

СПИСАНИЕ ЗА ВИЗУЕЛНИ УМЕТНОСТИ бр. 6, 1997



Г О Л Е М О Т О





ПАБЛО ПИКАСО, ГЛАВА НА ЖЕНА, 1963. МУзеј НА СОВРЕМЕНАТА УМЕНОСТ И СКОПЈЕ
PABLO PICASSO, WOMAN'S HEAD, 1963. MUSEUM OF CONTEMPORARY ART



from

PICASSO

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SKOPJE

to

CALDER

ACHTUNG

Колку повеќе се приближува крајот на векот, толку поголемо станува нездоволството од постоечката ситуација во светот на повеќе планови (деструкција, загрозеност на единката, загадување, ентропија, хегемонизам...) и толку понастојчиви се прашањата во областа на визуелните уметности: како да се излезе од анахронизмите какви што се модернизмот и постмодернизмот? Што по нив? Несомнено е дека е потребна ПРОМЕНА (CHANGE). Уметноста е дел од животот што може да биде патоказ кон другото можно и да ја насочи промената.

Дискусиите за тоа каква треба да биде промената се сè позачествени во последнава декада. Теоретичарите како Сузи Габлик, Жан-Ибер Мартен, Томас Мекевили, Девид Мајкл Левин, Хал Фостер, Артур Данто и др., на различни начини (во смисла на линија на континуитет) се во соседство на идеите на Адорно или на Мирча Елијаде. Без разлика на варијациите во пристапите нивните ориентации водат кон:

- повторно освојување на слободата за да се изврши промена во сегашната ситуација;
- замена на индивидуалниот (егото) со колективниот став (припитомување на хегемонизмот, европоцентризмот, патријархалниот модел, отуѓувањето, механицизмот, материјализмот, рутината, стереотипите, детерминистичките традиции);
- постигнување единство на сите релевантни фактори во животот, еден вид на космичко единство, да се спојат пукнатините и да се поврзат изгубените врски меѓу нештата;
- истражување на корените на битието и нештата;
- доближување до архетипските форми (одржување и оживување на ритуалите, негување на чувството за божествената страна на животот, стимулирање на имагинацијата, митот, сонот и визијата, магичното чувство за перцепција, поттикнување на желбата);
- воспоставување на прекинатите меѓучовечки релации преку интерактивности, интеграции, комуникации во смисла на обновено чувство за заедницата, партнерство, соработка;
- поголема инволвираност на творецот во општите и релевантните за човештвото актуелни прашања и проблеми (социјален, политички, философски, еколошки и морален ангажман);
- создавање на колективни проекти и уметнички модели/парадигми, не на ниво на држава или нација, туку на ниво на човештво;
- создавање на уметност во која публиката ќе биде активен учествувачки дел.

Овој број на *Големото стакло* тематски е посветен на овие запрашаности. Главните текстови се ориентирани на ситуацијата до осумдесеттите во Македонија (д-р Борис Петковски) односно на состојбите потоа (Небојша Вилиќ). Некои примери на "уметност со релација" во Македонија се посебно нагласени (Жанета Вангели, Александар Станковски, Tome Адијевски и Игор Тошевски), а преводите на текстовите од странските теоретичари се комплементарна слика на темата, кореспондирајќи на свој начин со проблематизираната материја.

Во известна смисла, блоковите за мега изложбите и инсталациите (Марина Абрамовик и Флуксус), прикажани во Скопје, се во интимно соседство со темата на списанието.

Сите овие проширени пристапувања на оваа проблематика, колку и да откриваат своевидна нео-утописка позиција, сепак верувам дека можат да бидат линија на предвидувања, еден вид проекција или можна промена, отворање пат кон некаква поинаква иднина.

Соня Абадијева

The closer is the end of the century, the greater is the dissatisfaction with the existing world situation in many areas (destruction, risks for the individual, pollution, entropy, hegemonies ...) and the more persistent are the questions in the area of visual arts: how to find the way out from anachronisms such as modernism and postmodernism? What is beyond them? Undoubtedly a CHANGE is needed. Art is part of life that may serve as a signpost to other potentialities and to direct the change.

