањето кое треба да се постави на крајот од овој век е што навистина се случи со епохата на Големата Духовност која ја најави Василиј Кандински!



¹ Секвенца од филмот *Париз илјададеветстотата*, Никол Ведерс

Марсел Дишан, *Одгледување на прашината* (Elevage de poussiere), 1920, фото: Ман Реј

WHERE ARE WE GOING?

Emil Aleksiev

Where are we going? Further away from all suns? Are we constantly falling?... Aren't we wandering through an infinite nothing? Isn't emptiness gazing at us? Isn't it getting colder? Doesn't night and ever darker night fall?

Friedrich Nietzsche, *Joyful Science*, 1882



Marcel Duchamp, *Dust Breeding*, 1920,
photographed by Man Ray

The 20th century began with the step on empty by the birdman who, with spread wings made out of canvas and paper, threw himself in spectacular manner from the Eiffel Tower in Paris (1900)¹.

Once upon a time, the world was filled with certainty, it was compact and consistent as the Star Sphere in the hands of God. This glass ball (with an Eiffel Tower in it and a snow that falls if you shake the ball) long time ago rolled out of the hands of God whom we killed and broke into pieces noisily. Now the image of the world is broken into innumerable reflections from the pieces of glass, fragments not connected, parts of the whole that cannot be perceived, broken into elementary particles that are crushed into photons and mesons until self-destruction. The seemingly solid objects surrounding us become, under the cold electronic eye of the modern quantum physics, only secret fields of invisible and immeasurable forces, formless and frightening as in the beginning of the creation of the world. In our search for the New and the Unknown, long time ago we reached the border where the desert ends into which we had changed our world, and massive ruins of Religion, Philosophy and Art were left behind us. We stepped forward into the darkness of the World Night through the edge where the infinite stellar space begins, falling into the cavity that opened suddenly before us like an abyss. The present is not an epoch of spiritual stagnation, as it is said by those stagnating, says cynically Sloterdijk, rather it is the most exciting epoch of thought since ancient times. Art of the 20th century - what was that? Perhaps, just a trail in the dust remaining after us? The question that ought to be raised at the end of this century is what actually happened to the epoch of the Great Spirituality that had been announced by Vassili Kandinsky!

¹A sequence from the documentary movie *Paris 1900*, by Nicole Veders.



УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО - Вистинско животно сензорно искуство

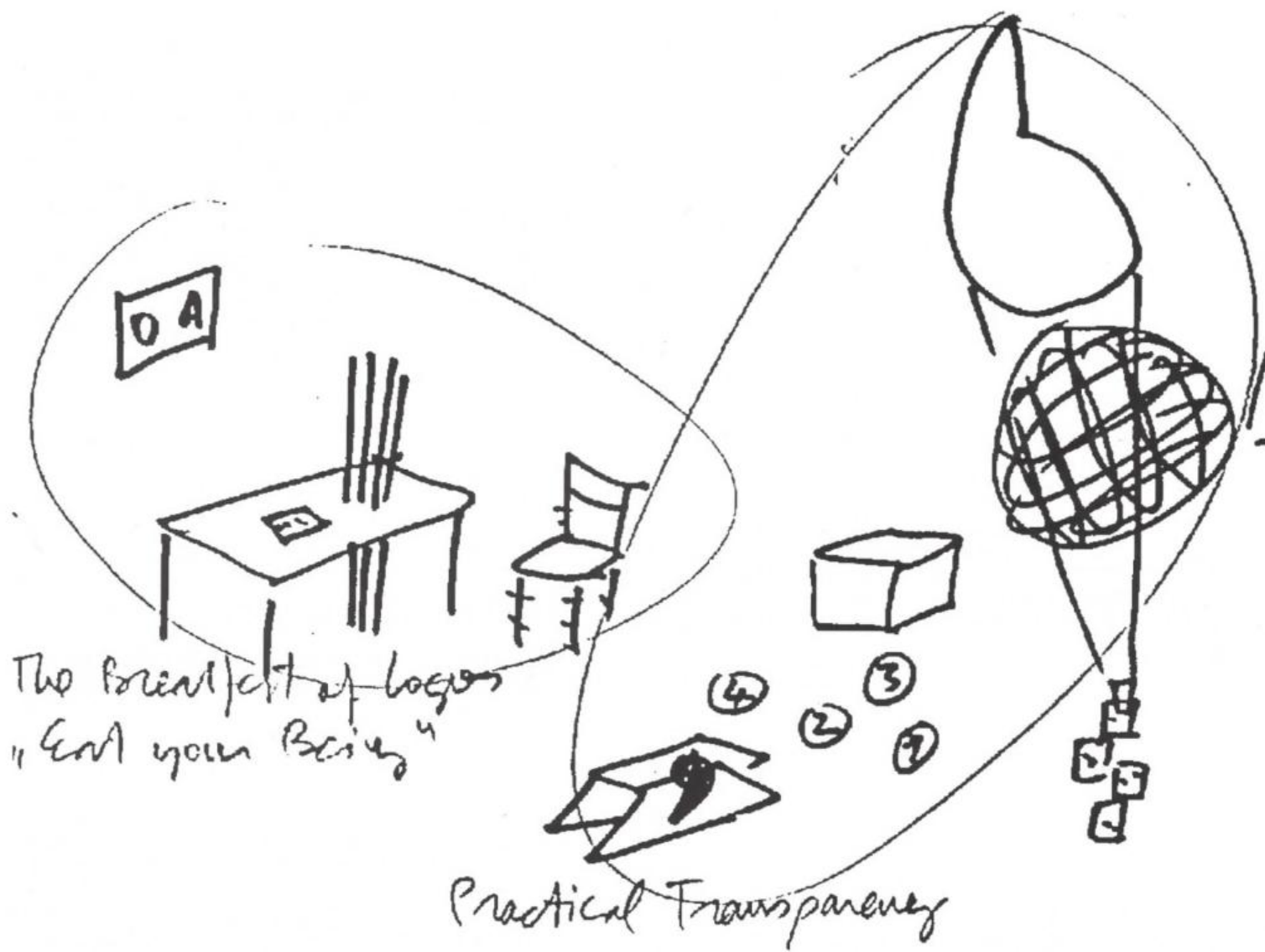
Џинива Андерсон

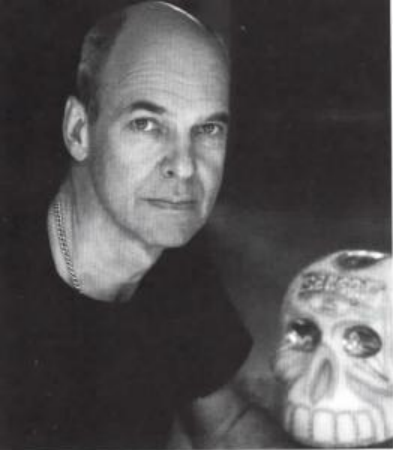
Јасно е дека влеговме во период во кој нашите доминантни режими/структури/дискурси се конфронтираа со нивните концептуални хоризонти... и го сторија ова, повеќе или помалку, синхронизирано. Ние сме глобални, мобилни и поврзани, но многу од нашите основни појмови за тоа како општеството може и треба да биде организирано и да функционира, не се реализирани. Улогата на уметникот, уметникот кој избира да ја ангажира политиката на ова, е огромна - таа ја инволвира комплексната задача на мислење напред, антиципирање, и во исто време привлекување внимание со уметничкото дело кое претставува вистинско животно сензорно искуство.

ARTWORK - A Real Life Sensory Experience

Geneva Anderson

It's clear that we've entered a period in which our prevalent regimes/structures/discourses have confronted their conceptual horizons... and done so more or less in synchrony. We're global, mobile and connected but many of our basic notions about how society can and should be organized and function have not been realized. The role of the artist, the artist who chooses to engage the politics of this, is enormous... it involves the complex task of thinking forward, anticipating, and in the same time capturing attention with an artwork that is real life sensory experience.





ИНДУСТРИСКАТА ВОЈНА

Луц Бекер

...wars begin in the minds of men...(Charter of the United Nations)

If any question why we died
Tell them, because our fathers lied (Rudyard Kipling, Epitaphs of the War)

"Ние ја величаме војната - единствената хигиена на светот..."

Вака гласеше една од максимите на основачкиот манифест на футуристите. Автор е италијанскиот поет Ф.Т. Маринети. За него и неговиот круг војната претставуваше единствен излез за општеството кое пропаѓаше во граѓанските конвенционалности, социјалната крутост и класната темнина. Сјајот на "La belle époque" згасна, вербата во традицијата и континуитетот беа разбиени. Една нова генерација нетрпеливо чекаше да се случат политички промени и современи реформи. Ако за Маринети многуочекуваната војна беше крваво прочистување и претпоставка за нов и радикален почеток, за Ленин таа беше мајка на револуцијата. Наспроти тоа, царот Вилхелм се надеваше дека војната би можела да биде круна на неговото владеење.

Посакувана од едниот, од другиот прифатена со страв или како неизбежна европска судбина, војната започна на 1-ви септември 1914 година. Подоцна, британскиот премиер Лојд Џорџ го опиша отпочнувањето на војната: "...the nations slithered over the brink into the boiling caldron of war".

Оваа војна требаше да биде крваво финале на 19 век. На бојните полиња искрваа милиони луѓе. Во текот на следните четири години старите културни придобивки исчезнуваа под ударот на огненото оружје, а во заднината на фронтовите владееше гладот и епидемиите. Европските сили беа неспособни, едноставно немаа добра волја да ја спречат војната; поради неспособноста на нивните воени елити да ја завршат војната, таа траеше долго и предизвика големи загуби. И најјачните милитаристи не сметаа со неизмерно големите масовни уништувања на човечки животи, па сепак, за нив списоците на загинатите претставуваа горд доказ за машка непоколебливост и национална желба за победа и на перверзен начин ги сметаа како оправдување за нивната долгорочна стратегија. Од страна на пропагандата, модерната војна се декларираше како битка за преживување на нациите.

Во смисла на социјал-дарвинизмот кој тогаш се појави, победата на посилните им беше наменета на "најблагородните" раси. Слепата примена на теоријата на еволуцијата врз општествениот развој и дефиницијата за народ како колективен организам, стана официјална легитимација и интелектуално појаснување за неопходноста од војна; таа им помогна на европските влади кои ја водеа војната, а особено на германските империјалисти, за популаризирање на аргументите на пропагандата. Германскиот сојуз со Австро-Унгарија водеше разурнувачки битки против Франција, Англија и Русија. Бедата на позиционата војна на за-

падниот фронт беше беспримерна. Непријателските народи стоеја едни спроти други, беа фасцинирани и едновременно вчудовидени од сверствата кои ги правеа едни на други.

Силите кои ја водеа војната беа заслепени од националистичкиот ирационализам кој, благодарение на новите можности на индустриското масовно производство на муниција и воена опрема и со развитокот на новите системи на оружје, се изроди во арогантно реализирано лудило. Индустрijализираната војна, следејќи ја сопствената динамика, стана тотална војна; во своето проклетство повлече цели народи и ги потроши сите нивни материјални резерви, а на крајот и нивната морална супстанца.

За прв пат во историјата на човештвото авионите и цепелините бомбардираа индустриски постројки и пристаништа, а тешко вооружените крстосувачи беа вклучени во жестоките поморски битки. Подморниците демнеа во длабочините и ги блокираа морските патишта. Тенковските дивизии ја заменија традиционалната коњица. Минофрлачите и брзото огнено оружје ја механизираа смртта. Оружјето со далечински дострел ја досегаше својата цел и од другата страна на линијата на хоризонтот. Непријателот остануваше невидлив, смртта беше анонимна, разорувачката се случуваа на апстрактна дистанца.

Во оваа војна дојде до апсурдно изедначување на продукцијата и деструкцијата, што важи и до денес. Ако воениот обврзник, работникот во индустријата за оружје беше составен дел од производната машина, тогаш војникот кој се бореше на бојното поле беше резервен дел од воената машина. И работникот и војникот, на одреден начин, работеа врз своето сопствено духовно и телесно разурнување, истовремено беа престапници и жртви. Во индустриската војна немаше поединци, нивната индивидуалност потона во воената организација на реалноста.

Фрагментирањето на светот на доживувањето и осаменоста во однос на смртта, трајно ја изменија психата на човекот на фронтот. Колку повеќе поединците-учесници во војната имаа увид во големите поврзаности кои го определуваа нивниот живот, толку понеразбирливи им беа наметнатите страдања, а човечките и моралните основи на нивната дотогашна егзистенција сè повеќе им се рушеа. Пред нивните очи се распаѓаа традиционалните поврзаности, се распрскуваа во фрагментарни, паралелно постоечки одделни вистини, во кои поимите за нешто што е нормално, па дури и вообичаеното чувство за време, беа изгубени. Честото присуство на смртта беше во спротивност со сите херојски просветлувачки и пропагандистички претходно создадени претстави кои тие ги очекуваа. Во дезилузијата, граѓански субјективното гледање на светот се преобрази во нови научно-објективни перспективи. Среди воените експеси, во неконтролираното беснеење на светот на машините, се создаде новиот човек, уште понесигурен, сè уште, без јасна претстава за иднината, а сепак подготвен еден ден самиот да ги насочува судбините.

Текст за каталогот на Новата национална галерија во Берлин "XX век - еден век уметност во Германија"

THE INDUSTRIAL WAR

Lutz Becker

...wars begin in the minds of men... (Charter of the United Nations)
If any question why we died
Tell them, because our fathers lied (Rudyard Kipling, Epitaphs of the War)

"We praise war - the only hygiene in the world..."

Such were the words of one of the maxims of the founding manifesto of the futurists. It was written by F. T. Marinetti, an Italian poet. For him and his circle, the war represented the only getaway for the society that was sinking in bourgeois conventionality, social rigidity and class darkness. The glamour of "La Belle Époque" was finished; faith in tradition and continuity were shaken. A new generation waited impatiently for political changes and modern reforms to happen. If for Marinetti the long-awaited war was a bloody catharsis and presumption for a new and radical start, for Lenin it was the mother of revolution. On the other hand, Kaiser Wilhelm hoped that the war could be the culmination of his rule.

Desired by the first, and accepted by the second with fear or as inevitable European fate, the war started on 1 September, 1914. Later, the British Prime Minister Lloyd George described the very start of the war: "...the nations slithered over the brink into the boiling cauldron of war".

This war should have been the bloody finale of the 19th century. Millions of people shed blood at the battlefields. During the next four years, the old cultural heritages were disappearing under the strike of the fire arms, while in the background of the front lines famine and diseases prevailed. The European powers were incapable, that is, they simply did not have the good will to prevent the war; due to the inability of their military elites to end the war, it lasted long and caused great losses. Even the most cynical militarists did not count on the immensely great massive destructions of human lives. Still, for them the lists of the killed persons represented a proud evidence on the manly pertinacity and national desire for victory and in perverted way they considered those lists a justification for their long-term strategy. The propaganda declared the war a battle for the survival of the nations.

In the context of the social Darwinism that made its appearance then, the victory of the stronger was intended for the "most noble" races. The indiscriminate application of the theory of evolution on the social development and the definition of peoples as collective living entity, became official identification and intellectual clarification on the necessity of war; it helped the European governments that were waging the war and especially the German imperialists to make the propaganda arguments popular. The German alliance with Austria - Hungary was waging destructive battles against France, Great Britain and Russia. The misery of the trench warfare on the western front was absurd. The opposing nations were standing against each other; they were fascinated and at the same time astonished by the brutalities they were inflicting each other.

The powers waging the war were blinded by the nationalistic irrationalism, that, thanks to the new potentials of the industrial serial production of munitions and military hardware and to the development of the new systems of armament, degenerated into arrogantly realized madness. The industrialized war, following its own pace, became a total war; it involved whole nations in its curse and consumed all their material reserves, and, at the end, their moral substance as well. For the first time in history of mankind, airplanes and zeppelins were bombarding industrial plants and sea ports, and the heavily armed

cruisers were engaged in the fierce naval battles. Submarines were lurking in the sea depths thus blocking the sea routes. The traditional cavalry forces were now substituted by tank units. Mortars and speedy

cannons mechanized death. Long-distance cannons were hitting their targets on the other side of the horizon line. Thus the enemy became invisible; death was anonymous; destructions were made at abstract distance.

An absurd equalization between production and destruction happened in this war, that is still valid even today. If the military conscript, the worker in the arms' industry, was an integral part of the production machine, then the soldier fighting on the battlefield was a spare part of the military machine. Both the worker and the soldier, in a way, were working on their own spiritual and physical destruction, being at the same time both villains and victims. There were no individuals in the industrialized war; their individuality sunk into the military organization of reality.

Fragmenting the world of experience and loneliness with regard to death permanently changed the psyche of man on the front lines. The more the individuals participating in the war had insight in the great circumstances that determined their lives, the more senseless became their imposed misfortunes, while the human and moral grounds of their present existence was continuously falling apart. Before their own eyes traditional bondages were being destroyed, were being atomized into fragmentary, simultaneously existing, separate truths, where notions of what is normal, of even the usual sense of time, were lost. The frequent presence of death was contrary to all heroic, enlightening and propaganda perceptions, previously created, that they had expected. In the disillusion, the civil subjective view on the world was transformed into new scientific-objective perspectives. Amidst the war excesses, in the uncontrolled rage of the world of machines, new man was created, even more uncertain, still without clear understanding of the future, yet prepared one day to determine the fates.

Text for the catalogue of the New National Gallery in Berlin "The 20th Century - A Century of Art in Germany".