During the last decade there have been more and more debates on the very nature of the change. Theoreticians like Suzi Gablik, Jean-Hubert Martin, Thomas McEvilley, David Michael Levin, Hal Foster, Arthur Danto, etc., in various ways (in the sense of line of continuation) are very close to the ideas of Adorno, or of Mircea Eliade. Regardless of the variations in the very approach, their orientations lead to:

- renewed acquiring of freedom in order to make changes of the present state;
- substitution of the individual (the ego) with the collective stance (taming of the hegemonies, the Euro-centrality, the patriarchal model, the alienation, the mechanicalness, the materialism, the routine, the stereotypes, the deterministic traditions);
- unifying all relevant factors of life, a kind of cosmic unity to unite the ruptures and to connect the lost ties between things;
- exploration of the roots of the being and of the things;
- getting closer to the archetypal forms (maintaining and enlivening the rituals, fostering the feeling for the divine side of life, stimulation of the imagination, the myth, dream and vision, the magic feeling for perception, stimulating the desire);
- renewal of the disrupted interpersonal relations through interactions, integrations, communications in the sense of a renewed feeling for the community, the partnership, the cooperation);
- greater involvement of the author in general, and relevant for mankind, current issues and problems (social, political, philosophical, ecological and moral engagement);
- creating collective projects and artistic models/paradigms, not on the level of state or nation, but rather on the level of mankind;
- creating an art where the audience will be its active, participating part.

This number of "*The Large Glass*" is thematically dedicated to these issues. The orientation of the main texts is on the situation in Macedonia until the 80's (dr. Boris Petkovski), and the state afterwards (Nebojsa Vilic). Some examples of "art with relation" in Macedonia have been particularly underlined (Zaneta Vangeli, Aleksandar Stankovski, Tome Adjievski), while the translated texts of foreign theoreticians are complementary picture to the theme, corresponding in their own way with the issues in question.

In a way the parts concerning the top exhibitions and installations (Marina Abramovic and Fluxus), shown in Skopje, are very close to the theme of this magazine.

Still it is my belief that all these extensive approaches concerning this subject matter, no matter how they reveal a unique neo-utopian position, can represent a line of predictions, a kind of projection or possible change, opening the way toward some different future.

Содржина Contents

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



Тема Theme:

Уметност со релација / Art with Relation

Борис Петковски, Карактерот на ангажираната уметност во Македонија [8](#)
Boris Petkovski, The Nature of the Engagé Art in Macedonia

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

Конча Пирковска: Тоталитарната артократија на Станковски [24](#)
Konca Pirkovska, The Totalitarian Artocracy of Stankovski

Небојша Вилиќ, Еден пример: Жанета Вангели [27](#)
Nebojsa Vilic, One Example: Zaneta Vangeli

Соња Абациева, Томе Ациевски: Враќање кон онтологијскиот статус на природата/околината [30](#)
Sonia Abadjieva, Tome Adjievska: Return to the Ontological Status of Nature/ Environment

Марика Бочварова, Игор Тошевски [32](#)
Marika Bocvarova, Igor Tosevski

Луц Бекер, Аспекти на уметноста на Третиот Рајх [35](#)
Lutz Becker, Aspects of the Art of the Third Reich

Преводи Translation

Сузи Габлик, "Дело без смисла" или "Етика на вниманието" [39](#)
Микеле Бонуомо, Секој човек е Крал сонце, интервју со Јозеф Бојс [43](#)
Хал Фостер, За една дефиниција на политиката во современата уметност

Авторски страници Author's pages

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

Изложби во фокус Exhibitions in Focus

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

Соња Абациева, Флуксус-Заштита од академски кристализации и апсолутизми, интервју со Габриеле Кнапштајн [54](#)
Sonia Abadjieva, Fluxus - Prevention from Academic Crystalizations and Absolutisms, interview with Gabriele Knapstein

Валентино Димитровски, Флуксус [59](#)
Valentino Dimitrovski, Fluxus

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

Сузана Милевска, Проектирање на висока енергија, интервју со Марина Абрамовик [63](#)
Suzana Milevska, Projection of High Energy, interview with Marina Abramovic

Лилјана Неделковска, Проектот "Мост" на Марина Абрамовик [71](#)
Liljana Nedelkovska, "The Bridge" -project by Marina Abramovic

V. Биенале, Истанбул / 5th Istanbul Biennial:

Сузана Милевска, Јазиците на убавината и моралот [74](#)
Suzana Milevska, Languages of Beauty and Moral

Изложби Exhibitions

Јирген Томас, Паралели, Проект на ИФА во Берлин / **Jurgen Thomas**, Parallels, IFA project in Berlin [80](#)

Соња Абацијева / Sonia Abadjieva: "Louis Cane Artiste Peintre 1967-1997" [82](#)

Викторија Васева/ Victoria Vaseva:

Маргарита Киселичка Калајџиева / Margarita Kiseliccka Kalajdjeva [83](#)

Славчо Соколовски / Slavco Sokolovski [84](#)

Книги Books

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

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



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

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

Големото стакло бр.6, 1997. Списание за визуелни уметности. Излегува два пати годишно. Цена 100 денари.

Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје, Република Македонија. Адреса на редакцијата и претплата: Самоилова бб., п.ф.482, 91001, Скопје, тел. 117-734(5), факс: 110-123. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абацијева. Редакција: Владимир Бороевиќ, Лилјана Неделковска, Лазо Плавевски, Митко Хаджи Пульја и Јован Шумковски. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Бороевиќ. Ликовно - графичко обликување: Маринко Бороевиќ и Јован Шумковски. Преводи на/од англиски (онаму кадешто не е посочено): Дарко Путолов.

Печат: Скенпоинт, Скопје. Тираж: 1000.

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

Д-р Борис Петковски

КАРАКТЕРОТ НА АНГАЖИРАНАТА УМЕТНОСТ ВО МАКЕДОНИЈА

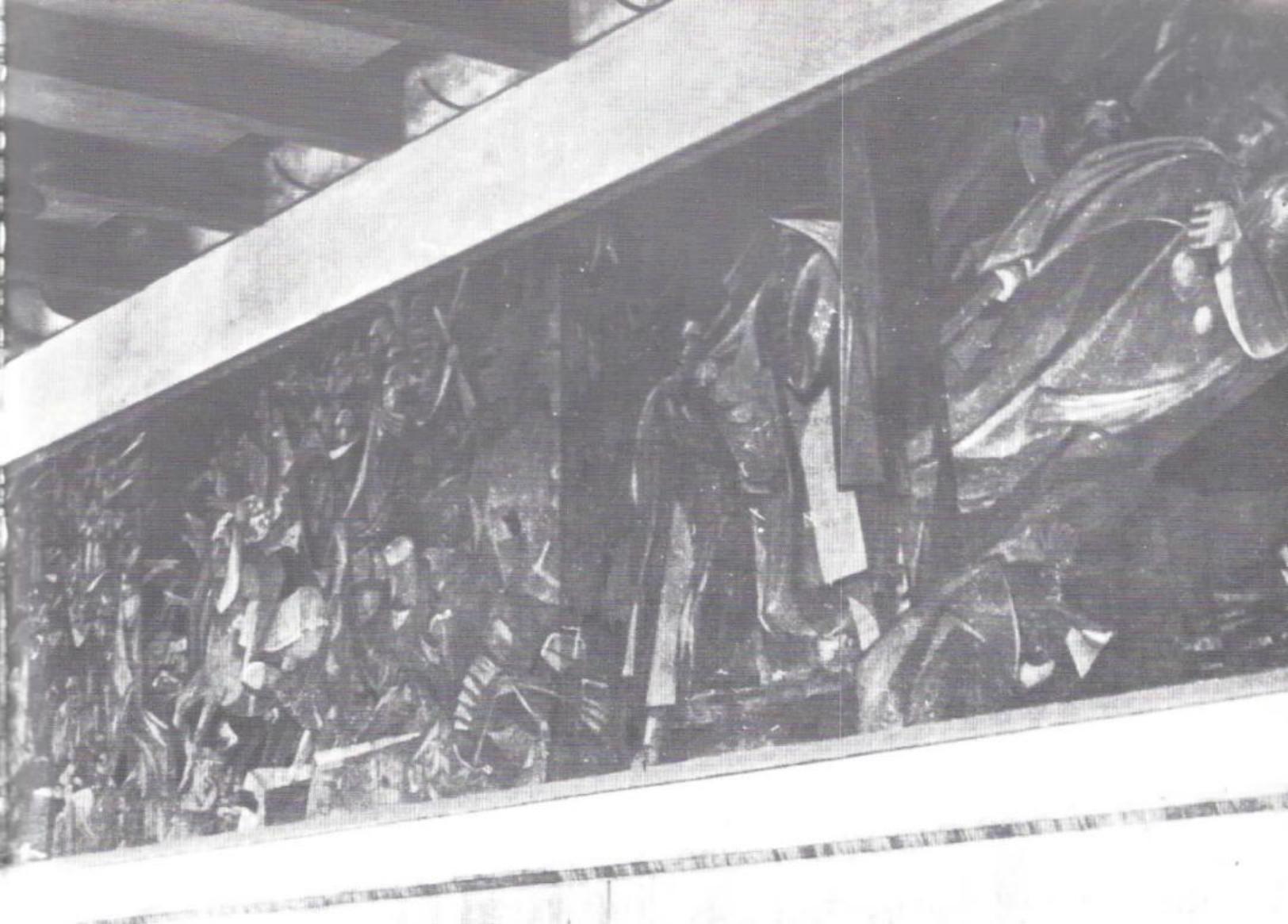
Борко Лазески, НОВ во Македонија, фреска, 1956 (уништена). Железничка станица Скопје
Borko Lazeski, The National Liberation War in Macedonia,fresco.(destroyed), Railway station Skopje