Филиппо Томмазо Маринетти, "Типомонтаж" од Les mots en liberté futurists, 1919
Filippo Tommaso Marinetti, "Typomontage" from Les mots en liberté futurists, 1919



JOSEPH KOSUTH

'untitled statement'

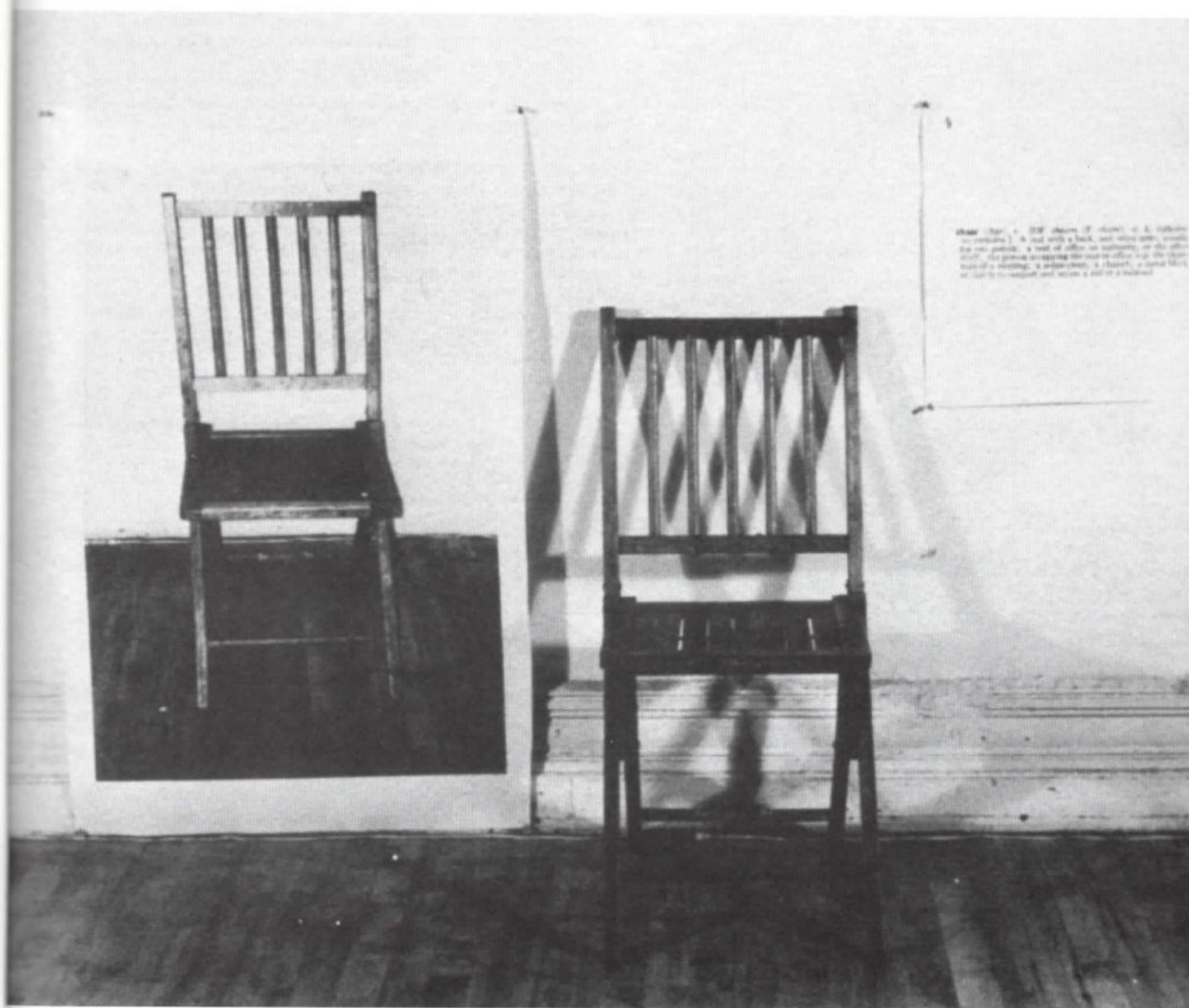
Небојша Вилиќ

Nebojsa Vilik

'My current work, which consists of categories from the thesaurus, deals with the multiple aspects of an idea of something. I changed the form of presentation from the mounted photostat, to the purchasing of spaces in newspapers and periodicals (with one "work" sometimes taking up as many as five or six spaces in that many publications – depending on how many divisions exist in the category). This way the immateriality of the work is stressed and any possible connections to painting are severed. The new work is not connected with a precious object – it is accessible to as many people as are interested, it is non-decorative – having nothing to do with architecture; it can be brought into the home or museum, but was not made with either in mind; it can be dealt with by being torn out of its publication and inserted into a notebook or stapled to the wall – or not torn out at all – but any such decision is unrelated to the art. My role as an artist ends with the work's publication.'

[Kosuth, Joseph (1968) 'untitled statement', in: Germano Celant (1969) *Arte Povera*, p. 98, New York: Praeger.]

... со што одговорноста за рецепцијата и перцепцијата на уметничкото дело се префрла на реципиентот, или, нешто подоцна - на корисникот на уметничкото дело, што всушност ја прави оваа изјава (односно нејзината последна реченица, нејзиниот последен исказ) - про-рочка.



Јозеф Кошут, *Една и три столица*, 1965, фотографија, дрвена столица и текст
Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, photograph, wooden chair and text



ИНДИВИДУАЛНА АКЦИЈА

Јеша Денегри

За критичарот и историчарот на уметноста проблемот не е во тоа што е уметноста на 20. век генерално, воопштено и објективно, туку што за него лично значи искуството на уметноста во времето и средината во којашто дејствува. Како врз искуството на современата уметност ги изградувал сопствените стручни, културни, морални и политички ставови. Искуството на современата уметност помага да се стигне до следните спознанија; уметноста е (би требала да биде) професија на независната единка, занимавање со уметност (било како уметник или критичар), говорење во прво лице, значи нагласено јавно индивидуално дејствување кое се потпишува со сопственото име и презиме. Тоа е дејност која во истоветна мера држи до сопствената, но и до слободната волја на секоја друга личност, се залага за разбирање и за уважување на ставовите на другиот, во принцип на секого. Подразбира разлика и право на разлика на сите во конкретното јавно културно и социјално опкружување, прифаќа вклучување во јавниот дијалог. Оттука, појмовите како што се јазичниот и медијскиот плурализам, мултикултурализмот, отфлувањето на секаков центризам и сл. не се суштествени особености на современата уметност. На крајот, искуството на современата уметност подразбира постојана потреба за духовно самоизградување, усовршување, докажување, бара свест за сопствената положба во општествената околина, подразбира и изискува страст која се внесува во професијата на којашто и е посветено секојдневното постоење.

INDIVIDUAL ACTION

Jesa Denegri

For a critic and historian of art, the problem is not what is art of the 20th century in general, objective manner, rather it is what for him personally means the art experience in time and milieu in which he acts. How, based on the experience of contemporary art, he constructed his own professional, cultural, moral and political views. The experience of contemporary art helps us attain the following knowledge: art is (should be) a profession of an independent individual, preoccupation with art (be it in capacity of artist or art critic), speaking in first person singular, that is, articulated individual action in public that is signed with one's own full name. It is an activity which to the same extent, sticks to the one's own free will and that of any other person, an activity that stands for understanding and for respecting the views of the other, in principle, of everyone. It implies diversity and right to diversity of everyone in the concrete public cultural and social milieu, it accepts inclusion in the public dialogue. Therefore, the terms such as language and media pluralism, multiculturalism, rejection of any centrism, etc., are not essential features of contemporary art. Finally, the experience of contemporary art implies constant need for spiritual self-upgrading, improvement, confirmation, it requires awareness of one's own position in the social milieu, it implies and requires passion that is brought into the profession to which the daily existence is dedicated.

... UMETNOST MORA BITI
LEPA ...

... UMETNIK MORA BITI
LEP ...

Sadržaj akcije

1. Sedim na stolici s češljom i četkom za kosu (metalnom) u rukama
2. Češljam i četkam kosu ponavljajući reči:
»Umetnost mora biti lepa,
umetnik mora biti lep«
3. Češljam i četkam kosu dok mi se kosa i lice ne izobliče



Марина Абрамовиќ, Уметноста мора да биде убава ... уметникот мора да биде убав, 1975, перформанс
Marina Abramovic, *The Art Must Be Beautiful ... The Artist Must Be Beautiful*, 1975, performance



ФЕНОМЕНОТ НА УМЕТНОСТА

НА 20 ВЕК

Валентино Димитровски

Дали уметноста на 20 век е посебен, издвоен феномен што значително отстапува од развојниот низ на предходните епохи? Дисконтинуитетот што модерниите движења го потенцираа на почетокот од векот во функција на уметноста како "наполно" автономна област упатува на позитивен одговор на ова прашање. Нешто подоцна, во текот на 20-тиот век, оваа автономија ќе биде практикувана и интерпретирана како една компактна развојна нишка што внатрешно се самопродуцира во "логична" и "природна" сукцесија на формата. Но, автономијата на уметничкиот јазик, а за Модерната тоа е јазикот на формата, не е специфичен феномен само на уметноста на 20 век. Таа е својствена и инаугурирана нешто порано, од втората половина на 18 век, а пресудно во модерната граѓанска епоха од 19 век. Но, разбирањето на автономијата на модерната уметност од 20 век сепак има една специфика што ја издвојува како посебен феномен. Тоа е модусот на интерпретација, на самоинтерпретација во затворениот формален систем на начин на едно, по малку, трауматско разградување и надминување што на крајот резултира со разградување и ништење и на самата форма, како во крајната инстанца на овој развој - апстрактниот експресионизам, енформелот...

Уметноста на 20 век има уште една специфика што ја издвојува како посебен феномен. Тоа е нејзиниот алтер его - авангардните движења што како подземни води, од време на време, ги поткопуваа самите темели на најзиното опстојување во текот на 20 век. Авангардните движења уште подрастично го истакнаа дисконтинуитетот со уметноста од предходните епохи со претензии да одат до крајните граници на уметничкиот јазик. Имено, тие го оспоруваа феноменот на самата Уметност, удрија во темелите на нејзината модерна градба - глорифицираната автономија на модерната форма. Без никакви предрасуди се впуштија во плимата на "проширеното поле", прогласувајќи екстериторијалност и неограниченост. Од Дишан и Дадаизмот како најекспонирани примери од првата половина на векот, од ФЛУКСУС движењето, преку бројните концептуализации на уметничкиот исказ во шеесеттите и седумдесеттите години до веќе глобалната распространетост на концептуални практики што зафаќаат во сите регии на реалното и фикционалното во современите движења, оваа уметност мошне ризиочно ги разградуваше сите затекнати уметнички, културни, цивилизациски модели. Притоа, свесно беше прифаќан ризикот од расто-

чување на уметноста во една ништожна расприкажаност и непрепознатливост.

Парадоксалниот од на уметноста на 20 век преку овие две главни движења (модерниот формализам и авангардизмот) на крајот на 20 век наметнува едно парадоксално прашање. Дали веќе живееме во време на уметност после крајот на уметноста? Несомнено дека ова прашање произлегува од феноменот на уметноста на 20 век и од незиниот консеквентен завршеток. Но повеќе не е извесно дали "уметноста" под ваква запрашаност е некаков посебен феномен, или пак се преточува во мноштвото глобални технолошки и информациски трендови без некоја посебна специфика.



PHENOMENON OF THE 20th CENTURY ART

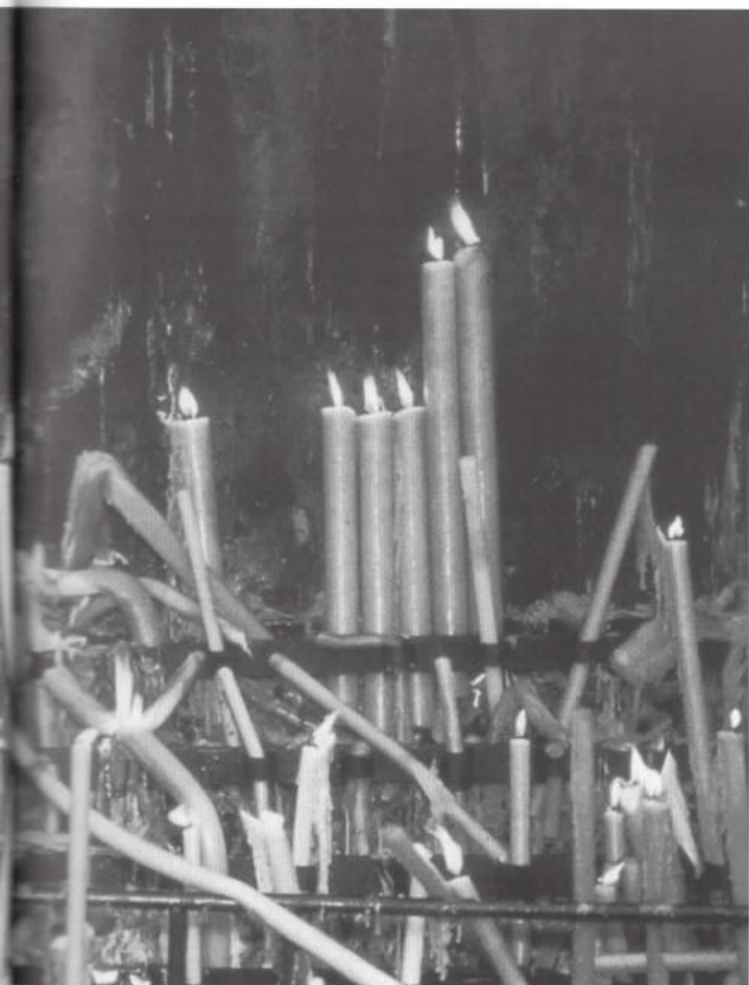
Valentino Dimitrovski

Is 20th century art a specific, separate phenomenon that significantly departs from the development sequence of the previous epochs? The discontinuity that was underlined by modern tendencies at the start of the century to promote art as "completely" autonomous field leads us to a positive reply. Somewhat later, in the course of the 20th century, this autonomy was practiced and interpreted as a compact development sequence that internally produces itself into a "logic" and "natural" succession of form. However, the autonomy of art language, and for modern art it is the language of the form, is not a specific phenomenon only for the 20th century art. It is characteristic and inaugurated somewhat earlier, since the second half of the 18th century, and decisively in the modern bourgeoisie epoch of the 19th century. But, comprehension of the autonomy of the modern 20th century art

still has a specificity that singles it out as a separate phenomenon. It is the mode of interpretation, of self-interpretation in the closed formal system in the manner of one, somewhat, traumatic decomposition and overcoming that at the end results in decomposition and annulment of the very form as well, as in the final instance of this development - the abstract expressionism, the informel...

The 20th century art has another specificity that singles it out as separate phenomenon. It is its alter ego - the avant-garde movements that as underground waters, from time to time, undermined the very foundations of its existence in the course of the 20th century. The avant-garde movements even more drastically exposed the discontinuity with the art of the previous epochs, with intentions to reach the final limits of the artistic language. Namely, they denied the phenomenon of the very Art, they struck a blow to the foundations of its modern structure - the glorified autonomy of the modern form. Without any prejudice, they let themselves into the high tide of the "expanded field," thus proclaiming extraterritoriality and no limitation. From Duchamps and dadaism as most exposed examples of the first half of the century, from the Fluxus movement, through the numerous conceptualizations of the artistic expression of the 60's and 70's, to the already global prevalence of conceptual practices that concern all the domains of the real and the fictional in the contemporary movements, this art deconstructed in very risky manner all existing artistic, cultural, civilization models. Thereby a risk to decompose art into a worthless babble and non-recognizability, was consciously accepted.

The paradoxical march of the 20th century art through these two main movements (modern formalism and avant-gardism) at the end of the 20th century raises a paradoxical question. Are we already living in a period of art after the end of art? There is no doubt that this question comes from the phenomenon of the 20th century art and from its consequential end. However, it is not still certain if "art" under such questioning represents some kind of separate phenomenon, or it transfuses itself into the many global technological and information tendencies, without having any concrete specificity.



Нен Голдин, *Фатима свеќи, Португалија*, 1998, фотографија
Nan Goldin, *Fatima Candles, Portugal*, 1998, photograph



РЕВОЛУЦИЈАТА НА ПОЕДИНЕЦОТ

Харалд Земан

Навикнати сме да имаме однапред дадена претстава за уметноста на 20. век. Во уметноста има две поголеми револуции: онаа во 1911. и во 1968.

Првата беше попречена од Првата и од Втората светска војна; втората долг период беше водечка уметност. Но за мене најзначајната револуција беше на една индивидуа - Антонен Арто. Неговиот револт ја допре суштественоста на човечкото битие и неговото однесување. Ние влегуваме во 20. век со неверојатна слобода на начините на изразување, со еден оптимистички процут. Се надевам дека 21. век ќе треба да извлече поука од страшните факти на 20. век за да не се повторуваат дискриминацијата и колежите на малцинствата. Се надевам дека уметноста секогаш ќе биде на страната на слободата и мирот без да дава строги вербални лекции дури и кога таа нема веднаш да биде разбрана од водачите, без разлика дали се тие политичари, диктатори или акционери заштитници на вредностите.



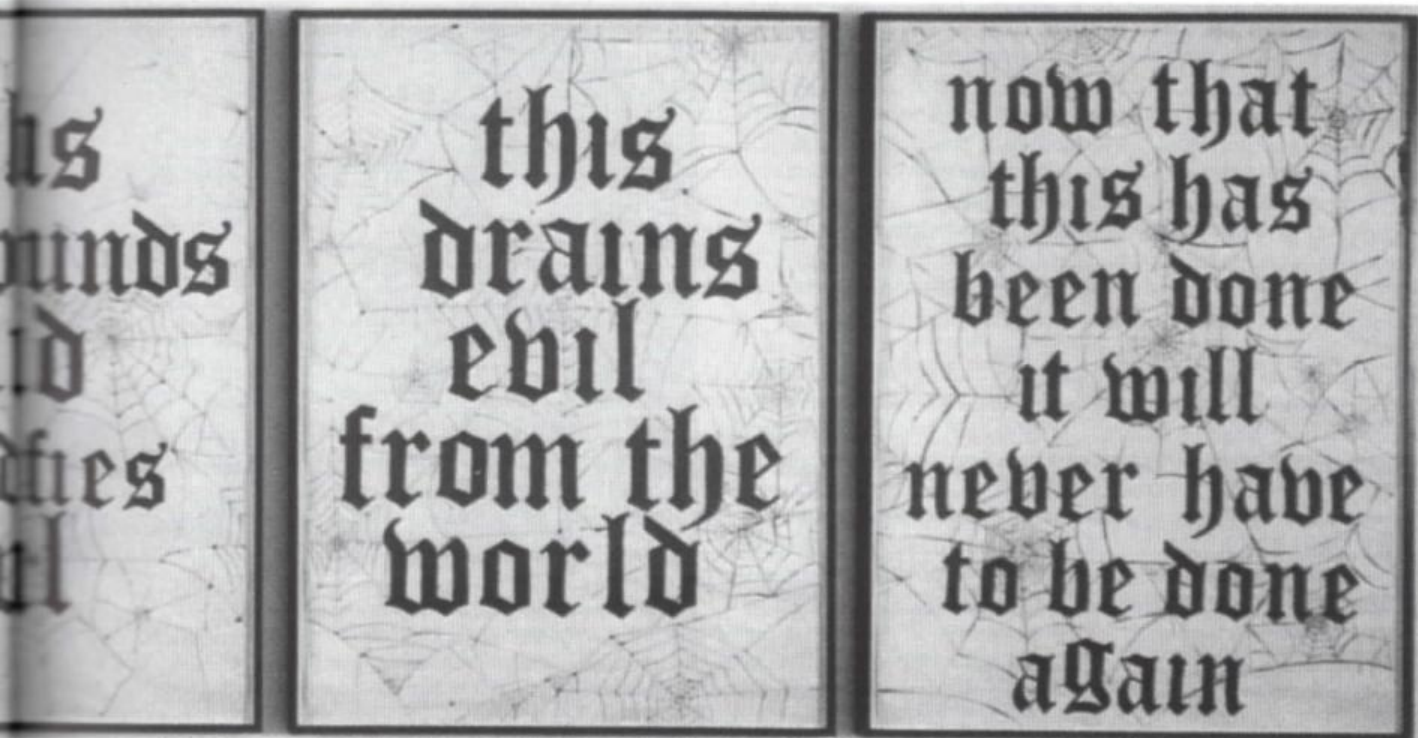
Мајк Кели, Извинување (Од "Австралијана"), No I, II, III, IV, V, 1984, акрилик на хартија

THE REVOLUTION OF THE INDIVIDUAL

Harald Szeemann

We are used to have a given view on the art of the 20th century. This art had two major revolutions: in 1911 and 1968.

The former was stopped by World War I, and World War II; the latter became for a long time the leading art. For me, however, the most important revolution was the one of an individual, named Antonin Artaud. His revolt touched the essence of human being and his behavior. We are now entering the 21st century with an incredible freedom of modes of expression, with an optimistic blooming and I hope that the 21st century will have learnt from the horrible facts of the 20th, without repeating discrimination and massacres of minorities. I hope that art will be always on the side of freedom and peace and that it will give non-verbal, strong lessons even if not understood immediately by the rulers, may they be politicians, dictators, shareholders, or value protectors.



Mike Kelley, *Apology (From "Australiana")*, No I, II, III, IV, V, 1984, acrylic on paper



ДЕЛОТО ШТО ГО НЕМА

Бојан Иванов

Историјата на уметноста е вештина на индиректниот говор за сомерливите нешта и појави од строгиот, а сепак неодреден систем на она знаење коешто само ликовниот јазик може да го пренесе. Методите на оваа вештина се развиваат како сложени научни предлози на кодот за читање со којшто знаците, симболите, претставите и сликите се подредуваат во смислени целини и епохални пораки. Предметот, пак на историјата на уметноста е несигурното и непотполно секавање за искусените чувства, навестените мисли и нејасните приспомувања предизвикани од средбата со ликовното дело. Во амбиентот на обемната, речиси непрегледна уметничка продукција на XX век, чинот на историско вреднување најчесто наликува на систематизација на контингентното. Накусо, како да се работи за толкување и вреднување на секавањата за делото што го нема.

Исполнувајќи ја катадневната обврска на суредување и освежување на сопствените секавања од македонското модерно и современо ликовно творештво, секогаш наново останувам вчудоневиден од содржината на она што изгледа како неподвижно средиште на моите искуства за уметноста. Таму, во таа точка на мирување, постојано се појавува еден програмски потфат на сликарот Борко Лазески (1917-1993) - монументалниот декоративен фреско ансамбл "НОВ во Македонија" од старата железничка станица во Скопје (1951-1956). Ова дело на Лазески повеќе не постои. Уништено е во скопскиот земјотрес од 1963 година, заедно со илјадните човечки жртви на стихијата и неброените неодсонувани снисhta за иднината. Сега, пред почетокот на новото стогодишно одбројување, сè повеќе сум склон во фреските на Лазески да го препознаам хронолошкото, стилско и културно средиште на македонската стварност од столетието со коешто наскоро ќе треба да се збогувам. Наедно, сè помалку сум расположен за историјата којашто се оправдува со ритуалното присекавање, со повторувањето на светите формули и чудотворното привикување на духовите од минатото. Конечно, сè почесто останувам уверен дека вистинската историја, вистинската уметност и вистинскиот живот споделуваат едно единствено динамичко устројство.

Фреските на Лазески од старата скопска железничка станица ги нема повеќе, исто како што некои важни дела на уметниците Никола Мартиноски (1903-1973), Димо Тодоровски (1907-1983), Петар Мазев (1927-1993) или Петар Хаџи Бошков (1928), постојат само во штурите сведоштва на современите. А сепак, отсуството на делото како да не е доволен критериум. Изгледа дека единствено оваа изведба на Лазески ја вградува драматиката на уништувањето во некаква историска перспектива, остварувајќи ја на тој начин рамнотежата меѓу колективниот стремеж кон вечноста и индивидуалната желба на мигот, меѓу кревката творечка визија на човечките достоинства и слепата нужност на природните циклуси. Тука ја наоѓам смислата на мојата обврска да прикажувам за сопствениите секавања и да ги прераскажувам своите прикажувања. Временското нишало на XX век наскоро ќе се смири и ќе застане. Загледан во неговата потпора, го препознавам делото што го нема.



Борко Лазески, детаљ од *Фреската за НОВ*, 1951-56, фреско-буоно, (уништена во земјотресот 1963), Бивша железничка станица, Скопје

THE MISSING WORK OF ART

Bojan Ivanov



Borko Lazeski, Fresco for National War for Liberation (detail), 1951-56, fresco-buono (destroyed during the Skopje earthquake in 1963), Former Railway Station, Skopje

Art history is an art of indirect speech on things and phenomena commensurable within the strict and yet undetermined system of that particular knowledge which is attainable only through the pictorial language. The methods of this art are developed as complex scientific proposals of a code that reorders signs, symbols, images and pictures into sensible comprehensiveness and messages of epochal importance. On the other hand, the object of the art history consists of uncertain and incomplete recollection of experienced feelings, implied thoughts and indistinct evocations brought up by the encounter with the work of art. In respect to the abundant, almost immeasurable artistic production of the 20th century, the act of historical evaluation often resembles a systematization of the contingency. In brief, as if it were about the interpretation and evaluation of the memories of the missing work of art.

Attending to the everyday chores of mending and refreshing my own recollections of the modern and contemporary Macedonian art, I regularly find myself amazed by the contents of what seems to be the immobile core of my experiences on art. There, in that point of stillness, a particular programmatic endeavor of the painter Borko Lazeski (1917-1993) keeps occurring — the monumental fresco ensemble "National Liberation Struggle in Macedonia" (1951-1956) in the old railway station in Skopje. This work of Lazeski no longer exists. It was destroyed in the earthquake of 1963, along with the thousand odd human lives and countless interrupted dreams of the future. Now, when a new centennial countdown is about to begin, I am ever so more inclined to recognize in the frescoes of Lazeski this chronological, stylistic and cultural medium of the Macedonian reality of the century that I am soon to bid farewell to. Meanwhile, I am becoming less tolerant in regard to the history that is vindicated by ritual reminiscing, by repeating holly formulae and by miraculous invoking the spirits of the past. Finally, I find myself ever so strongly convinced that the real history, real art and real life are all sharing one and same dynamic structure.

Lazeski's frescoes from the old railway station in Skopje are gone, same as some very important works of artists Nikola Martinoski (1903-1973), Dimo Todorovski (1907-1983), Petar Mazev (1927-1993) or Petar Hadzi Boskov (1928) exist only in the scarce testimonies of their contemporaries. And yet, the absence of the work of art does not seem sufficient a criterion. It appears that this particular execution of Lazeski manages to include the dramatics of the destruction into certain historic perspective, thus achieving a balance between the collective striving for eternity and the individual desire of the moment, between the fragile creative vision of human dignity and the blind necessity of the cycles of nature. This is where I see the meaning of my duty to tell of my own recollections and to retell my stories. The pendulum of the 20th century is slowing down and is about to stop. Gazing in its fixing point I recognize the missing work of art.

Translation into English: Maja Hadzi-Mitrova



ПОТРЕБА ЗА СОЗДАВАЊЕ

Кристо & Жан Клод

URGE TO CREATE

Christo & Jean Claude

Жан Клод: Што да правиме? Создаваме дела на уметноста, на радост и убавина кои немаат никаква цел. Тие не вредат за ништо освен што се уметничко дело. Создаваме уметност за нас самите и за нашите соработници, а не за публиката. Ако публиката исто така ужива во нив, тогаш тоа е пост-ефект, и се разбира, не прави среќни како кога таткото и мајката се задоволни кога некој се восхитува на нивните деца. Ние ги создаваме овие уметнички дела и самите плаќаме за нив затоа што сакаме да работиме во тотална слобода и за последните 41 година тоа беше апсолутна потреба.

Кристо: Секој уметник работи за самиот себе, тоа може да биде мала слика со водени бои или голема слика. Ако уметникот не ја прави работата за самиот себе и од себе, тој е комерцијален уметник, пропаганден уметник. Вистинскиот уметник има потреба што никој не може да ја запре, што нема оправдување, освен што тој би сакал да го прави тоа. Ова не е поврзано со надворешното, туку со внатрешното. Сите наши проекти се поврзани со уметничкото дело, нешто кое внатре во нас би сакало да го реализира. Нашето внатре не признава дека ова е милениумски период, крај на милениумот, некој датум, туку дека тоа има потреба да создава.

Жан Клод: Што се однесува до нас, милениумот, 2000-та година, дојде и помина, затоа што ние не знаеме кога ќе ги реализираме нашите проекти. Гледаме кои од нашите работи изгледаат дека напредуваат во нивното одобрување и ги концентрираме нашето време, љубов, енергија на тоа, оставајќи ги другите да чекаат во времето.

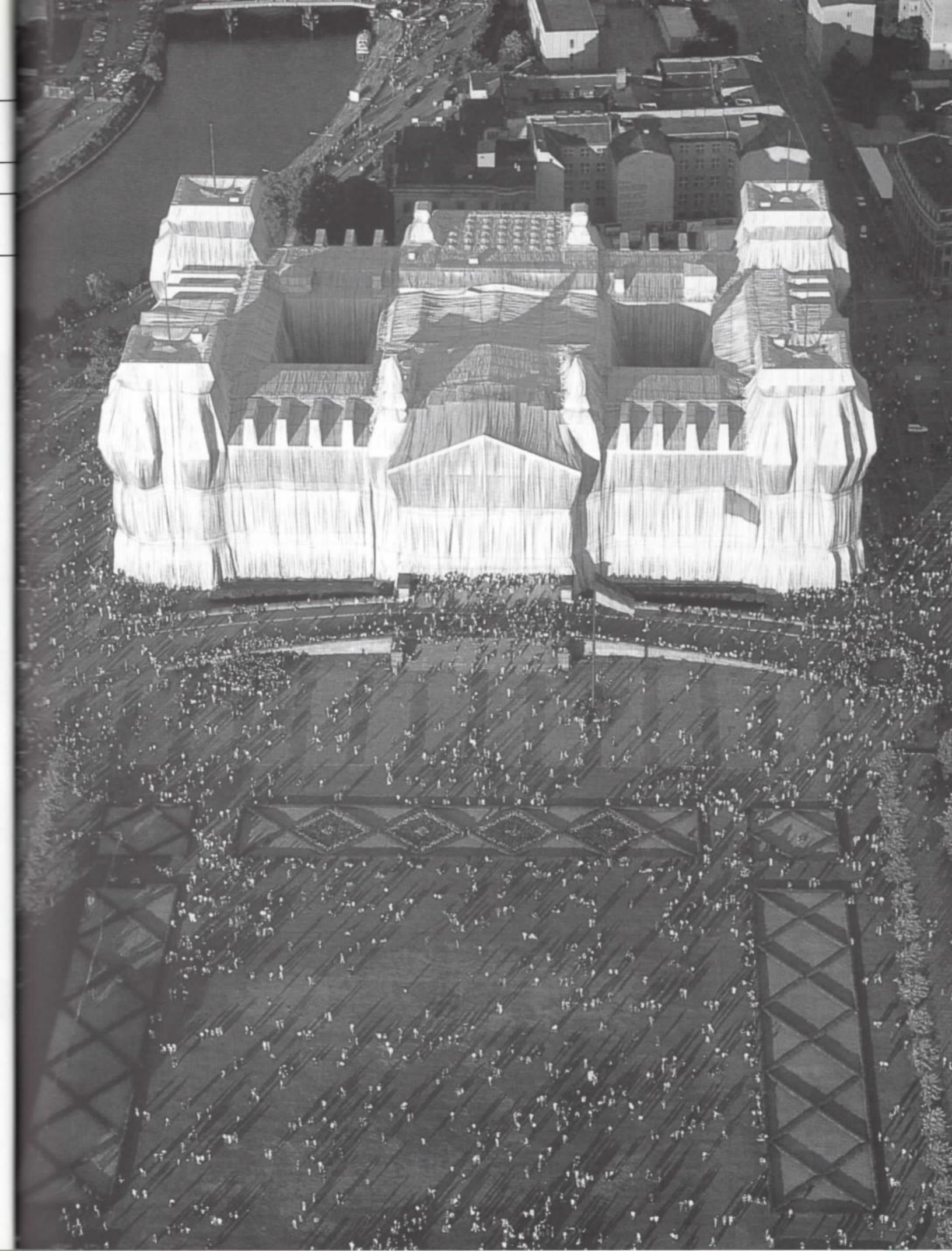
Jean Claude: What do we do? We create works of art, of joy and beauty that have no purpose whatsoever. They are good for nothing except for being a work of art. We create art for ourselves and our collaborators, not for the public. If the public enjoys them too, then it's an after effect, and of course it makes us happy just as a father and mother are pleased when someone admires their children. We create those works of art and pay for them ourselves bc we wish to work in total freedom and for the past 41 years that has been an absolute necessity.

Christo: Every artist works for himself, it can be a small watercolor or large painting. If the artist doesn't do the work for himself and out of himself, he is a commercial artist, a propaganda artist. The true artist has an urge that no one can stop, that has no justification, except he'd like to do that. This is not related to external but to the internal. All our projects are related to the work of art, something that our inside would like to realize. Our inside does not recognize this is millenium period, end of millenium, some date, only that is has an urge to create.

Jean Claude: And as far as we are concerned the millenium, 2000, came and went bc we don't know when we will realize our projects. We see which of our works seem to beadvancing permit-wise and we concentrate our time, love, energy on that, leaving the other to wait in time.

Прилозите се доставени од Цинива Андерсон на 14.02.2000 г

Prepared by Geneva Anderson, 14.02.2000.





Што беше уметноста на 20-тиот век?

ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАМ?

Берал Мадра

Да ситуирам од каде зборувам. Родена сум во Истанбул, за време на Втората светска војна. Повеќе или помалку за последните три декади активно бев инволвирана во локалните модерни и постмодерни уметнички движења, и од дистанца, понекогаш чувствувајќи се подалеку, понекогаш чувствувајќи се така близу, иако инволвирана во тоа од неговите маргини, но секогаш од дистанца, ја набљудував меѓународната уметничка сцена.

Денес, во Истанбул, во овој најзаводлив урбан центар на источниот Медитеран, враќајќи се назад и сеќавајќи се на овие три долги декади на инволвирање и работење во полето на современата уметност, можам лесно да распознавам што ги разликува раните години и сегашната ситуација.

Во почетокот (крајот на 70-тите), уметничката сцена во Турција беше скрупулозно затворена од остатокот на светот и верував дека современата уметност беше привилегија на уметниците кои живеат и работат во западните центри. Денес, сепак, Истанбул е на мапата на матицата на современата уметност; постои интензивна и комплексна меѓународна културна размена и верувам дека уметниците кои живеат и работат во овој град можат сега да се сметаат за привилегирани. Очигледно разликата, делумно, е резултат на настаните во теориите, практиките и тенденциите на современата уметност.

Во тие рани години искрено верував дека западниот уметнички систем на крајот ќе ја прифати уметничката продукција на западните уметници; само ако оваа продукција би била воведена и презентирана на компетентен начин. Мислев дека непостоењето на западни уметници во историјата на уметноста на 20-тиот век беше едноставно поради инфраструктурните недостатоци на западните уметнички системи. Ми требаше извесно време да го видам и проголтам фактот дека ова непостоење имаше идеолошки карактер отколку што беше само практично прашање за неадекватноста на инфраструктурите.

Еминентите уметници секогаш имале плуралистички визии и јаки сензибилитети во дефинирање на светот како подрачје на реципрочност и заемна конституивност отколку на подрачје на поларитети и бина-

рности. Сепак, таквите благородни ставови никогаш не беа доволно ефективни да ги убедат и оформат западните институции да делуваат според таквите идеали на реципрочност и отвореност.

Помеѓу другите настани, падот на Берлинскиот ѕид, катастрофата на Заливската војна, и етничкото чистење во Босна беа настани кои метафорично го покажаа крајот на една ера на модернистичка поларизација. Иако термини како *постмодернизам* и *глобализација* беа во агендата на критичарите, уметниците и институциите за подолго време, многу малку луѓе имаа поим што би биле новите конфигурации кои таквите промени би ги донеле и што би можело да се стори да се реконструираат новите начини на комуникација кои таквите промени би ги третираше сериозно. Во тој момент, теоретските дискусии и материјалноста на вистинската пракса дојдоа на интересен и ветувачки крстопат. Низ целиот свет, реставрацијата и ремоделирањето на новите начини на комуникација и (меѓукултурни) односи се појавија како нови задачи за секој инволвиран во областа на модерната уметност.

Додека модернизмот беше многу резистентен во овозможувањето на уметниците од незападниот свет да најдат место во меѓународниот дискурс (и историја) на уметноста, *постмодернизмот* отвори многу врати. Во 90-тите бев сведок на вистинските напори на критичарите, кураторите и сродните институции да се организираат средби, конференции, и семинари каде делегатите беа поканети од 5 континенти да ги корегираат прекилот и изолацијата од *колонијалистичкото* и *модернистичко* минато. Беше возбудливо да се гледа како теоријата на уметноста на "Првиот свет" го промени својот "врховен," "необјективен," и "некомплетен," курс и почна да охрабрува серија дискусии за "другите" модернизми, за "ориентализирани" и "балканизирани" западни култури, за катастрофалните ефекти од меѓународната политика и политичката економија врз уметноста, за маргинализираните/ставени на периферијата уметнички сцени, за културните, етнички, расните, сексуални идентитети во нивниот однос кон уметноста, итн.

За време на 90-тите, исто така бев сведок на свесното вклучување на "другиот" уметник, "другиот" критичар, и "другиот" куратор во традиционалните изло-

жби и понекогаш искрено, понекогаш лажно инволвирање на западни куратори и институции на уметничките сцени од далечните земји.

Амбициозното искуство за двете страни почна кога дојде времето да се претвори теоријата во материјална пракса; т.е. кога непознатите западни уметници беа барани да ги разубавуваат изложбите, кога кураторите беа најмени да организираат изложби во постпериферните главни градови, кога непознати уметнички сцени даваа нови буџети за огромни изложби.

Сепак оваа феноменална транзиција не беше секогаш корисна за новоодојдените. Тортата беше привлечна; новата сцена беше поотворена, поголема, побогата, покомплексна, и повозбудлива. Таа беше поенигматична, поегзотична и поориентална отколку што некој и можел да замисли. Кога идеалите на модерноста и отткука на универзалноста исчезнаа во архивите на историјата и кога веќе постоеше одбивност кон таквите идеали, дојде периферијата со своите мистериозни парадокси, со своите провокативни разлики, со својата храбра игноранција, со своето нескротено однесување, со својот конфузен вкус. Две клими кои се претопуваат би била соодветната метафора која ја опишува оваа средба.

Тоа беше турбуленција и поголемиот дел од времето си уживав отпуштајќи се да пловам во оваа турбуленција. Бев во можност да поканам еминентни уметници во Истанбул и да се восхитувам на нивната убава работа. Имав можност да посредувам помеѓу талентирани турски уметници и меѓународните институции. Можев да ја експлоатирам локалната уметничка сцена со концепти и реализација на радикални/политички изложби и да го активирам критичкото мислење.