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

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

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



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

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

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

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

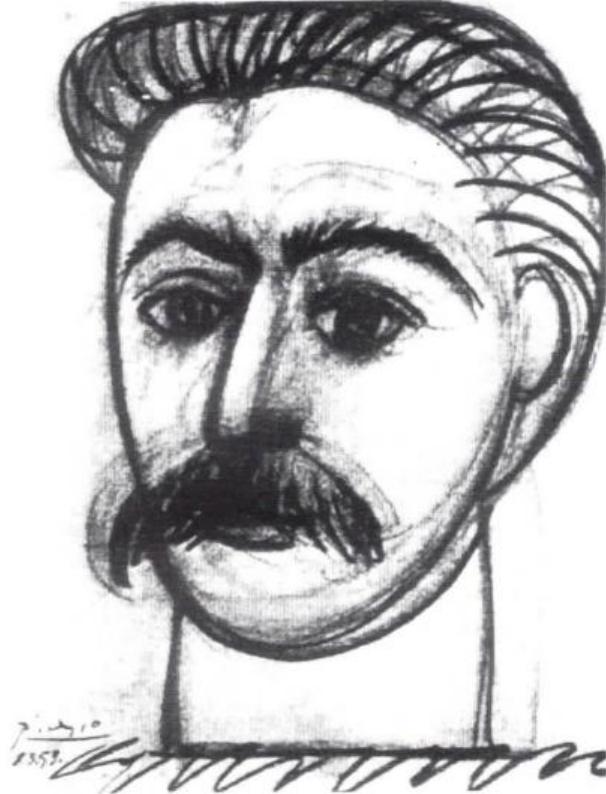
Така таа наша специфичност денес се покажува сосема поинаква. Секаде во Европа: значи и надвор од земјите на Источниот блок, каде имаше силни комунистички партии (во Франција, Италија, Англија) тие долго беа построени под целосна (идеолошка, политичка итн.) команда и послушност на Светската комунистичка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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



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



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

ко кое и да е дело само во однос на темата и содржината: а е съществено ангажираното на уметникот во нашата епоха да биде пред се ангажман за радикално нова форма, што ќе ја осмисли неговата творба во дејствен хуманистички и етички фактор во соето време. Според Доналд Егберт (Social Radicalism and the Arts of Western Europe, 1970), кој

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

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

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

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

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

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

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

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

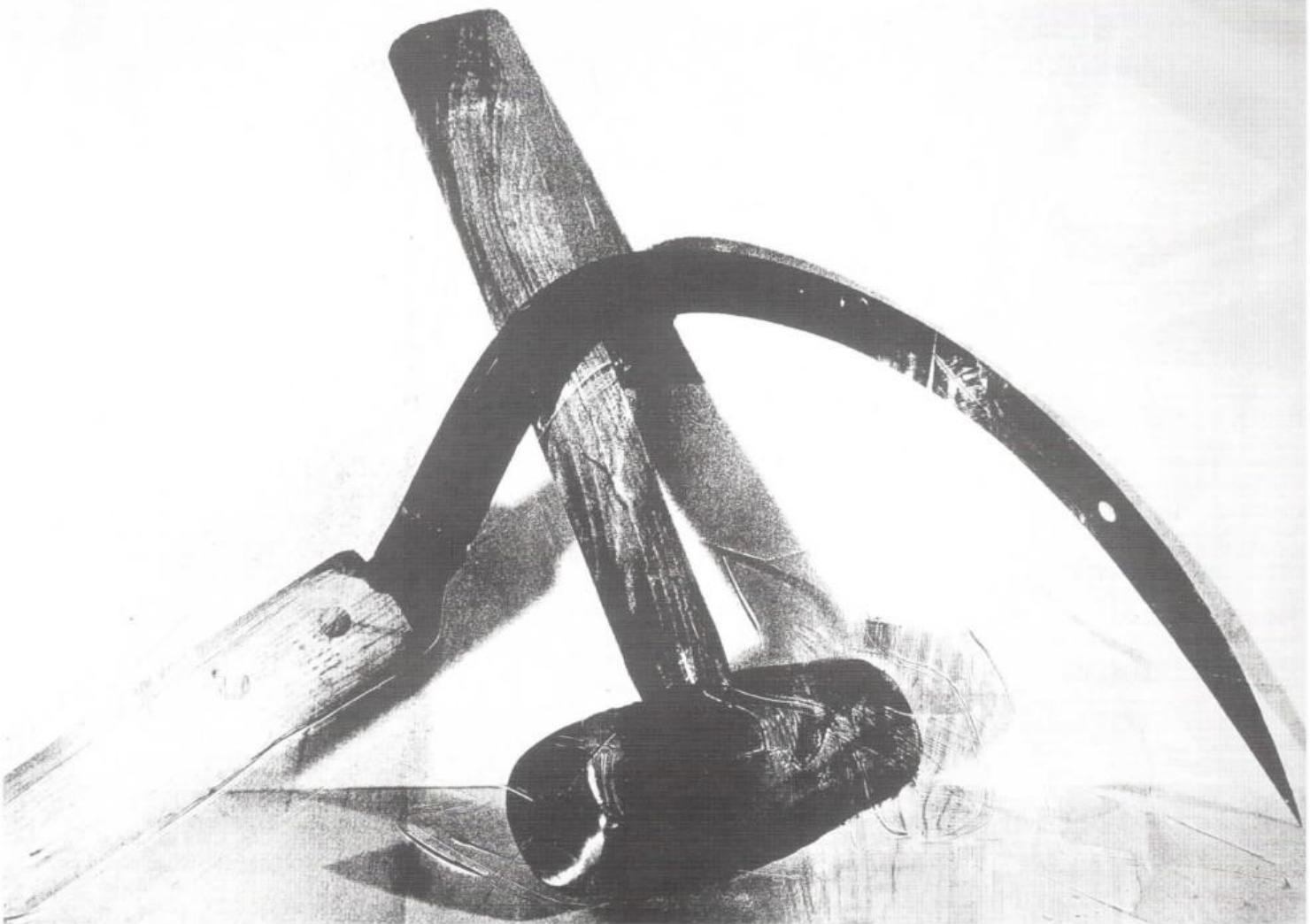
Dr. Boris Petkovski

THE NATURE OF THE ENGAGÉ ART IN MACEDONIA

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

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

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

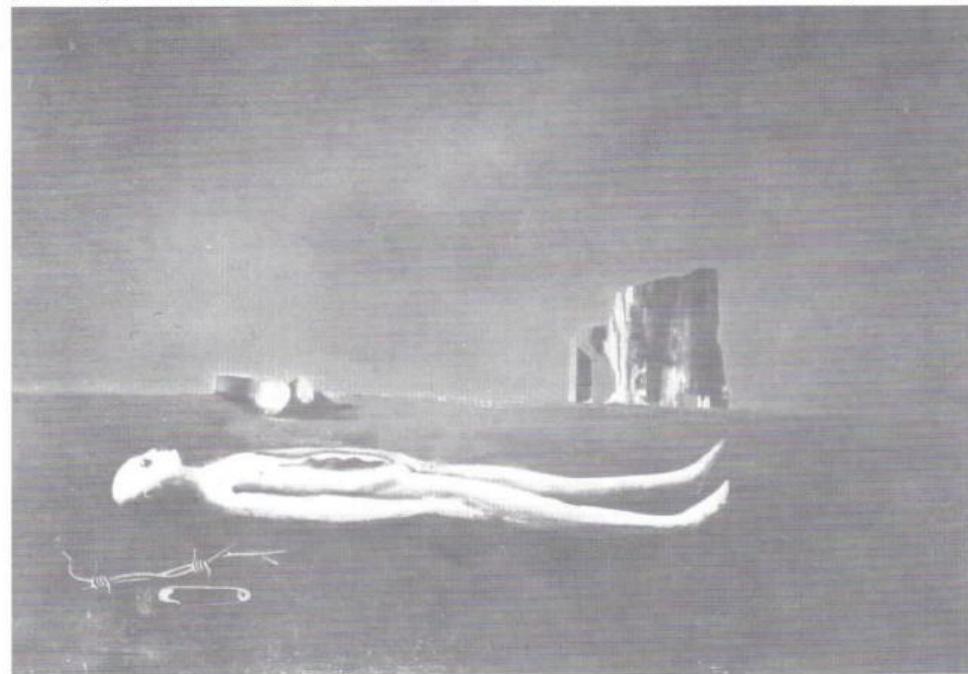


our country under the influence of the Soviet art. Afterwards (with the Resolution of the Cominform whose member was also the Communist Party of Yugoslavia) came about a public, internationalized (all other Communist parties in the world had followed it obediently), excommunication of the Communist party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

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

'Revolution', 1961.), etc.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Небојша Вилиќ

КОН
 "УМЕТНОСТА СО РЕЛАЦИЈА"
 НА
 "КРАЈОТ НА ВЕКОТ".
 МАКЕДОНСКИ СОСТОЈБИ 1985-1997



Венко Цветков од изложбата Xerox Art 1987 / Venko Cvetkov from the exhibition Xerox Art

Како започнува 'крајот на векот' и односите на уметничкиот став спрема околната спрема 'надворешното како стварност на уметникот' (наспроти нестварноста на уметниковиот внатрешен свет олицетворен во метафората 'ателје'), на македонската ликовна сцена?

'Крајот на векот' го поставува ова прашање сметајќи дека естетичката 'форма' треба да стане само медиум за пренос на ставовите, една од составните компоненти, но не и конституенса, а не да остане самостојна појавност самозадоволна од категориите коишто ја одредуваат. Провокацијата на материјалот, неговата естетичност (разбрана било во нејзината негативна или позитивна артикулација) и самодоволност, преиначен е во носител на значења со кои, под услов да бидат недвосмислено употребени - без нивните метафизички поставувања или пренасочувања, говорат со јазикот на