Сепак, од друга страна, од време на време бев агитирана, вознемирена, лута, фрустрирана и изнанадена. Тоа беше кога ја гледав доминацијата на дискриминаторските ставови и необјективните претпоставки; кога достигнав извесна граница во толерирањето на "другиот"; кога ја видов дефамацијата на "другата" култура во добротворната и беневољентна супремација на традиционалната струја; кога ги гледав уметничките дела транспортирани на рефуз и инсталирани во скапите историски згради како во некој склад на големо; кога видов дека уметниците беа манипулирани од една изложба на друга како тие да беа посакувани предмети а не субјекти; кога морав да го проголтам фактот дека милиони долари беа трошени да се постават огромните изложби во постпериферните главни градови кои немаа музеи, институции, средства и почит за локалните уметници, куратори и галерии; кога бев убедувана дека западните уметници и луѓето во уметноста не биле еднакви учесници во отворениот дијалог туку

нови инструменти за доминантниот дискурс; и дефинитивно кога сите патишта ме доведоа да се соочам со манипулациите и влијанијата на уметничкиот пазар врз праксата на уметноста и изобличувањето на последново во стока како и било која во хомогенизацијата и потресот кој се материјализира на касниот капитализам (како што би рекол Џејмсон).

Тогаш се сетив на зборовите на Бојс: "Неправдата е карактеристика на сите пазари, вклучувајќи го и пазарот на уметноста. Тоа е последица на капиталистичкиот систем, кој треба да биде укинат. Сепак, ние се уште немаме метод ова да го сториме. Зборот слобода е постојано на врвот од јазикот на капитализмот, изјавувајќи дека работи за слободата на човекот, а поради кое не може да му се верува." (во Art Talk, The Early 80's, edit. од Jeanne Siegel, Њујорк: Da Capo Press, 1988 г., стр. 77-84).

Низ сите овие години она што остана недискутирано, авторитативно се токму пазарните процеси со кои се зајакнува авторот(итетот) и моќта на кураторите, критичарите и институциите на *ценатрот*. Кога се гледа на полето на самата меѓународна политичка економија, во *периферните* земји, хегемонистичките идеологии на развојот (под нивната неолибералистичка маска) и нивните поборници, во името на растот и инвестициите, ентузијастички му аплаудираат и му пожелуваат добредојде на мултинационалниот капитал на *центарот*. Рецензната историја на пукањето на шавовите на општествената структура кое е резултат на овој *неоколонијализам*, се уште не е напишана од политичките економисти, историчари и општествените теоретичари. На сличен начин, периферните уметнички сцени исто така ентузијастички аплаудираат на нивната интеграција кон матицата на *центарот*. Сепак, како што јас го гледам, тоа е императив да се истражуваат, ставаат под сомневање и деконструираат замрсените и комплексни спојки помеѓу уметничкиот пазар и економските процеси на мултинационалниот капитализам.

Вртоглавата турбуленција се уште трае; ние сме (оние кое се инволвирани и работат на западните и незападните уметнички сцени) дел од неа и сме постојано обликувани од истата. Можеби за прв пат во историјата на модерната уметност, прашањата, грижите и дилемите остануваат. Мораме да ги ставаме под сомневање нашите заложби, ангажмани и инволвирање во рамките на оваа мрежа на уметничкиот пазар. Само со сомневање во врските меѓу интернационализацијата на уметноста и интернационализацијата на пазарната релација, ние ќе можеме да ги задржиме вистинската партиципација и реципроцитетите како можност и да прекројуваме нови отворени и вистински начини на комуникација.

What was the Art of the 20th Century?

INTERNATIONALISM?

Beral Madra

Let me situate where I am speaking from. I was born in Istanbul, during the Second World War. More or less for the last three decades I have been actively involved in the local modern and postmodern art movements and, from a distance, sometimes feeling far away, sometimes feeling so close, though involving in it from its margins, but always from a distance, I have been surveying the international art scene.

Today, in Istanbul, in this most enticing Eastern Mediterranean urban centre, turning back and recollecting the memories of these three long decades of involvement and labouring in the field of contemporary art, I can easily discern what differentiates the early years and the current state of affairs.

In the beginning (the end of the seventies) the art scene in Turkey was scrupulously shut out from the rest of the world and I used to believe that contemporary art was a privilege of the artists who were living and working in the centres of the West. Today, however, Istanbul is on the map of the mainstream of the contemporary art; there is an intense and complex international cultural exchange and I believe that the artists who are living and working in this city can now be considered privileged. Evidently the difference, in part, is an outcome of the developments in the theories, practices, and trends of contemporary art.

In those early years I frankly believed that the Western art system will eventually embrace the art production of the non-western artists; only if this production would be introduced and presented in a competent manner. I thought that the absence of the non-western artists in the history of the twentieth century art was simply due to the infrastructural insufficiencies of the non-western art systems. It took me some time to acknowledge and swallow the fact that this absence had an ideological character rather than being merely a practical matter of inadequacy of the infrastructures.

The prominent artists have always had pluralist visions and strong sensibilities in defining the world as a realm of reciprocation and mutual constitutivity rather than a realm of polarities and binaries. Nevertheless, such noble attitudes were never effective enough to convince and shape the Western institutions to perform according to such ideals of reciprocity and openness.

Among other events, the collapse of the Berlin Wall, the disaster of Gulf War, and the ethnic cleansing in Bosnia were events that metaphorically indicated the close of an era of modernist polarisation. Although terms like postmodernism and globalisation were in the agenda of the critics, the artists and the institutions for long while, very few people had the notion of what would be the new configurations that such changes would bring and what could be done to reconstruct new modes of communication that will take such changes seriously. At that moment, the theoretical discussions and the materiality of actual practice have reached an interesting and promising crossroad. All around the world, the restoration of and re-fashioning of new modes of communication and (inter-cultural) relationships emerged as a new task for everyone involved in the field of contemporary art.

While modernism was very resistant in allowing the artists of the non-western world to find a place in the international discourse (and history) of art, postmodernism opened many doors. During the nineties I have witnessed the genuine efforts of the critics, the curators, and the related institutions to organise meetings, conferences, and seminars in which delegates were invited from five continents in order to remedy the disruption and the segregation of the colonialist and modernist past. It was exciting to observe how 'First World' art theory has changed its 'supreme', 'biased', and 'incomplete' course and commenced to encourage a series of discussions on 'other' modernisms, on 'orientalised' and 'balkanised' non-western cultures, on disastrous effects of international politics and political economy on art, on marginalised/ peripheralised art scenes, on cultural, ethnic, racial, sexual identities in their relation to art, etc.

During the nineties, I have also witnessed the conscious inclusion of the 'other' artist, the 'other' critic, and the 'other' curator into the mainstream exhibitions and sometimes sincere sometimes delusive involvement of Western curators and institutions into the art scenes of remote countries.

The challenging experience for both sides began when the time to actualise the theory in material practicality arrived; that is, when the unknown non-western artists were sought to adorn the exhibitions, when curators were contracted to organise shows in post-peripheral capitals, when obscure art scenes provided fresh budgets for giant shows.

However this phenomenal transaction was not always beneficial for the new-comers. The tortoise was appetising; the new scene was more open, vaster, richer, more complex, and more exciting. It was more ambiguous, more exotic, and more oriental than one has yet imagined. When the ideals of modernity and hence universality have disappeared into the archives of the history and when there was already a revulsion against such ideals, the periphery arrived with its mysterious paradoxes, with its provocative differences, with its brave ignorance, with its untamed behaviour, with its confused taste. Two climates melting into one would be the appropriate metaphor describing this encounter.

It was a turbulence and the most of the time I enjoyed letting myself drift in this turbulence. I was able to invite prominent artists to Istanbul and admire their exquisite work. I was able to intermediate between the talented Turkish artists and the international institutions. I was able to exploit the local art scene with concepts and executions of radical/political exhibitions and to activate the critical thinking.

Yet, on the other hand, from time to time I was agitated, upset, angry, frustrated, and stupefied. That was when I observed the prevalence of discriminating attitudes and biased assumptions; when I realised a certain limit in tolerating the 'other'; when I recognised the denigration of the 'other' culture in the charitable and benevolent supremacy of the mainstream; when I looked at the artworks transported in bulk and installed into the precious historical buildings as in a wholesale storage; when I realised that the artists were manipulated from one exhibition to another as if they were objects of desire but

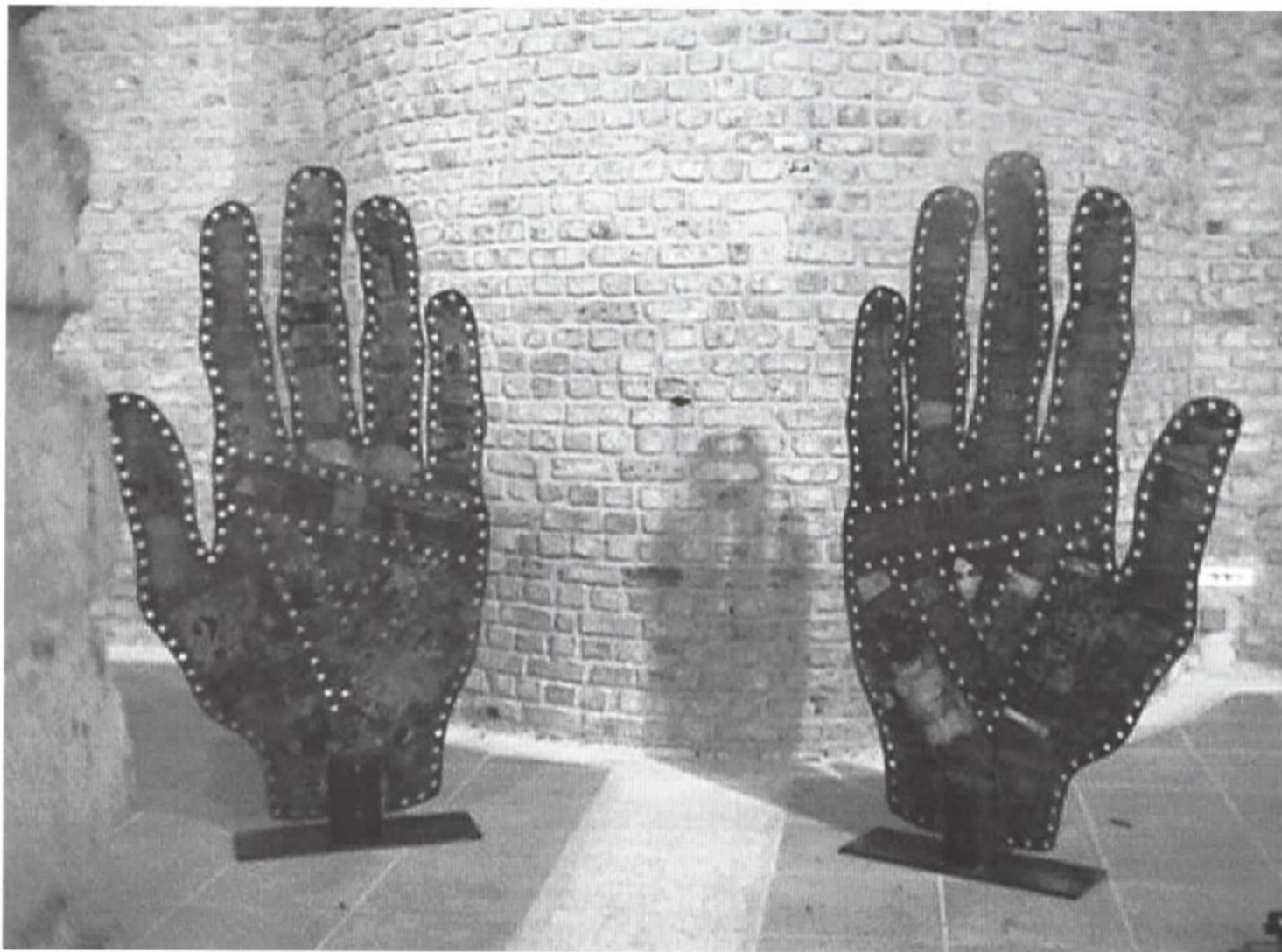
not subjects; when I had to swallow the fact that millions of dollars were spent to make the giant shows in the post-peripheral capitals that had no museums, no art centres, no institutions, no funds and no appreciation for the local artists, curators and galleries; when I was assured that non-western artists and art people were not equal participants of an open dialogue but new tools for the dominant discourse; and finally when all paths led me to face the manipulations and influences of the art market on the practice of art and transmutation of the latter into a commodity just like any other under the homogenising and reifying tremor of Late Capitalism (as Jameson would put it).

Then I remembered Beuys' words: "Injustice characterizes all markets, including the art market. It is a consequence of the capitalistic system, which should be abolished. However, we do not yet have a method for doing this. Capitalism has the word freedom on the tip of its tongue, affirming that it works for man's freedom, which is why it cannot be trusted." (in *Art Talk, The Early 80s*, Edited by Jeanne Siegel, New York: Da Capo Press, 1988, pp. 77-84)

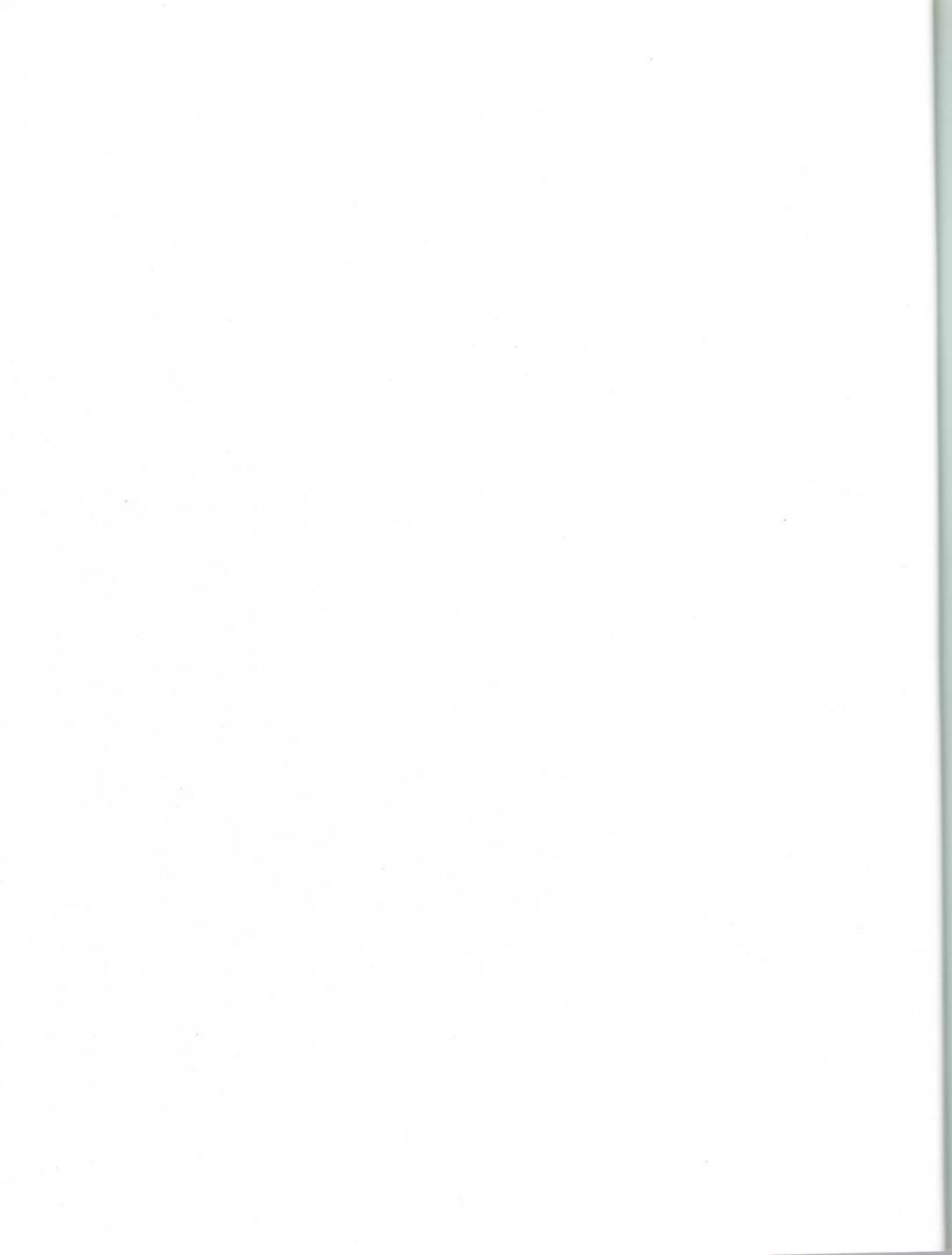
Throughout these years what is left undiscussed, unquestioned is exactly the market processes that reinforce the author(ity) and the power of the curators, the critics and the institutions of the centre.

When one looks at the field of international political economy proper, in the peripheral countries, the hegemonic developmentalist ideologies (in their neo-liberal disguise) and their proponents, in the name of growth and investment, enthusiastically applaud and welcome the multinational capital of the centre. The recent history of the disruptions of the social fabric that are caused by this neo-colonialism is yet to be written by political economists, historians and social theorists. In a similar fashion, the peripheral art scenes also enthusiastically applaud their integration to the mainstream of the centre. However, as I see it, it is an imperative to investigate, question and deconstruct the intricate and complex linkages between the art market and the economic processes of the Multinational Capitalism.

This vertiginous turbulence is still enduring; we are (those who are involved and labouring in the Western and non-western art scenes) a part of it and are continually shaped by it. Maybe for the first time in the history of modern art, the issues, concerns and dilemmas coincide. We must question our commitments, engagements and involvement within this network of the art market. Only by questioning the linkages between internationalisation of the art and the internationalisation of market relation we will be able to keep true participation and reciprocity as a possibility and to refashion new open and real modes of communication.



Мурат Морова, *Hay (i) r / Be (no) ficial*, 1997-98, железо, железни плочи, фанзин, масло, 190 x 260, Културен центар Долмабахче, Истанбул
Murat Morova, *Hay (i) ir / Be (no) ficial*, 1997-98, iron, iron sheets, fanzine, oil painting, Dolmabahce Cultural Center, Istanbul



Томас МекЕвели

ВТОРАТА КНИГА ЗА БЕСКОНЕЧНОСТА

Thomas McEvilley

THE SECOND BOOK ON INFINITY



-1-

Телефонот звони. Се прашувам кој е тоа.
Би сакал да се прошетам низ собата и да одговорам.
Но знам дека не можам.

Затоа што за да стасам преку собата до телефонот,
би морал прво да стасам на половина пат преку.
И еднаш на половина пат преку сè уште би морал да ја поминам
половината од останатиот пат.
И постојано би имало половиона пат да се покрие.
Бесконечно.

И бидејќи мојот живот е (веројатно) конечен,
Знам дека не би стасал до телефонот
Пред да умрам.

-2-

Но чекај.
Можеби постои некој начин сепак да се стаса до телефонот.
Можеби просторот е направен од одвоени неделливи точки
кои не можат да се поделат во бесконечни половини.

Така за да стасам од столицата до телефонот
Е само работа на стасување од една точка до друга
Додека не сум таму.

Третиот звон почнува.
Се прашувам дали си тоа ти.
Моите нозе се нишаат од перничето до подот.

-1-

The phone is ringing. I wonder who it is.
I'd like to walk across the room and answer it.
But I know I can't.

Because in order to get across the room to the phone,
I'd first have to get halfway across.
And once halfway across I would still have to go
half of the remaining way.
And there would always be a remaining half to cover.
Infinitely.

And since my life is (probably) finite,
I know I would not get to the phone
Before I die.