стварноста за стварното. Материјалот станува своевиден стереотип коишто не може, или уште повеќе - не смее да биде третиран како примарен или употребен за целите на уметничкото обликување, токму заради тоа што под ова второто се подразбира нешто сосема друго: уметничкото обликување денес е обликување на коцент, уште поточно обликување на ставот на уметникот спрема стварноста.

Со други зборови, не само што поимот 'материјал' е проширен, туку и тоа што и ставот и самата стварност стануваат или се претвораат во достапен, но пред сè приоритетен умет-нички бриколерски материјал.

Со тоа, специфичноста на приодот кон уметничката артикулација на 'крајот на векот' се одредува врз основа на односите кон следните аспекти: уметник - став, уметник - стварност и уметник-општество или уметник - став кон стварноста и општеството.

Прегледот на видовите на создавање на 'уметност со релација' (уметност која се однесува на заземање став вон од ликовното, поточно чисто естетското) во македонската ликовна уметност во последните децении и половина бележи пројави кои се групираат под неколку детерминанти, водени главно преку синтагмите кои следат. Но, доколку приодот кон уметничката продукција се постави кон најсуштинскиот дел од синтагмата 'уметност со релација', ќе се издиференцира еден од најактуелните, а тоа е односот кон општествената стварност. Така поставен, прегледот ги препознава првичните појави уште во средината на осумдесеттите. Зачудно е тоа што овие првични јавувања, кои би требало да се очекуваат уште во



Игор Ташевски, Досие '96, инсталација, foto: Игор Ташевски
Igor Tosevski, Dossier '96, installation, photo: Igor Tosevski



Лилјана Гузелова, Вечното враќање...заборавување, соочување, враќање, преселби, корени 1997, инсталација (детал) / Liljana Guzelova. Eternal Recurrence...Oblivion, Confrontation, Returning, Displacement, Routs 1997, Installation (detail), photo: Neboisa Vilib, © SCCA - Skopje, Macedonia

седумдесеттите, на македонската ликовна сцена се јавуваат толку доцна. Отсуштвото на концептуалната уметност во вистинската смисла на терминот и манифестиците кои најблиску се определуваат до неа говорат за една проконцептуална насока токму заради одбегнувањето на посеопфатното зафаќање со општествената стварност.