-2-

But wait.
Maybe there's some way to get to the phone after all.
Maybe space is made up of separate unbreakable points
which can't slide away into infinite halves.

So to get from chair to phone
Is just a matter of getting from one point to another
Until I am there.

The third ring is beginning.
I wonder if it is you.
My feet swing from hassock to floor.

-3-

Но чекај.

Ако две точки се навистина одвоени,
тогаш мора да има нешто помеѓу да ги раздвојува.
Така всушност има три точки кои се инволвирани.

И потоа што ја држи оваа точка во средината
одвоена од оние на двете страни од неа?

Ух-ох.

Почнувам да се наслонувам на столицата.

Уште две точки мора да се сместени помеѓу нив.

И повеќе на двете страни од нив.

И така натаму, и така натаму . . .

-4-

Се наслонувам на столицата и се одмарам како што
четвртиот свон започнува.

Така за да се стаса од една точка до друга,
ќе мора да се помине бесконечна серија
од посредни точки.

И бидејќи мојот живот е (веројатно) конечен,
никогаш не можам да стасам таму,
Пред да умрам.

Се наслонувам смирено и се обидувам да се подготвам
да го слушнам петтиот свон како вистинска музика
без повици во неа.

-3-

But wait.

If two points are really separate,
then there must be something in between to separate them.
So really there are three points involved.

And then what keeps this point in the middle
separate from those on both sides of it?

Uh-oh.
I start to lean back to the chair.

Two more points must fit in between them.
And more on both sides of them.
And so on, and so on...

-4-

I lean back in the chair and relax as the
fourth ring begins.
So to get from one point to the next,
one has to traverse an infinite series
of intermediary points.

And since my life is (probably) finite,
I can never get there,
Before I die.

I lean back at my ease and try to prepare myself
to listen to the fifth ring as just music
with no summons in it.

-5-

Но чекај.
Можеби сè уште не сум го разбрал ова.
Можеби зборовите ме мамат некако.

Бесконечно - ова мириса на измамнички збор.
Да видиме како.
Тоа значи "неограничено".

Со други зборови, ништо не може да биде вон него,
бидејќи тогаш би имало граница или лимит
помеѓу него и онаа работа вон него.

Петтиот свон е богат и целосен во моите уши.
Да, тоа е како фина музика.
Звучи како твојот свон.

Ќе бидам таму за само секунда,
веднаш штом ќе го решам ова.

-6-

Но чекај.

Ако ништо не може да биде исклучено од бесконечноста,
тогаш можноста нешто да биде исклучено од неа
е исклучено од неа.

Боже мој.

Бесконечноста е ограничена
со фактот
дека не ѝ е дозволено да биде ограничена.

-5-

But wait.
Maybe I haven't got this straight yet.
Maybe I'm being tricked by words somehow.

Infinite—that smells like a rogue word.
Let's see now.
It means "unlimited".

In other words, nothing can be outside of it,
because then there would be a boundary or limit
between it and that thing outside of it.

The fifth ring is rich and full in my ears.
Yes, it is like fine music.
It sounds like your ring.

I'll be there in just a second,
just as soon as I've got this figured out.

-6-

But wait.

If nothing can be excluded from infinity,
then the possibility of anything being excluded from it
is excluded from it.

My god.

Infinity is limited
by the fact
that it is not allowed to be limited.

-7-

Последните сончеви зраци струјат низ
прозорецот над моето раме сега.
Последните удари на петтиот свон се губат,
пулсирајќи во набреknатата сончева светлина во
бесконечни градации.

Не, не бесконечни.
Тој збор содржи своја сопствена спротивност.

Сега сончевата светлина станува потемна, движејќи се
крадешкум преку длабоката проголтнувачка тишина -
тишината помеѓу петтиот и шестиот свон.

Или пак да не си го затворила телефонот?
Чекај! Речиси сум таму.

-8-

Бидејќи штотуку докажав дека бесконечноста е
концепт спротивен на самиот себе.
И затоа бесконечните половици и
посредници,
кои пред тоа се ставаа помеѓу мене --
- ахх еве го, шестиот свон --
помеѓу мене и телефонот што свони,
воопшто не се сметаат.

Патот е расчистен.

Моите нозе се на подот.
Се радувам дека ќе зборувам со тебе.
Мала насмевка ги поткрева краевите на мојата уста.

7-

The last rays of the sun are streaming through the
window over my shoulder now.
the last beats of the fifth ring are fading,
pulsing into the swelling sunlight in
infinite gradatations.

No, not infinite.
That word contains its own contradiction.

Now the sunlight is glowing more darkly, moving
as if furtively through a deep engulfing silence- -
the silence between the fifth and sixth rings.

Or have you hung up?
Wait! I'm almost there.

-8-

For I've just proved that infinity is a
self-contradictory concept.
And therefore the infinite halves and
intermediaries,
which formerly interposed themselves between me and
the- -
ahh there it is, the sixth ring- -
between me and the ringing phone,
don't count at all.

The way is cleared.

My feet are on the floor.
I'm glad I am going to talk to you.
A little smile is creasing the corners of my mouth.

Но чекај.
Дали навистина докажав дека бесконечноста не е проблем?
Но за да докажам било што
јас морам да донесам некакви докази кои се однесуваат на тоа.
Но како тие докази се докажуваат?
Преку други докази.
И како тие други докази се докажуваат?
Ох, не.
Веќе се наслонувам на столицата како што шестиот свон достигнува
полн звук и се шири како жолчка од јајце
или златно удирање на гонг низ воздухот, исполнувајќи ја со звук секоја
ниша на собата.
Ох не.
Има бесконечно навраќање на доказите кои се инволвирани
во било кој доказ.

Па бидејќи мојот живот е (веројатно) конечен
јас не можам да докажам ништо,
пред да умрам.
Моите нозе се повторно на перничето.
Бесконечноста ме спаси од негирањето на бесконечноста.
Таа дојде сама да се спаси.
Па, зар не би го знаеле ова.

Но чекај.
Наеднаш седнав на столицата исправен и полн со внимание.
Со мојот аргумент за бесконечното навраќање на доказите,
зарем јас всушност не докажав дека ништо не може да се докаже?
Така во докажувањето дека ништо не може да се докаже,
докажав исто така дека нешто може да се докаже.
Јас сум збунет.
Со едната нога на перничето, а другата на подот,
спротивставени импулси кои ме влечат кон и од телефонот.
Но чекај.
Дали престана свонењето?
Зарем ова не е најдолгата тишина од сите нив?
Зарем немаш трпение и учтивост да дозволиш да свони седум пати?
Аххх.
Седмиот свон.
Веројатно ќе биде последниот.
Седам замислен како што седмиот свон започнува со некаква девствена
чистота во неговите први удари, како птица речиси разбудена од сон
која се подигнува во првите зраци на зората.

But wait.
Have I really proved that infinity is no problem?
In order to prove anything
I've got to bring certain evidence to bear on it.
But how is that evidence proved?
By other evidence.
And how is that other evidence proved?
Oh, no.
I'm already leaning back in the chair as the sixth ring
reaches the full and spreads like egg yolk or
golden gongooing through the air, filling the room's
every niche with sound.
Oh no.
There's an infinite regress of proofs involved
in any proof.

So since my life is (probably) finite
I can't prove anything,
Before I die.
My feet are back on the hassock.
Infinity has kept me from disproving infinity.
It came to its own rescue.
Well, wouldn't you know it.

But wait.
Suddenly I sit up straight and attentive in the chair.
With my argument of the infinite regress of proofs,
didn't I in fact prove that nothing can be proved?
So in proving that nothing can be proved,
I have also proved that something can be proved.
I am confused.
One foot on the hassock, the other on the floor,
conflicting impulses pulling me toward any away from
the phone.
But wait.
Has the ringing stopped?
Isn't this the longest silence of them all?
Haven't you the patience and civility to let it
ring seven times
Ahhh.
The seventh ring.
Probably it will be the last one.
I sit musing as the seventh ring begins with a kind
of virginal purity in its first beats, like a bird
newly wakened from sleep and rising into the first rays of dawn.

Можеби мојот проблем беше потемелен отколку што занимавањето со еден единствен збор што оди незауздано низ јазикот како слон осаменик низ џунглата.

Можеби мојата грешка беше во помислата дека зборовите генерално значат било што во секој случај. Можеби секој од нив го има бесконечното навраќање скриено во себе.

Прашањето е, Дали можеме да разбереме што е означено со означувачот? Ако велиме, "Па, зборот А значи Б," каде Б е исто така збор, тогаш едноставно сме западнале од еден означувач во друг, избегнувајќи го означеното целосно. Секогаш кога го именуваме означеното, тоа станува друг означувач.

Боже мој.
Тоа е повторно бесконечно навраќање.

Седмиот свон го достигнува неговиот главен симфониски полн звук и се одржува таму славно за еден момент пред да падне во смрт.
Последниот свон!

Станувам и се насочувам кон него, тетеравејќи се на нозете здрвени од долгото седење.
Така означеното никогаш не може да се разбере!
Правам чекор.
Зборовите не можат да значат ништо!

Но чекај.
Стојам тресејќи се на подот.
Зарем не комуницирав нешто кога велев дека зборовите не значат ништо?
А ако сум го сторил ова, тогаш со докажување дека зборовите не значат ништо, сум докажал дека тие навистина значат нешто.

Сé послабите удари на седмиот свон исчезнуваат од моето ушно тапанче во тишината. Уште еден чекор. Достигнувам - -

Perhaps my problem was more basic than having to deal with a single word that berserks through language like a rogue elephant through a jungle.

Perhaps my mistake was in thinking that words in general mean anything at all.
Perhaps every one of them has the infinite regress hidden inside it.

The question is, Can we get hold of what is signified by a signifier?
If we say, "Well, word A means B", where B is also a word,
then we have simply slipped from one signifier to another, bypassing the signified altogether.
Every time we name the signified it becomes another signifier.

My god.
It's an infinite regress again.

The seventh ring reaches its commanding symphonic full and hangs there gloriously for a moment before the dying fall.
The last ring!

I push myself up and start toward it, staggering on legs stiff from long sitting.
So the signified can never be grasped!
I take a step.
Words cannot mean anything!

But wait.
I stand wavering on the floor.
Haven't I communicated something by saying that words don't mean anything?
And if I have, then by proving that words don't mean anything, I have proved that they do mean something.

The dying beats of the seventh ring fade from my eardrum into silence. Another step. I reach- -

И нејасно твојот глас ми доаѓа со одговорот.
“Со ова те информирам”, го шепотиш како
оддалеку, “дека те лажам во овој момент.”

Тишина.

Се тетеравам напред-назад како што собата се стемнува бргу
и тишината се шири во секое нејзино катче.

Дали ја зборуваш вистината?
Ако е така, тогаш лажеш, оттука не ја зборуваш вистината.

Дали лажеш?
Ако е така, тогаш ја зборуваш вистината, оттука не лажеш.

Целата важност на ова пролетува над мене
со бран на очај и блаженство
како што собата станува зашеметувачки темна:

Ако е да,
тогаш е не

и

ако е не
тогаш

е да

-13-

And dimly your voice comes to me with the answer.
"This is to inform you," you whisper as from
far away, "that I am lying to you at this very moment."

Silence.

I waver back and forth as the room darkens quickly
and the silence spreads into its every niche.

Are you telling the truth?
If so, then you're lying, hence not telling the truth.

Are you lying?
If so, then you are telling the truth, hence not lying.

-14-

The full import of it sweeps over me
With a wave of despair and bliss
as the room grows dizzyingly dark:

If yes
then no

and

if no
then

yes

-15-

Нулата што проголкува
е плодниот центар
на ситот говор

-15-

The devouring zero
is the fecund center
of all speech

Рекреативен проект на парадокси бр. 3
©1981 г. од Томас МекЕвели

“Го сакам Зино бидејќи е речиси нула.”
Овој проект на Томас МекЕвели се објавува за првпат

Recreational Paradoxes Project #3
Copyright 1981 Thomas McEvelley

“I like Zeno because it's nearly zero.”
This book is published for the first time in The Large Glass No 11, 2000



САМОСПОЗНАВАЊЕ

Матко Мештровиќ

Прашањето е повеќезначно и може да се разбере на повеќе начини. А имплицира две априорни претпоставки: прво да знаеме што е воопшто уметноста, а второ дека формалните временски граници на минатиот век треба да бидат навистина фиксирани. Уметноста за којашто станува збор, таа и едното и другото и самата себе и своето време ги доведуваше во прашање и во тоа всушност најмногу успеа. Таа денес и самата не знае каде е, ниту што е, ниту зашто е. Ниту патот што го пробиваше, ниту трасата што ја зацрта, не досегнаа ништо што нас како луѓе би не заменило.

Има уште една премолчана поставка во формулацијата на ова анкетно прашање: дека таа уметност беше нешто посебно, излачено од историскиот контекст, дадено само за себе и со сопствена цел. Токму тоа е и најспорното. Ако ги отстраниме сите примисли за можната целесообразност во инструментална смисла, една цел сепак останува како нејзин суштествен и непоткуплив предуслов: самоспознавањето. Значи и на сопствената цел. Во контекстот.

SELF-AWARENESS

Matko Mestrovic

The question has several meanings and can be understood in several ways. And it implies two a priori suppositions: first that we should know what art is generally and second that the formal time borders of the past century should be really fixed. The art we are speaking about has questioned the former and the latter, itself and its time, and indeed, it was mostly successful in this. Art today does not know where it is, what it is, or where it goes. Neither the road it paved, nor the course it described, has not reached anything that would supersede us as people.

There is one more, tacit, assumption in the formulation of that survey question: that this art was, or is still, something special, taken out of the historical context, granted of itself and with a purpose of its own. Actually, this is the most controversial point. If we eliminate all mental reservations on the possible purposefulness in the instrumental sense, one very purpose remains as its essential and incorruptible prerequisite: self-awareness. Therefore, its own purposes as well. In the context.



Франсоа Мореле, Скульптура во јавен простор, Безансон
François Morellet, Sculpture in public space, Besançon



АЛЕН ЖАКЕ - Канта за

полевање 1972-75

Катрин Мие

Ален Жаке го реализира делото *Канта за полевање* во почетокот на седумдесеттите години, кога интересот за топологијата го наведува да продуцира повеќе скулптури по моделот на лентата на Мебиус и шишето на Клајн, при што последната е премиерна апликација на тридимензионален објект: лентата на Мебиус како и шишето на Клајн ја претставуваат парадоксалната карактеристика на поседувањето на само една страна. Тие работи претставуваат продолжение на оние што го користат брајовото писмо. Како што уметникот објаснува: "Од моментот кога почнуваш да се изразуваш преку едноставно деформирање на површината, на пример, преку една брајова точка на ламарина, и кога ја восприемаш оваа точка преку нејзиниот релјеф, можеш да се запрашаш што се случува вртејќи се околу плочата и восприемајќи ја точката преку нејзиниот шуплив дел". Секое дело на Жаке е сврзано на еден крајно сложен начин, формално и тематски, со целокупниот уметнички корпус. За да се задоволиме тука со неколку индикации, ќе ја истакнеме конкретната тема на водата и на принципот на реверзибилност, која е поапстрактна но често метафоризирана во хермафродит. Придржувајќи се на личниот избор на двата примера, ќе ја ставам *Кантата за полевање* во сооднос со некое претходно и подоцнежено дело. Со нејзиниот издигнат клун, чија прскалка личи на дојка со брадавица наместо дупки, и со нејзината продупчена основа што се спојува со рачката, *Кантата за полевање* е хермафродитна фигура во истата класа како и *Камуфлираната школка* (1963), претставувањето на Венера од Ботичели, каде што во дојката и раката навлегува црево од пумпа за точење бензин и кое е поставено над нив. Во таа испревртеност на тие технички карактеристики (прскалката е затворена а дното тече), *Кантата за полевање* навестува една друга хермафродитна фигура, *Вистината што излегува од бунар* (1983): бидејќи *Кантата за полевање* го приморуваш гледачот да се наведне за да ја открие единствената дупка со која таа располага, т.е. да го погледне од близу нејзиниот задник, *Вистината...* е

слика која виртуелно го сместува оној што ја гледа на дното на бунарот, наведувајќи го да го смета задникот за широкоградо отворен и ако го затвори бунарот, уште помалку ќе има пристап кон вулвата. Машкиот полов орган, кој се доближува до истава, на извесен начин наведува да се помисли на вратот на *Кантата за полевање*. Венера излегува од водата, кантата за полевање има функција да полева со вода, и што да прави човек на дното на еден бунар освен да се шлапка во водата? Со неговото ремек дело *Појадок на трева* (1964), Жаке ја направи евидентна *Границата меѓу бетонот и водата* (1964), работ на базенот, т.е. правецот според кој пејзажот и лицето се движат во огледалото на водата, каде светот се стрмоглавува во својата претстава.

Она дело кое ја одбележува историјата на уметноста, не е дело кое ги прави претходните дела демодирани (модернистичка илузија) ниту дело кое вешто ги користи повторно (постмодернистичко разочарување), туку тоа е дело кое внесува еден систем на мисли и каде што другите дела стануваат едноставно апсурдни. *Кантата за полевање* е објект - кој би можеле да го сместиме во категоријата на "реди-мејд поставки" - и објект кој, бидејќи има само едно лице, фактички има особеност на слика. Во таа оптика, антагонизмот меѓу објектот и сликарството, покренат од Марсел Дишан а со кој беа опседнати многу уметници по него, повеќе нема никаква смисла. Дури и научните коментари за скулптурата на Пикасо, поаѓајќи од фактот дека тој претставува волумени преку шуплини, дали тие стануваат речиси гротескни од моментот кога скулптурата се смета, сфатена според принципот на лентата на Мебиус или шишето на Клајн, дека има само една страна: промените што се откриваат дали се тие испупчувања или шуплини?

Анализирајќи ги тие ефекти на движење на просторот и консеквентно на правецот, во делото на Жаке, Данкан Смит се повикува на Жак Лакан во однос на



Ален Жаке, *Канта за полевање* (L'arrosoir), 1972/75, објект

симултаноста на свесните и несвесните системи. Истиот тој Лакан не научи дека несвесното е структурирано како еден јазик. Жаке ја цитира Хелен Келер, глувонема и слепа жена која сведочи за начинот на кој успеала да излезе од нејзината изолација: кога професорот ѝ ја ставил нејзината рака врз еден млаз вода, на другата рака ѝ напишал "вода". "Наеднаш," раскажува Хелен Келер, "...мистеријата на јазикот ми беше откриена".

Кај Жаке, насловите, исто како и темите и формите, меѓусебно ги артикулираат делата. Англискиот наслов на *Канта за полевање* е Watering Pot, и тој сад ѝ претходи на една друга скулптура која подеднакво ги комбинира принципите на машкост и женственост, *Вртимушка* (La Tourpie), на англиски Тор. Овој вид на совршен анаграм се сретнува во една друга мала брајова скулптура, која во зависност од тоа дали ја дешифрираме од лево или од десно, ни овозможува да прочитаме G.O.D. (нејзиниот наслов) или DOG. (Темата за кучето ќе биде обработена малку подоцна.) Забележуваме дека буквата која не се менува е О.