Имајќи ја ваквата пред поставеност, ликовната сцена во Македонија дури во деведесеттите ќе се засегне со таквата стварност и посериозно и позабележливо ќе се зафати со неа. Наспроти тврдиот модернистички, латентниот или пропостмодернистички дискурс од втората половина на осумдесеттите (определен во синтагмата 'уметност на осумдесеттите') ги разрешува состојбите и го отвора ослободениот пристап кон проблемите на 'крајот на векот'. Оттука поаѓаат истражувањата кои водат кон 'исчекорувањата' од медиумот, мешањето на медиумите, заземањето на просторот со опросторувањето на уметничкото дело (во манифестиците на инсталацијата, амбиентот, просторот како дело) кое ја приклучува и предопределеноста на просторот-локација, наративноста како обликовен процес, сè до исфрлањето на коцентноста на делото од модернистичката заднина во преднината на рецентното време.

И, конечно, зборувајќи за целата уметничка сцена, застапеноста на концептот 'уметност со релација' бележи можеби не една перманентна или кохерентна линија на присутност, туку повеќепунктна разновидност издвоена во следните соодноси:

'Уметност со релација' како однос кон актуелното. Овој однос се однесува на актуелните случајувања и нивниот одраз во сферата на уметниковиот интерес.

Симптоматично е што бројните случајувања во регионот, а особено оние од последните неколку години, не наидуваат на поширок интерес кај македонските уметници. Во овој став не се смета на дневнополитичкото инволвирање на уметноста во општеството, туку на недостатно присуство на генерализирачки издвојувања од комплексите и комплексните настани. 'Неприсуството' на темите од осамостојувањето на Републиката (заедно со сите претходни и последователни настани), конституирањето на институциите, разните избори, непризнањето на државниот и националниот ентитет од страна на меѓународните субјекти, Балканската криза и војните, блокадите и санкциите, итн. се заменети со 'некои други' теми. Дури во 1996. Исмет Рамиќевиќ со инсталацијата *Агол и Бројки* (од изложбата Чифте Амам 2) го зафаќа аспектот на проблемот на Босна преку једна многу лична приказна концентрирана околу телефонскиот број на неговиот пријател од Сараево. Уметничкиот исказ во случајот на оваа инсталација го употребува непосредниот период изразен преку силината на иконографските елементи: контура-мета во содејство со цифрите на телефонскиот број. Во рамките на овој однос влегува и инсталацијата *Пантеон на Благоја Маневски* (од изложбата Кутија со слики во 1994/95.) во која на 28 телевизори во осум линии се јавуваат локалните телевизиски станици: критиката на медиумската какофонија со напливот на отворањето на приватните станици ги возвртива истите на пантеонски пиједестал; со самото тоа критиката се проширува и на влијанијата на масовните медиуми на просечната публика, на домашната атмосфера појавена во поставувањето на телевизорите на

честите куќни четириношки прирачни дрвени столчиња.

'Уметност со релација' како однос кон егзистенцијалното. Засегнатоста од егзистентноста во поширокиот општествен корпус и искажувањето за нејзината присуност во уметниковиот свет и свест својата појавност ја манифестира преку интровертниот однос на уметникот. Свртувањето кон својот свет како 'територија за бегство' нотирано е како езотерична пролиферација на знаковни системи кои говорат за повлекување, уште поточно затворање од стварноста. Со тоа инсталациите и проектите водени од овие премиси добиваат изглед на релокација на катадневните пребивалишта на уметниците (што подразбира не само атељеа туку и простори за живеење). Така третирајќи го овој однос инсталацијата на Златко Трајковски *"qui sait, lorsque le ciel nous frappe de ses coups, si le plus grand malheur n'est pas un bien pour nous."* д.а.е. де саде од 1994. во Музејот на Град Скопје станува јавно покажување на овие светови со трансформацијата на личното во јавно. Овој 'друг простор' се однесува и на ре-локацијата која ја прави и Игор Ташевски со изложувањето на неговите *Цртежи* (1994. Музеј на Град Скопје) кога интимноста на записите-психограми стануваат пробив во совесноста на реципиентот.