Не верувам дека улогата на еден критичар на уметноста е да ја предвидува иднината, но тој сепак може да изразува желби. Во голем дел, во 20-тиот век се развиваа уметнички постапки кои беа крајно специјализирани, а уметниците си споделуваа парчиња од светот, кој по дефиниција е сè повеќе и повеќе ограничен. Едно дело, како ова на Жаке, во самото себе содржи еден вид на планета (всушност тоа е тема која тој изобилно ја илустрира) во која се случува колизија на неограничен број на антагонистички честички. За да се послужиам со сликата која неодамна ја употреби мојот помлад колега Ришар Лејдие, ќе додадам дека еден Жаке е веќе повторување на "голем залак". Моја желба е, доколку уметноста на 21-виот век треба да црпи од уметноста на 20-тиот век, да ги одбира оние модели, кои потсетувајќи на примерот на Леонардо да Винчи, ќе ја имаат таа универзална амбиција.

Превод од француски: Дарко Путилов

ALAIN JACQUET - Watering Pot 1972-75

Catherine Millet

Alain Jacquet realized his work *Watering Pot* (*l'Arrosoir*) in the beginning of the seventies, when an interest for topology made him produce several sculptures in the model of the band of Möbius and of the bottle of Klein, with the latter being a premier application in a three-dimensional object: the band of Möbius, like the bottle of Klein, presents this paradoxical characteristic of having only one side. These works constitute a continuation of those using the braille system. As the artist explained it: "From the moment when you start signifying yourself through a simple deforming of a surface, for example, thorough one braille point on a sheet-metal, and when you perceive this point on the relief, you can ask yourself what is happening, if you turn around the plate, and how you perceive the point through its cavity". Every work of Jacquet relates in an extremely complicated manner, formally and thematically, to the whole corpus of the artist. To satisfy here several indications, we will signify the concrete theme of the water and of the principle of reversibility, more abstract but often metaphorized into an androgyny. To hold myself to the personal choice of two examples, I will put the *Watering Pot* in relation to a preceding work and a later work. With its raised spout, whose rose resembles a breast with a nipple instead of holes, and with its pierced base rejoining the handle, *Watering Pot* is an androgynal figure of the same class as *Camouflage Shell* (1963), representation of Venus by Botticelli whose breast and hand are penetrated by a hose of a gasoline pump that stands above. In the inversion of those technical characteristics (its rose is closed while its base leaks), *Watering Pot* announces another androgynal figure, *Truth Coming Out of a Well* (1983): as *Watering Pot* obliges the spectator to bend down in order to discover the only cavity of which it disposes, i.e., to take a close glance of its buttocks, *Truth...* is an image that virtually adapts the one who sees it at the bottom of a well, making him to consider the buttocks generously open, and if he closes the opening of the well, there will be less access to the vulva. The penis, which approaches it, in a way makes one think of the beak of *Watering Pot*. Venus is coming out of the water, a watering pot has a function of pouring water, and what is one to do at the bottom of a well, except to splash about in the water? With his masterpiece *Dining on the Grass* (1964), Jacquet made evident the *Border Between Concrete and Water* (1964), edge of the pool, i.e., the axis according to which the landscape and the personage tend towards the mirror on the water, where the world engulfs itself in its representation.

A work that marks the history of art, is neither a work that renders obsolete the works preceding it (modernist illusion), nor a work that uses them again skillfully (postmodernist disillusion), rather it is a work that induces a system of thought, where the other works become simply absurd. *Watering Pot*

is an object - that could be placed in the category of "ready-made arrangements" - but an object that, having only one face, presents in fact a characteristic of a picture. In this optics, the antagonism between an object and painting, raised by Marcel Duchamps and which obsessed great many artists after him, does not have any more sense. Even the scientist comments on the sculpture of Picasso, starting from the fact that he represents volumes by cavities, do they become almost grotesque from the moment when one considers a sculpture, conceived according to the principle of the band of Möbius or of the bottle of Klein, to have only one side: the accidents that are revealed - are they bumps or cavities?

Analyzing these effects of the tendency of space, and consequently of the sense, in the work of Jacquet, Duncan Smith has made a reference on Jacques Lacan, relating to the simultaneity of conscious and unconscious systems. This same Lacan taught us that the unconscious was structured like a language. Jacquet cited Hellen Keller, that deaf-mute and blind woman who testified on the manner she managed to get out of her isolation: when the professor had placed her hand under a jet of water, he wrote on the other hand the word "water." "Suddenly, says Hellen Keller, ...the mystery of language was revealed to me".

With Jacquet, the titles, same as the themes and the forms, articulate the works among themselves. The English title of *l'Arrosoir* is *Watering Pot*, and this pot is preceding another sculpture, combining equally the male and female principles, *la Toupie*, in English *Top*. One finds this type of perfect anagram in another small braille sculpture which, depending if one deciphers it from the left or from the right, enables to read G.O.D (its title) or DOG. (The theme of the dog will be exploited a little bit later.) One cannot but remark that the fixed letter is O.

I do not believe that the role of an art critic is to foresee the future, still he can express wishes. To a greater part, the 20th century saw the development of artistic steps that were extremely specialized, and the artists were sharing fragments of a world, that is, by definition, more and more restricted. A work like that of Jacquet is by itself a type of planet (a theme that he in fact largely illustrated) where a collision of unlimited number of antagonistic particles takes place. To recapture the image recently used by my younger colleague Richard Leydier, I will say that a Jacquet is already a repetition of "big crunch". My wish is if art of the 21st century should derive inspiration from the one of the 20th century, it should choose rather the models that, in resembling themselves the example of Leonardo da Vinci, will have that universal ambition.



Alain Jacquet, *Watering Pot*, 1972/75, object



"ВПРОЧЕМ, СЕКОГАШ ДРУГИТЕ СЕ ТИЕ ШТО УМИРААТ"

Лилјана Неделковска

Да се моча наспроти идеалистичкиот ветер (П. Слотердајк), наспроти ветерот на големите идеи, на големите институции, како што тоа го правеше Дишан.

"Се гордеам со тоа што ја славеа мрзливоста во уметноста. Се прашувам дали луѓето сè уште ми веруваат."

Да се одигра постхумна партија шах, како онаа во Palazzo Grassi, во Венеција 1993, меѓу циничниот поглед на Дишан, ремек-дело на уметноста на 20 век, и цинизмот на перфектниот музеолошки воајеризам, грандиозен во својата просветителска заслепеност.

"Што работите во моментот?"
"Едноставно ја чекам смртта."

"Впрочем, секогаш другите се тие коишто умираат"
Марсел Дишан 1887-1968

"ANYWAY, IT'S ALWAYS THE OTHERS WHO DIE"

Liljana Nedelkovska

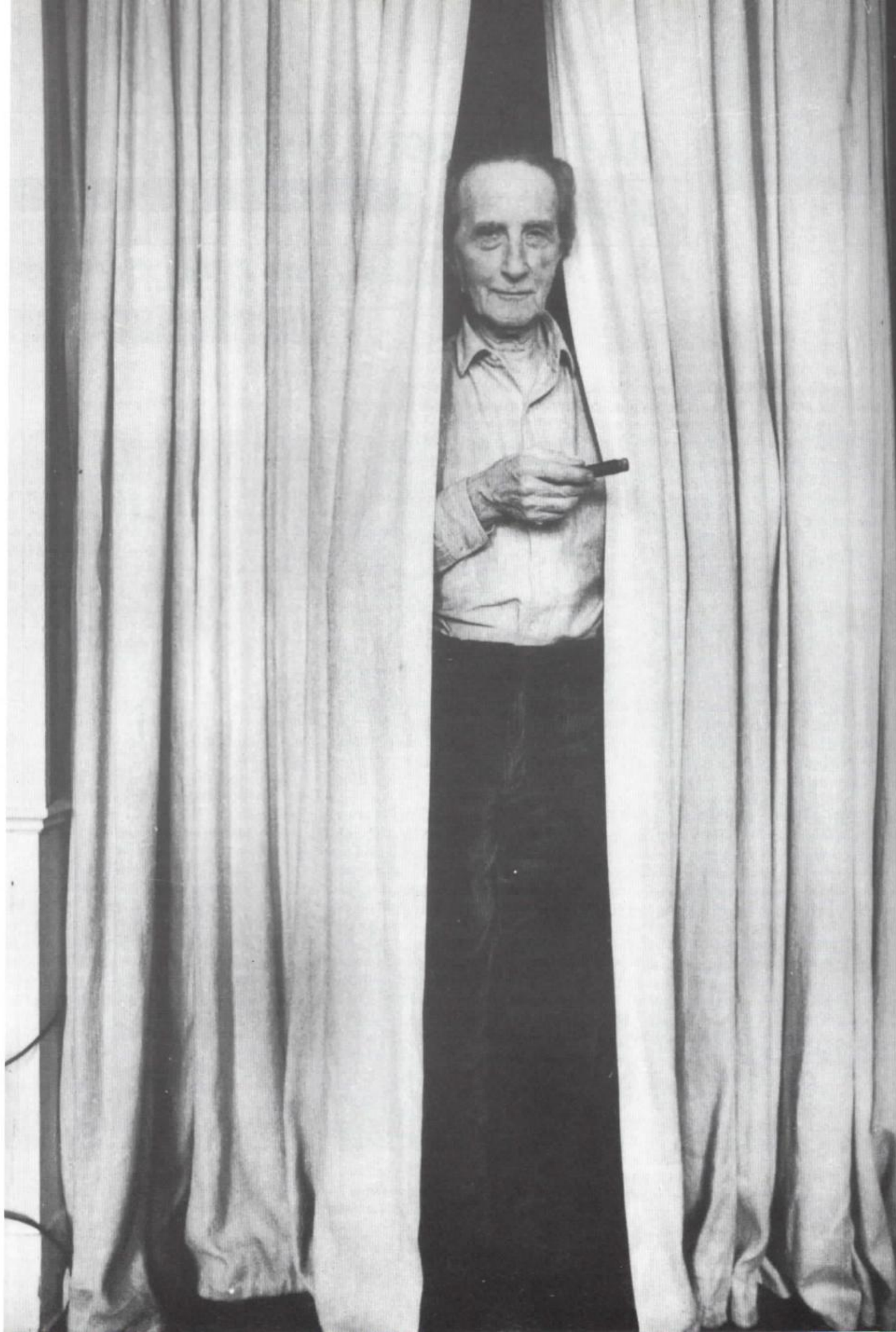
To piss, contrary to the idealistic wind (P. Sloterdijk), contrary to the wind of great idea, on the great institutions, as Duchamps did.

"Me, I boast of having praised laziness in the arts. I wonder whether people still believe me."

To play a posthumous game of chess, as the one in the Palazzo Grassi in 1993, between the cynical look of Duchamps, a masterpiece of the 20th century art, and the cynicism of the perfect museum voyeurism, grandiose in its enlightenment blindness.

"What are you doing at the moment?"
"Quite simply waiting for death."

"Anyway, it's always the others who die"
Marsel Duchamp 1878-1968



Уго Мулас, Портрет на Марсел Дишан, 1.8.1967, фотография Уго Мулас, Portrait of Marcel Duchamp, 1.8.1967, photograph



ОД РЕАЛНОСТ ДО ФИКЦИЈА И НАЗАД

Џон Питер Нилсон

FROM REALITY TO

John Peter Nilsson

Во делото на Енди Ворхол *5 смрти 11 пати во портокалова боја* (1963 г.), се гледа пресувана фотографија на подлога од свила на сообраќајка, повторувана и презентирана на објективен, механичен начин. Сликата е стравична. Под автомобилот лежат пет луѓе, мртви. Но, повторена и исто така зголемена, на сликата ѝ се одземаат и нејзините сензационални и информативни карактеристики. Таа станува нешто друго. Не претставува ништо друго - освен себе си.

Во неговиот дневник, со датум од 27 јуни, 1983 г., Енди Ворхол пишува: "Но, од 60-тите години па наваму, по години и години и повеќе 'луѓе' во вестите, сè уште не знаеш нешто повеќе за луѓето. Можеби знаеш повеќе, но не знаеш подобро. Тоа ти е исто така како да живееш со неког и да немаш поим за него. Така, кое добро имаш од сите овие информации?"

Па, според демократските начела на општеството, информациите треба да не прават подобри граѓани. Но, во денешниот кибер-неуротски и сателитско доминиран секојдневен живот, постои оптоварување со информации што прави многумина од нас да се чувствуваат отсечени и цинични кон светот. Рафаел Аргуљол и Еугенио Триас ја градат оваа идеја во нивното дело *El cansancio de Occidente* (Исцедениот Запад) од 1993 г.: "Пасивноста е идентификацијата на луѓето денес. И јасно е: ако луѓето се трансформираат во гледачи и се лишени од секоја можност за влијание, ова доведува до пасивно постоење. Но, сето ова, се разбира, се случува под маската на спротивното. Сето однесување на псевдо-настаните се случува во рамките на една матица на постојана активност; активност која го зајакнува пасивното, едно движење кое исчезнува во неподвижноста. Ние зборуваме за сиот стрес и прозорноста врз нашето општество, но крајниот впечаток е една потрага во празно".

Делото на Енди Ворхол *5 смрти 11 пати во портокалова боја* (1963 г.), помеѓу другите негови дела од тој период, го антиципираше исцеденото општество во кое живееме. На социопсихолошки начин, тој дидактично го опишува начинот на кој медиумите се мешаат во перцепцијата на животот. Гледаме испразнетост, чувствуваме испразнетост. За жал, оттогаш ништо не е променето.

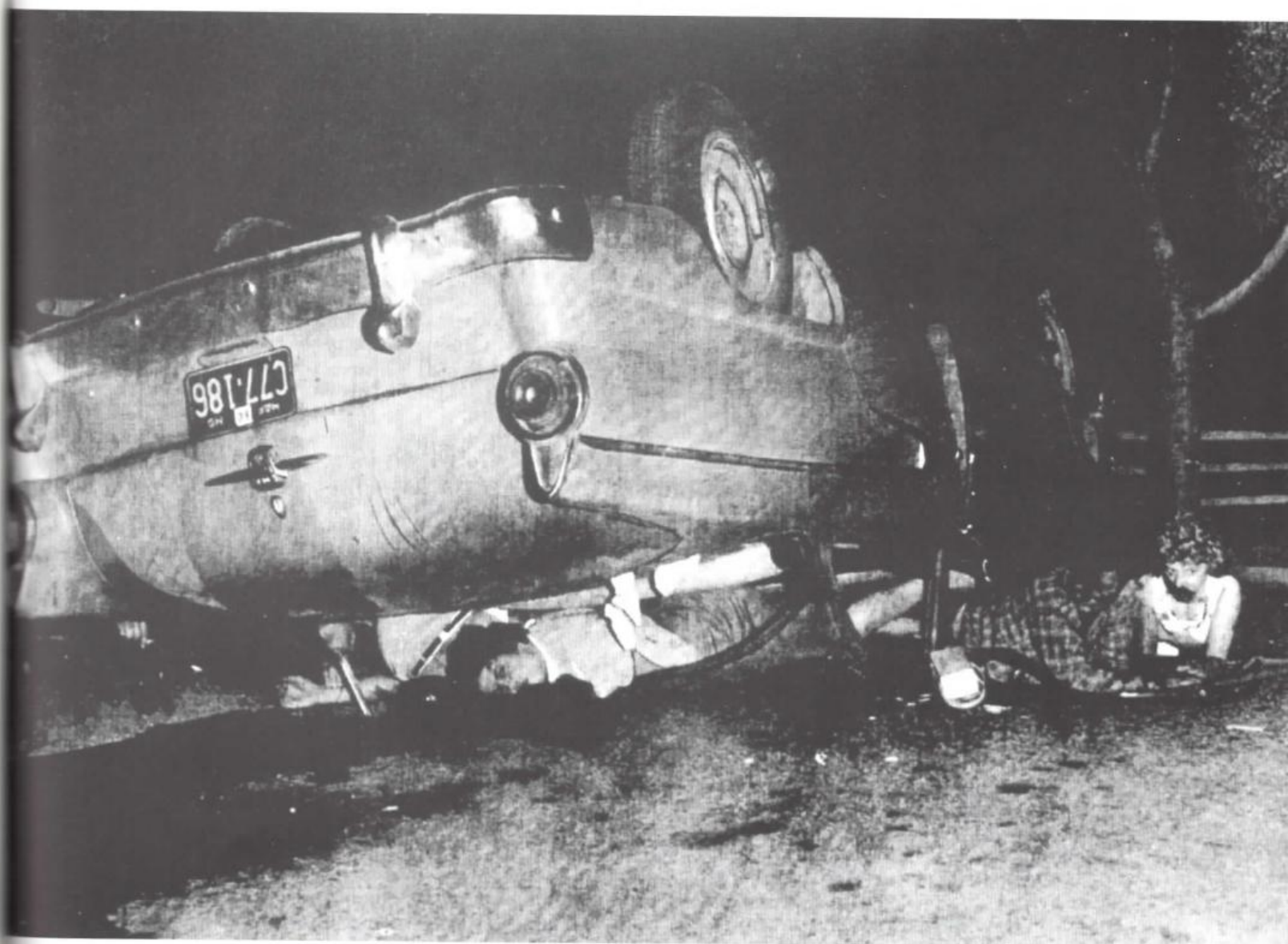
In Andy Warhol's *5 Deaths 11 Times in Orange* (1963), one sees silk-screened press photograph of a car crash, repeated and presented in an objective, mechanical way. The image is frightening. Under the car lie five people, dead. But, repeated and also blown-up, the image is drained both of its sensational and informative characters. It becomes something else. It does not represent anything else - but itself.

In his diary dated 27 June, 1983, Andy Warhol writes: "But then, since the sixties, after years and years and more 'people' in the news, you still don't know anything more about people. Maybe you know more, but you don't know better. Like you live with someone and not have any idea, either. So, what good does all this information do you?"

Well, according to the democratic principles of society, information should make us better citizens. But, in today's cyber-neurotic and satellite-stressed everyday life, there is an overload of information that make many of us feel detached and cynical towards the world. Rafael Argullol and Eugenio Trias develop this idea in their *El cansancio de Occidente* [The Exhausted West] from 1992: "Passivity is the hallmark of humans today. And it's clear: if people are turned into spectators and deprived of any possibility of influence, this leads to a passive being. But, all this, of course, takes place under the guise of its opposite. All manners of pseudo-events go on amid a stream of constant activity; activity that reinforces the passive, an uninterrupted motion that fades into immobility. We speak of all the stress and hecticness on our society, but the final impression is of a pursuit of emptiness".

Andy Warhol's *5 Deaths 11 Times in Orange* (1963), among other of his works from that period, anticipated the exhausted society that we live in. In a socio-psychological way, he didactically describes the way that the media interferes in the perception of life. We see emptiness, we feel emptiness. Unfortunately, nothing has changed since.

FICTION AND BACK AGAIN



Енди Ворхол, *5 смртти*, 1963, синтетички бои и сито-печат на платно, (детал)
Andy Warhol, *5 Deaths*, 1963, synthetic polymer paint and silkscreen on canvas, (detail)



ДОПИР НА КРАЈНОСТИТЕ

Ханс Улрих Обрист

Ханс Улрих Обрист: Се прашував дали можете да ми кажете за генезата на вашата лабораториска изложба од 1968 година?

Густав Мецгер: Како што знаете, во јули 1967. се одржа конференцијата "Дијалектиката на ослободувањето". Тоа се случи во исто време кога Џон Шарки и јас, бевме кај Олд Бејли, во врска со настапот на Херман Нич на Деструкцијата на уметничкиот симпозиум, пред една година. Јас, по слушањето, обично се искачував до *Тркалезната кука* (Roundhouse) и едно попладне, еден многу млад човек дојде и ме праша дали сакам да имам изложба во јануари 1968, во рамките на уметничкиот фестивал во Свонси Универзитетот. Младичот се викаше Џон Плант и тој ја подготви програмата. И така јас поминав неколку недели на Свансеа подготвувајќи изложба.

Обрист: Споменавте дека кога сте дошле во Свансеа тие ви покажале една многу специфична зграда. Беше ли тоа всушност лабораторијата?

Мецгер: Да. Не знаев каква изложба сакам да направам, а и тој не знаеше исто така. Почнав да барам можна локација на различни места околу Универзитетот. Еден ден влегов низ една врата што директно води во лабораторијата, една убава и стара лабораторија која никогаш не била употребувана, невина лабораторија. Барав дозвола да ја користам и ми беше веднаш овозможено да го користам просторот.

Обрист: Значи вашата изложба беше прва активност во новата градба, невина лабораторија.

Мецгер: Да. Лабораторијата - која се викаше Филтрирачка лабораторија - беше специјално наменета за истражување на протекот на водата и воздухот и имаше извонредни технички можности. Водениот млаз можеше да се контролира многу прецизно; можеше да биде многу јак или многу деликатен. Исто се случуваше и со воздушниот притисок. Ги користев овие можности за да направам дела кои постојат нејасно во мојот ум, но кои беа направени во контекстот на овие околности. Значи, тоа беа нови дела коишто, всушност, не ги бев замислил пред да влезам во овој простор.

Обрист: Значи, во основа орудијата и инструментите, кои беа на располагање во оваа лабораторија,

го овозможија создавањето на нови дела, кои можеби никогаш немаше да ги направите без нив.

Мецгер: Точно. Никогаш немаше да ги направам и можеби никогаш немаше ни да ги замислам.

Обрист: Би можеле ли да ни опишете некое од овие дела? На пример, познато ми е делото со капка вода.

Мецгер: Делото со капка вода (кое неодамна повторно го направив - *Капка на топла плоча*) почна од познатото набљудување кога капка вода паѓа на рингла и извесно време се задржува пред да почне да исчезнува и да се распрснува. Си помислив, колку би било убаво кога капката, најголемата капка, нема да исчезне и да се распрсне. Инсталацијата во лабораторијата даваше можности: бев во состојба, насочувајќи ја водата преку горната цевка со помош на тенка пластична цевче до ринглата и со контролирање на протекот на водата, да направам меур вода кој трае прилично долго.

Обрист: Така непостојаното стана постојано, слично на парадоксот.

Мецгер: Да. И многу е убаво да се има овој елемент на стабилност, кој во истовреме се вртеше како луд; можеше тоа да се види од внатре, беше експлозивно.

Другото значајно дело беше млазот вода што се движи од една на друга страна. Нормално, не можете да имате млаз вода на изложба, но јас успеав тоа да го направам во изложбен простор. Во врска со млазот вода, јас употребив пластична цевка закачена за таванот, а би сакал да нагласам дека струењето на воздухот доаѓаше исто така од таванот меѓутоа низ друга цевка вдолж целата лабораторија. Успеав да ја сместам таа пластична цевка во поголема воздушна цевка и со внесувањето на воздухот во цевката млазот почна да се витка како змија околу себе, создавајќи своевидна игра. Зависно од волуменот на воздухот, кој целосно го контролирав со славина, можев да направам многу блага игра, но колку повеќе воздух внесував, толку тоа стануваше подиво. Така се доби вертикално воздушно струење со хоризонтален млаз на вода. Тоа беше возбудлива глетка.

Обрист: Дали можевте тоа да го регулирате?

Разговор со Густав Мецгер во Оксфорд

Мецгер: Да, можев да ги регулирам и водата и дотурот на воздух.

Обрист: Беа ли тие главните компоненти на делото?

Мецгер: Да. Но имаше уште една финеса. Просторот беше прилично долг, со долга редица прозорци со венецијанери. Во зима венецијанерите беа спуштени. Забелажав дека, на пладне кога светлината паѓа под извесен агол и кога се гледа млазот вода, особено фасцинантно се доживува овој извонреден ефект на виножито.

Обрист: Значи, всушност изложбата создаде виножита

Мецгер: Да, внатре, во рамките на изложбата.

Обрист: Тоа е многу интересно бидејќи неколку уметници во 1990 спомнуваа дека сакаат да направат виножито на некоја изложба. Андреас Сломински и Демиан Хрст зборуваа за виножита на изложбите.

Мецгер: Се разбира тоа е во релација и со автори како Тарнер, други уметници од 19. век кои беа еден вид на обземеници со виножитото и Гете, кој работеше на таа проблематика.

Следното дело се однесуваше на лебдењето над подот на три полистиренски објекти. Нивната форма беше четвороаголна. На сите четири страни на секој објект, пареа од компримиран воздух создаваше воздушни перничина кои го подигнуваа предметот. Тој остануваше на место создавајќи многу смирувачки впечаток. Она што во сето тоа беше многу убаво беше поставувањето на делото во релација со друго дело. Овие две топли плочи (плохи) изгледаа стабилно иако всушност претставуваа вриење благодарение на моќните внатрешни сили - млазеви воздух што го загреваат подот подигајќи ги нагоре двете различни по големина плочи. На тој начин добивме три главни експонати.

Потоа беше коцката, чиј римејк го видовте во Оксфорд, коцка од чиста пластика со парчиња лискун кои ротираат на воздушниот млаз. На самиот крај направивме мала просторија. Имав одлична техничка асистенција; техничкиот персонал на Универзитетот ми помагаше во проектот.

Обрист: Во нашиот претходен разговор ми зборувавте дека е поголема предноста кога работите со техничари отколку со научници. Дали тоа се однесува повеќе на планот на изведбата или на теориски план?

Мецгер: Успеав, делумно и интуитивно, да ги совладам клучните прашања. Техничарите не поставуваа прашања од типот: "Зашто не сте го направиле ова". Тие никогаш не ми даваа идеи за работата. Всушност, раководителот на техничарите - кој беше особено заинтересиран и кооперативен - рече дека најдобар начин да лебди пластиката е да се подигне со млазеви воздух од долу. Му реков дека јас не го замислувам тоа така, туку дека сакам воздухот што го загрева подот да ја поткрене пластиката. Тој рече дека тоа нема никогаш да се постигне. Можев да го замолам да го сработи тоа за мене, но евентуално јас да го тестирам. На негово големо изненадување, тоа функционираше исклучително добро. Фактички неговата идеја немаше да успее затоа што ќе се добиеше нестабилност. А освен тоа, ќе требаа години за да се направи систем за загревање под подот.

На самиот крај, како што реков, направивме мала просторија, кадешто течниот кристал беше проектиран со помош на контролен систем. Загревањето на течниот кристал се одвиваше систематски, и за прв пат јас направив проекција на течен кристал, која беше бесконечна, траеше со часови и функционираше сосема добро.

Всушност, изложбата се состоеше од пет-шест експонати.

Обрист: Радикалноста на овој ваш проект ме потсетува на кредитот на Александар Дорнер, дека музеите/изложбите треба да бидат една интердисциплинарна лабораторија. Во делото *Überwindung der Kunst*, Дорнер напиша: "Процесуалната идеја го пробива нашиот систем на сигурност...нема да можеме да ги разбереме ефективните сили во нашата денешна визуелна продукција, ако немаме увид во другите полиња на модерниот живот".

Мецгер: Го ценам сето тоа и бев свесен дека е тоа радикален старт, не само во однос на моето искуство, туку и во однос на искуството воопшто. Ако ми дозволите да дадам една уметничко-историска забелешка: имаше голема расправа околу 1966/67 година, кога Ентони Каро и неговите студенти во Школата Сент Мартин се обидуваа да ја одделат скулптурата од земја, да ја симнат од пиедесталот. Една од причините поради кои го направив ова дело е за да докажам дека тоа е навистина над земјата, и бев многу свесен за поврзаноста со Школата Сент Мартин и со другите идеи во врска со скулптурата; имам чувство дека јас успеав да го поставам делото буквално над земјата.

EXTREMES TOUCH Gustav Metzger interviewed by

Hans Ulrich Obrist in Oxford

John Peter Nilsen

Hans Ulrich Obrist: I wondered if you could tell me about the genesis of your 1968 laboratory exhibition.

Metzger: As you know, there was this major conference, the Dialectics of Liberation in July 1967. It took place at the same time as John Sharkey and I were before the Old Bailey about the Hermann Nitsch Event at the Destruction in Art Symposium the year before. I used to go over to the Roundhouse after the hearing, and one afternoon, a young man, quite a young man, came up and asked me if I would like to have an exhibition during this art festival at Swansea University, to open in January 1968. The young person was called John Plant, and he arranged the program. And so, I spent some weeks in Swansea preparing an exhibition.

Obrist: You had mentioned that, when you went to Swansea, they showed you a very specific building. Was it in a real laboratory?

Metzger: Yes. I did not know what kind of exhibition I wanted to make, and he didn't know either. So, I went and started looking around the University for a possible place and looked at spaces. One day, I passed a door that I opened, and that happened to open into a laboratory, a beautiful and pristine laboratory that had never been used, a virgin territory. I requested permission to use it and was given the go-ahead to use the space.

Obrist: So, your exhibition was the first activity in a newly built, virgin laboratory.

Metzger: Yes. The laboratory - it was called Filtration Laboratory - was specifically to investigate the flow of air and water, and had extraordinary technical facilities. The jets of water could be controlled to a very fine degree; it could be very powerful or very delicate. The same with the air pressure. I used these possibilities to make works that existed vaguely in my mind but that were produced within the context of these opportunities. So, they were new works that I had not conceived until I had actually entered that space.

Obrist: So, basically, the tools and instruments, which this laboratory made available, triggered new works, which you probably would never have made without them.

Metzger: That's correct. I could never have done them and probably never have conceived them.

Obrist: Could you describe some of the works? I know the water drop piece, for example.

Metzger: The water drop piece (which has been re-created recently - Drop on Hot Plate) started with a commonplace observation that, when water is dropped onto a cooker hot plate, it stays there for a moment, before it starts running off and dispersing. I thought that it would be very beautiful to have a drop, the biggest drop, that wouldn't disperse and run off. The [laboratory installation] gave the opportunity: I could take the water from the overhead pipe, down a thin gray plastic tube towards the hot plate, and by controlling the flow of water, I managed to build up a bubble that stayed for quite a time.

Obrist: So, it made the impermanent permanent, like a paradox.

Metzger: Yes. And it's very beautiful to have this element of stability, which at the same time was rotating like mad; you could see that from inside, it was explosive.

Another main work was a jet of water going from one side to another. Now, you wouldn't normally have a jet of water in an exhibition, but I had one in the exhibition space. About the jet, I had a plastic tube hanging down from the ceiling, and I would point out that the airflow went along the ceiling in another pipe, right along the whole laboratory. So, I managed to fit that plastic tube into the bigger air pipe, and by entering air into the tube, it began to revolve like a snake around itself, and made a kind of dance, depending on the volume of air, over which I had complete control by just manipulating a tap, I could make this a very gentle dance, but the more air I put in, the wilder it goes. So, you add this vertical jet of air, hitting, merging, with the horizontal jet of water. It was an amazing sight.

Obrist: You could regulate it?

Metzger: Yes, I could regulate both the water and air supply.

Obrist: And these were the main components of the piece?

Metzger: Yes. But, then, there was another refinement. The space was very long, and, as you came in, you were faced by a long row of windows with venetian blinds. The blinds were down, it was winter, and I noticed that at noon, the light would come in at a certain angle, and when you watched the water jet, you got this extraordinary rainbow quite fascinating.

Obrist: So, the exposition actually produced rainbows.

Metzger: Yes, within the space, internally.

Obrist: That's very interesting, because several artists of the

1990's mentioned they wanted to make a rainbow in an exhibition. Andreas Slominski and Damien Hirst talked about rainbows in exhibitions.

Metzger: And, of course, this relates to people like Turner and other 19th century artists, who were rather obsessed with the rainbow and Goethe, who was working on the subject.

The next exhibit was concerned with floating three pieces of polystyrene off the ground. The pieces were rectangular in shape. At each of the four corners of the object, a stream of compressed air hit the ground, and formed a cushion of air floating the piece. It remained in place, and gave a very restful impression.

What was very beautiful about this is that it was positioned in relation to the next work, two of the hot plates; they were both apparently stable; yet, they were in fact boiling hot with powerful internal forces, here jets of air, hitting the ground and lifting the two sheets of different sizes off the ground. So, we've gotten three main exhibits.

Then, there was the cube, a re-creation of which you saw in Oxford, a cube of clear plastic with mica pieces, rotating through jets of air. Then, at the farthest end, we built a cubicle. I had excellent technical assistance; the technical staff of the University assisted me with the project.

Obrist: In our previous conversation, you spoke about the importance of working with technicians, rather than scientists. Does it have to do with the conditions of production, rather than theoretical issues?

Metzger: I managed, partly through intuition, to solve the key demands. It wasn't as if the technicians came up and said, "Why don't you do this". They never came up with ideas for work. In fact, the chief technician - who was particularly interested and supportive - said that the best way to float the plastic, would be to lift it up with jets of air from below. I said that I didn't want it like that; I wanted the air hitting the ground to lift it. He said that it would never work. Now, I could have asked him to go and work it out for me, but eventually I tested it myself. To his surprise, it worked extremely well. In fact, it wouldn't have worked his way, because we would have had instability. And besides, it would have taken ages to make a system to put air underneath.

Then, at the farthest end, we built a small cubicle, where liquid crystal was projected with a controlling system. The heating of the liquid crystal went on systematically, and, for the first time, I had a liquid crystal projection, which was ceaseless, hour after hour, and that worked quite well. Essentially, that was the exhibition, five or six exhibits.

Obrist: The radicality of this project of yours reminds me of

Alexander Dorner's credo that the museum/exhibition should be an interdisciplinary laboratory. In *Ueberwindung der Kunst*, Dorner wrote: "The processual idea has penetrated our system of certainty [...] we cannot understand the forces which are effective in our visual production of today, if we do not have a look at other fields of modern life".

Metzger: I appreciate all of that, and I was conscious that this was a radical departure, not just from my practice, built from art practice in general. If I can just add an art-historical note: there was an enormous discussion, and you can trace it in literature around 1966-67 where Anthony Caro and his students at Saint Martin's were trying to liberate sculpture from the ground, to take it off the pedestal. One of the reasons I made this work, was to prove the point that this is really off the ground, and I was very conscious of this connection with Saint Martin's and other ideas in relation to sculpture; I feel that I achieved something in that this was literally off the ground.



ЕДЕН ДЕЛ ОД ЕВРОПА: Македонската

уметност на 20 век

Борис Петковски

Во Македонија милениумите наслоиле едно од најголемите културни и уметнички богатства на Балканот и Медитеранот. Му припаѓа на светското духовно наследство и космополитската идеја на Александар Македонски за екумената на народите и културите; потоа во Македонија и христијанството и исламот расцветеле во ликовното творештво; тука се развивал и еден од најбогатите фолклори во цела Европа. Македонија е и земја со тешка и грда историја: нејзиното долговековно ропство под туѓи власти траеше сè до 1945 година. А секој завојувач (особено нивните соседи) го присвојувал со физичкиот и “духовниот амбиент” на Македонците, нивната култура, уметност, јазик; или ги уништувал и заграбувал нивните споменици.

Сепак: веќе во мачителните услови меѓу двете светски војни неколку македонски уметници се школуваа во тогашните балкански центри, а некои и во Париз и Прага. Нивното творештво опфати низа модерни ликовни правци и поттици од медитеранскиот уметнички трезор: со тоа се стремее кон таков ликовен израз што ќе го искаже нивниот уметнички и национален (тогаш непризнаен) идентитет. Многу ангажмани на македонските уметници и тогаш се совпааа со битни тенденции на ликовната уметност во Европа. Зашто во неа покрај авангардните никнаа и стремехи за “враќање кон редот” и антиката: видливи и во дела на Пикасо и Матис. Вкоренувањето во народниот роднокрајски амбиент беше важна етапа и во развојот на руската авангарда; а се искажа и во фламанскиот експресионизам. За спиритуалните цели на супрематизмот на Малевич и апстракцијата на Кандински, клучно значење имаше византинската икона; мотивираше и творби на Модилјани. Според Talbott Rice (1935) целите и методите на византинската уметност се слични со тие на денешната уметност: одделно поради апстрактната вредност што е во основата на двата феномена. А со муралите на Мартиноски и Личеноски уметноста во Македонија пред 1945 година се вклучи и во светскиот подем (од Мексико и Сад до Европа) на монументалното сликарство. Притоа 12. муралистички еротски експресији на Мартиноски (1935; уништени) немаа пандан во сето европско сликарство на 20. век.

По Втората светска војна македонската уметност се вгради во националната, политичката и духовната еманципација на Македонија. Македонското ликовно творештво прво целосно ја совлада диктатурата на социјалистичкиот реализам: а особено со модерното обликување на монументалните мурали на Лазески;

мозаиците на Мазев и Чемерски; спомениците на Грабул и Хаџи Бошков. Во нив, а и во сета македонска уметност, историја, митот, легендата, мачнината на постоењето се искажани како личен порив; а традицијата се доживува како духовен поттик: тој критички се освојува, за творечки да учествува во новите естетски и стилски аспирации. Иако Македонија е малечка, економски неразвиена земја, од 1952 година во Скопје се прикажани и низа изложби на странска уметност; а повеќе македонски уметници се школуваа и излагаа низ светот. Модерната уметност (од експресионизмот и надреализмот до апстракцијата) стана дел од македонскиот културен живот пред скопскиот катастрофален земјотрес од 1963 година. Затоа само некој месец по него, во 1964 година, во Скопје беше основан Музејот на современата уметност, исклучителен двигател на македонската визуелна култура. Од 1970 во својата нова зграда: една од најсовремено конципираните во цела Европа, МСУ ѝ ја приопштува на Македонија современата уметност. А неговата неколкуилјадна колекција на подарени дела од целиот свет, е единствена во цела Југоисточна Европа. Во постојаните поставки на МСУ одбрани творби на македонски уметници се излагани заедно со дела и на најголемите создавачи на уметноста на 20. век. Низа македонски творци сраснаа и со ликовните истражувања од овие последни децении, а сообразно со целата историска положба на Македонија. Драстично понеповолна од онаа во многу европски земји, таа не поттикна веднаш некои ликовни потраги, што често се пројавија само во најголемите ликовни центри во светот: во кои понекогаш не се вбројани и еден Рим и Париз. Но наспроти сето тоа денешното македонско творештво не го стигматизира некое естетско или концепциско “доцнење”. Творбите на повеќе македонски автори учествуваат во современите светски ликовни текови: во Македонија целата граѓа на “традиционалната” модерна (па и дадаистичките и концептуалните негации на “уметничкоста” на творењето); сите постмодерни и “електронски” толкувања на епохата, се освојувани со нивни нови осмислувања. И најмладата денешна македонска уметност: а со префинета визуелна интелигенција, целиот цивилизациски трезор го преточува во ликовен дискурс кој говори за светот со актуелна антрополошка, философска и естетска свест. Но наспроти повреметра теориска манипулација со неа што божем ја втолкува, говори и за континуитетот на македонското ликовно создавање во 20. век.

A PART OF EUROPE: Macedonian Art of the 20th Century

Boris Petkovski

Никола Мартиноски, фрагмент од фреската "Океан", 1935, Скопје (уништена), фотографирано од весник
Nikola Martinoski, Fragment from the fresco "Ocean", 1935, Skopje (destroyed), photo from newspaper



In Macedonia the millenniums layered one of the greatest cultural and artistic treasures in the Balkans and the Mediterranean. It belongs to the global spiritual heritage and the cosmopolitan idea of Alexander the Great on the ecumenicity of peoples and cultures; then in Macedonia both Christianity and Islam flourished in the artistic creation; one of the richest folklores of all Europe was developed here as well. Macedonia is also a country of painful and ugly history: its occupation for centuries long by foreign powers lasted all until 1945. Every aggressor (especially their neighbors) assimilated both the physical and "the spiritual ambiance" of the Macedonians, their culture, art, language; or the aggressor destroyed and grabbed their monuments.

However, already in the difficult conditions between the two World Wars, several Macedonian artists finished their education in the then Balkan centers, and some of them even in Paris and Prague. Their creation involved several modern artistic tendencies and motivations from the Mediterranean artistic treasury: by this, they inclined towards such artistic expression that could indicate their artistic and national (then unrecognized) identity. Many engagements of the Macedonian artists even then coincided with the main tendencies of the European art. Because in the European art, in addition to the avant-garde tendencies, there were also tendencies of "returning to the order" and to the antique: evident in the works of Picasso and Matisse as well. Rooting in the national ambiance of one's own birthplace was an important phase in the development of the Russian avant-garde as well; it was also manifested in the Flemish expressionism. For the spiritual goals of the suprematism of Malevich and the abstraction of Kandinsky, the Byzantine icon had the key significance; Modigliani was also motivated in his works by this. According to Talbot Rice (1935), the goals and methods of Byzantine art are similar to those of contemporary art: separately due to the abstract value that is in the basis of the two phenomena.

With the murals of Martinoski and Licenski, art in Macedonia before 1945 took part also in the global rise (from Mexico and the USA to Europe) of the monumental painting. In this context, twelve muralist erotic expressions of Martinoski (1935; destroyed) did not have a counterpart in all the European painting of the 20th century.

After World War II, Macedonian art was incorporated into the national, political and spiritual emancipation of Macedonia. The Macedonian artistic creation was the first one to completely overcome the dictatorship of the socialist realism: especially through the modern shaping of the monumental murals of Lazeski; the mosaics of Mazev and Cemerski, the monuments of Grabul and Hadzi Boskov. In these works of art and throughout Macedonian art as well, the history, the myth, the legend, the pain of existence are expressed as personal inclination; and tradition is experienced as spiritual impetus: it is conquered critically, so that it can participate in creative manner in the new aesthetical and style aspirations. Although Macedonia is a small, economically underdeveloped country, since 1952 many exhibitions of foreign art have been shown in Skopje; and many Macedonian artists have been educated and have exhibited abroad. Modern art (from expressionism and surrealism to abstraction) has become part of the Macedonian cultural life even before the Skopje 1963 disastrous earthquake. Therefore, just some months after this earthquake, in 1964, the Museum of Contemporary Art (MCA), an exceptional driving force in the Macedonian visual art culture, was established in Skopje. Since 1970 located in its new building, one of the most contemporaneously conceived structures in whole Europe, the MCA has been communicating contemporary art to Macedonia. Its collection of several thousands of works of art donated from all over the world, is the only of its kind in whole South-East Europe. As part of the permanent MCA exhibitions, selected works of art of Macedonian artists were displayed together with the works of the greatest artists of the 20th century as well. Numerous Macedonian artists have grown together with the artistic explorations of these last decades as well, and in correlation with the overall historical position of Macedonia. Drastically more inopportune than that in many other European countries, it did not incite immediately any artistic probing, that had often appeared only in the biggest art centers in the world, whereby sometimes even one Rome or Paris is not included. In spite of all this, Macedonian art production is not stigmatized by any aesthetic or conceptual "delay". The works of many Macedonian artists are involved in the contemporary global art tendencies: in Macedonia, the whole structure of the "traditional" modern art (even with the dadaist and conceptual negations of the "artism" of creating), all postmodern and "electronic" interpretation of the epoch have been conquered with their new elaborations. The youngest Macedonian art of present time, having refined visual intelligence, transforms the whole civilization treasury into a visual discourse that speaks of the world with current anthropological, philosophical and aesthetic awareness. Contrary to the periodical theoretical manipulation of it that pretends to "interpret" it, this also speaks of the continuity of the Macedonian artistic creation in the 20th century.



"ГОЛЕМОТО СТАКЛО" и вратата на "ГРАДИВА"

Антје фон Гравениц

Толкувачите Дишан најповеќе го гледаат како скептик кон уметноста, културните вредности, идејата за сублиматот, поимањето за бесконечноста на уметничките дела поради нивниот постојан материјал, и за можноста за избавување преку уметноста. Тој ги исмејуваше сите овие традиционални и патетични идеи во неговото главно дело "Големото стакло". Тоа е таинствено и енигматично дело, за кое постојат многубројни толкувања. Толкувањето на Мишел Каруже изгледа најмалку најразумно: обликувањата го дефинираат односот на уметноста и на нејзиниот(ите) гледач(и) во либидо-машина, каде фалусите на ергените и на војниците по нивното едриличарско лизгање се доведени во сексуален занес од страна на невестата, која тие, сепак, никогаш не можат да ја допрат. Нивната сперма само би била извадена и филтрирана од чоколадната машина и потоа - по стигнување до очите - би била радијално одразена на второто стакло над ергените, каде невестата која се одмора го зафаќа своето место. Рециклираната сперма излегува преку стаклото во никаде, не стигнувајќи до невестата, матката, моторот, алхемијата на невиноста, или - како што би можеле да ја наречете - алегоријата на уметноста. Нејзините моторски или, од матка, цилиндри остануваат празни. Сепак, моторската невеста ќе го испрати нејзиниот парфем од нејзиниот вагинален коридор долу до ергените, хранејќи ја нивната љубовна потенција. Бидејќи вистинските гледачи на едната страна на стаклото можат да бидат видени од страна на други вистински гледачи на другата страна и можат да бидат споредени со обележаните ергени на истото ниво, сите тие припаѓаат на целосната дефиниција на уметничкиот комплекс: во скептицизмот на Дишан нема избавување преку еротскиот процес на посматрање на уметноста.

По ова прашање, имам мои сомневања за ваквото толкување. Кога некој се обидува да ја реши енигмата на друг начин, гледањето на уметноста може да биде помалку меланхоличен бизнис. Постојат сличности помеѓу "Големото стакло" на Дишан и познатата слика на Рафаел во Брера, Милано, "Венчавката на Дева Марија" (1503/1504). Во делото на Рафаел, ликот на св. Јован, кој треба да се вери само преку ставање прстен на раката на Марија, е опкружен со женски и машки веридбени сведоци. Ниеден гледач не може да знае дали навистина веридбата може да не се одржи. Моментот пред самиот чин на ставање на прстенот трае вечно. Главните ликови на при-

казната го исполнуваат долниот дел од сликата, додека во горниот дел на сликата се појавува храм со празни прозорци, а не - како што традицијата би сакала - Богородица или Господ на небото. Светците не се во можност да го достигнат горниот дел. Тие многу би сакале да се вери Богородица. Храмот ја претставува ефемерната љубов кон Господ и Црквата. Но прозорците остануваат празни. Слично, "Големото стакло" ја претставува истата ефемерна акција која навистина не може да се забележи: верувањето во уметноста и желбата и љубовта кон уметноста остануваат една бескрајна "sacra conversazione", која никогаш не може да се исполни. Исполнувањето може да биде само заради самиот гледач и ќе биде надвор од замислената слика. Мое убедување е дека скептицизмот на Рафаел и на Дишан само ќе ја достигне точката на исполнувањето на гледачот во рамките на замисленото уметничко дело.

Ако моето толкување е точно, Дишан сигурно не би бил скептикот за кој така често се верува дека е. Тој само ефемерното повеќе би го вреднувал отколку материјализираната уметност. Делата на Дишан пред "Големото стакло" - особено реди-мејдите - можат да се разбират на сличен начин. *Сушачот за шише*, на пример, може да се толкува како типично дело на нешто ефемерно, кое го нема: духот во шишето, вкусот за уметноста (bottle-drier = égouttoir, the absence of taste = égouter). Дишан го направи можно богојавлението на есенцијата на уметноста, излегувајќи од баналноста на секојдневниот производ на луѓето.

Да се вратиме на еротското значење на "Големото стакло", кое Дишан го варираше со неговото ново дело од стакло направено во 1937 г. Во оваа година, Андре Бретон, протагонистот на надреалистите, го замоли Дишан да земе учество на една мала изложба на надреалистички предмети. Иако тој не се чувствуваше многу близок со надреалистите, Дишан се сложи да учествува. Тој го направи влезот на изложбата, и го нарече "Градива". Ова се состои од плоча од стакло во која е исечен еден отвор, во форма на љубовен пар. Посетителите мораа да поминуваат низ отворот и така да го пополнуваат обликот на љубовниот пар за еден многу краток момент. Самата идеја беше да се потсети минувачот на приказната "Градива" од германскиот автор Вилхелм Јенсен која е и толкувана во еден есеј на Зигмунд Фројд. Оваа приказна ни раскажува за еден млад

НИЗ СТАКЛО - Наследството на Дишан помеѓу сомневањето и избавувањето

археолог кој е страстно заљубен во една мртва девојка од римското време, Градива. Сосема случајно, тој успева да најде излез од оваа опсесија за мртвите: тој се вљубува во друга девојка, Зое Бертганг, која наликува на Градива. Нивниот прв бакнеж ја променува љубовта на археологот за мртвите во љубов за живите. Ова се случува на скалите на храмот на Аполон, кога на жешкото сонце грозни муви ги допираат образите на прегрнатиот пар. По менувањето на локацијата од Помпеја во Париз, каде се одржа изложбата, темата за Градива беше трансформирана во нејзината функција: минувајќи, на патот кон изложбата, низ силуетите на парот од приказната за Градива, посетителот би ги заборавил минатите опсесии со мртвите и би бил слободен да ужива во новата уметност и во поезијата на надреалистичката уметност. Резултатот би бил - како што беше желбата на Бретон - посетителите да бидат во можност да ги задржат своите фрустрации. Во кустиот момент при влегувањето во галеријата, уметноста за Градива и посетителот би се синхронизирале во еден психоаналитички процес на самолекување.

Не можам да го видам скептицизмот на Дишан и во ова дело, како што некои имаа сугерирано, но ја гледам неговата желба да се дистанцира од материјалот и да се приближи што е можно поблиску со ефемерен и, сличен на богојавление, процес во уметноста. Дишан може да се гледа, ако се прифати овој аргумент, како претходник на уметниците од типот на Јозеф Бојс, Робер Фиљу и матицата на Флуксус, концептуалните уметници, уметниците на ленд-артот, и уметниците на перформансот. Во дефинирањето на односот помеѓу уметноста и гледачот кој учествува, овие уметници беа насочени кон нерепрезентативното значење и го направија можно богојавлението на есенцијата на животот и уметноста, излегувајќи од баналниот и секојдневен предмет или материјал, како што веќе Џејмс Џојс и се надеваше на почетокот на 20-тиот век. Сè уште постојат уметници кои се надеваат дека секуларното богојавление ќе се случи, а кое ќе го отвори или ослободи умот на гледачот.



Марсел Дишан, Вратата Градива со Андре Бретон, 1937
Marcel Duchamp, Gradiva Door with Andre Breton, 1937

"THE LARGE GLASS" and the "GRADIVA" Door Through Glass

Antje von Graevenitz

Interpreters of Duchamp mostly see him as a skeptic about art, cultural values, the idea of the sublime, the notion of the infinity of words of art because of their everlasting material, and of the possibility of deliverance through art. He was mocking all these traditional and pathetic ideas in his principal work "The Large Glass". It is a cryptic and enigmatic work, of which numerous interpretations exist. Michel Carrouges' interpretation seems at least the most reasonable: the figurations define the relationship of art and its viewer(s) in a libido-machine, where the phalli of the bachelors and the soldiers are brought into sexual rage by the bride which, they, however, can never reach. Their semen would only be extracted and filtered by the chocolate-machine and then - on reaching the oculi - would be radially reflected to the second glass above the bachelors, where the reclining bride has her place. The recycled sperm shoots through the glass into nowhere, without reaching the bride, the womb, the motor, the maiden alchemy, or - as you might call it - the allegory of art. Her motorical or womb cylinders remain empty. Nevertheless, the motorical bride will send her perfume out of her vaginal corridor down to the bachelors, feeding their electrical love potency. Because real spectators on one side of the glass can be seen by other real spectators on the other side and can be compared with the configured bachelors on the same level, they all belong to the whole definition of art-complex: in Duchamp's skepticism there will be no deliverance by the erotic process of seeing art.

On this point, I have my own doubts on this interpretation. When one tries to solve the enigma in different manner, seeing art might be a less melancholic business. There exist similarities between "The Large Glass" of Duchamp and the famous painting of Raphael in the Brera, Milan, "The Marriage of the Virgin Mary" (1503/1504). In the work of Raphael, the figure of Saint John, who is about to be married by just giving the ring to the hand of Mary, is surrounded by female and male wedding witnesses. No viewer can know if the marriage really could part. The moment before lasts forever. The principal figures of the story fill the lower part of the painting, whereas on the upper part of the painting, a round temple with empty window arises, and not - as tradition would want it - a Madonna or God in heaven. The Saints are unable to reach the upper part. They would very much like to marry the Madonna. The temple represents the ephemeral love to God and the Church. But the windows stay empty. In similar way, "The Large Glass" represents the same ephemeral action that really cannot be seen: the belief in art and the longing and love for art stay a never-ending "sacra conversazione" that never can be fulfilled. The fulfillment can

only be the viewer's own sake and will be outside the imaged painting. It is my conviction that the skepticism of Raphael and of Duchamp will only reach the point of the viewer's fulfillment within the imagined work of art.

If my interpretation is correct, Duchamp would certainly not be the skeptic that he is so often believed to be. He would only esteem the ephemeral higher than the materialized art. The works of Duchamp before "The Large Glass" - especially the ready-mades - can be understood in similar manner. The bottle-drier, for example, can be interpreted as an emblematic work about something ephemeral, that is missing: the ghost in the bottle, the taste for art (the bottle-drier = égouttoir, the absence of taste = égoutter). Duchamp made the epiphany of the essence of art possible coming out of the banality of the every-day product of men.

Let us return to the erotic meaning of "The Large Glass", that Duchamp varied with his new glass-work made in 1937. In this year André Breton, the protagonist of the surrealists, asked Duchamp to participate in a small show of surrealist objects. Although he did not feel very close to the surrealists, Duchamp agreed to take part. He made the entrance of the exhibition. It consists of a glass panel in which a hole is cut out, shaped as a couple of lovers. Visitors had to pass through the hole and thus fill the shape of the love-couple for a very short moment. The idea was that the passing visitor would be reminded of the story "Gradiva" by the German writer Wilhelm Jensen and interpreted in an essay by Sigmund Freud. This story tells us of a young archeologist who is passionately in love of dead girl named Gradiva, from the Roman era. By pure chance, he is able to find a way out of this obsession for the dead: he falls in love with another girl, Zoe Bertgang, who resembles somewhat Gradiva. Their first kiss changes the archeologist's love for the dead into a love for the living. It happens on the steps of the temple of Apollo, when, in the heat of the sun, ugly flies touch the cheeks of the embracing couple. On changing the location from Pompeii to Paris, where the exhibition took place, the Gradiva-theme was transformed in its function: passing through the silhouettes of the Gradiva-couple to the show, the visitor would forget past obsessions with the dead and would be free to enjoy the new art and the poesy of the surrealist art. The result would be - as was Breton's wish - that visitors would be able to detain their frustrations. In the short moment of entering the gallery, the Gradiva-art and the visitor would coincide in a psycho-analytical process of self-healing.

I cannot see the skepticism of Duchamp in this work either,

-Duchamp's heritage between doubt and deliverance-

as some have suggested, but I do see his wish to get rid of material and come close as possible with ephemeral and epiphany-like process in art. Duchamp can be seen, when one accepts this argument, as the fore-runner of artists like Joseph Beuys, Robert Filliou and the mainstream of Fluxus, Conceptual artists, Land artists and Performance artists. In defining the relation between art and the participating view-

er, these artists were aiming towards the non-representational meaning and made the epiphany of the essence of life and art possible coming from the banal and everyday-like object or material, as already James Joyce did hope at the start of the 20th century. There are still artists hoping that a secular epiphany would take place, that would open or free the viewer's mind.



Рафаел, *Веридбата на Марија* (Le Sposalizio), 1503-4, слика на плоча, Милано, Брера
Raphael, *The Marriage of the Virgin Mary*, 1503-4, painting, Milano, Brera



ТРАНЗИЦИЈА

Итару Хирано

Начинот на разбирањето на светот се измени од историски дијахрониски во современо синхрониски, преку брзиот растеж на технологијата на комуникациите во 20. век. Оваа промена мора да е многу значајна кога ја преиспитуваме уметноста на овој век. Уште од 19. век беше релеватно прашањето за историскиот развој на општеството, согласно идејата на еволуцијата. Уметноста беше поврзана со авангардни и модернистички движења, но и со настојувањето да се бараат уметнички новости, се до 50-тите и 60-тите, дури и овде во Јапонија.

Но работите се променија. Во денешно време, станува позначајно да се толкува она што сега се случува во светот, од различни и пошироки гледишта, отколку да се потпираме на историскиот развиток само согласно идејата на прогресот која нема веќе позитивна определба. Оваа транзиција не тера да мислиме повеќе на сличноста или разликата што можат да бидат откриени преку современата уметност во различните светови, отколку на историскиот контекст на уметноста.

TRANSITION

Itaru Hirano

The way of comprehending the world has shifted from historically diachronic to contemporaneously synchronic, through rapid growth of technology of communications in the 20th century. This shift must be important when we reconsider art in this century. Since the 19th century, it had been expected how society was to be developed historically under the idea of evolution. It had been related to art movements of avant-garde and modernism as well as the tendency to look for novelty in art until the 1950 or 60's, even here in Japan.

However, things have changed. Presently, it becomes more significant to interpret what is happening in the world from different and wider viewpoints, than to expect historical development exclusively from the idea of progress that has no more positive destination. This transition is making us think more about what similarity or difference can be found out, through contemporary art, of the different world, than about the historical context of art.



DEC.23.1983

ЗНАЕТЕ,

првите лименки
со пиво се
појавиле во
30-тите години
во Америка.

(The New England Encyclopedia of Beer)