'Уметност со релација' како однос кон примордијалното. Зафаќањето со философиските премиси околу аспектите на исконското како однос кој се актуелизира во денешницата ја гради опозитноста кон техно културата со која доаѓа до запоставување на корените и примордијалностите. Изборот опозитноста да се оствари со замена на дигиталното (како метафора за едноставното бинарно кодирање) со комплексноста на ритуал-

ниот и обреден строго одреден редослед доведува до рече-создавање на 'чинот' или 'чинодејствувањето' како метафора за човекот како творец, а не како корисник. Од овие причини Искра Димитрова го вклучува телото и како почеток и како завршеток. Во перформансите кои ги реализира во периодот 1991-1994, таа се зафаќа со конкретното присуство на сопственото тело како посредник низ кое се остварува ритуалниот карактер. Во виртуелниот перформанс/инсталација *Magna Mater Deorum* таа ја напушта физичката на телото и улогата која тоа ја има во ритуалниот и уметнички чин, за со делото *Thalamos*, од изложбата Чифте Амам 2 во 1996, па наваму, отисокот на сопственото тело стане носечки дел од амбиенталниот концепт којшто го разработува. Концептната линија којашто ги пронижува сите овие трансформации на формалните аспекти на ова делување уште посилно ја зацврстува актуелноста на ова творештво имајќи предвид дека истата ги разработува аспектите на женското.

'Уметност со релација' како однос кон политичкото. Овој однос е еден од најсуштествените зафаќање во општествените сфери на делување како поле на интерес и за уметничко делување. Присуството на политичкото и политизиранчкото наведува на застапување на дискурзивен став кон истото. Уметникото делување во и од ваквата ситуација може да оствари промена на самата суштина на уметноста со што зафаќањето со овој сегмент го овозможува дефинирањето на продукцијата како референтна на времето. Разработката на овој однос деcidно е назначена во триделната инсталација *Македонска социјална пластика* на Жанета Вангели од 1996, поставена на изложбата *Liquor Atmii* 1 во Чифте Амамот. Јасно-матната фотографска јукстапозиција на тројцата претставници на духовната, алтернативната и политичката сфера, видео јукстапозицијата на алтернативата и концептуалата, односно јукстапозицијата на нарративното и метафизичкото во поставувањето на 10 знамиња на Република Македонија со нејзините симболи (афионови чушки, олово и злато) ги водат перманентите апсурдни координации до бесмисла, но еновремено и до совршена уметничка синтакса која политичкото го става во ситуација на критизиран субјект. 'Уметност со релација' како однос кон природното. Колку би можеле приодите кон природното, како референтни и ургентни за глобалната состојба на човештвото, да бидат провокативни и за македонските уметници? Односно, зошто тие не се доволно такви штом нивното

бележење се пронаоѓа од место на место? (Тука треба да се направи дистинција помеѓу работењето со природното и работењето со природните материјали). Томе Ачиевски, на пример, во проектот *Големиот чекор назад од 1996/97.* ја разработува фасцинацијата од чистотата на природното кое како елемент на проектот е во надополнувачки сооднос со скулпторските зафати. Тој не е ангажиран околу проблемот на уништувањето на природното (што би било за очекување), туку го воздига истото на рамнинштето на возвишено и со тоа релевантно за уметничка транспозиција. Со тоа тој го заменува или избегнува критичкиот тонус и го свртува вниманието кон еден оптимистички став.

'Уметност со релација' како однос кон религиозното. Новосоздадениот општествен феномен на сè поголемото инволвирање на Црквата (како институција) во општествениот живот (или враќањето на изгубеното инволвирање) и појавата на т.н. 'нова религиозност' го издвојува овој однос од повеќето претходни и еновремени употреби во уметноста. За разлика од оние македонски уметици, чијшто романтичарски пристап и фасцинација со традицијата и духовноста на христијанството завршуваат во употребата и разработката само на 'религиозната (православно-христијанска) иконографија како сценичност', од денешниот уметник се бара критички пристап кон овие феномени. 'Иконографијата' бара да биде преобликувана не само како тавтолошки реплицирања на иконографските решенија од минатото, туку како изнаоѓање на современи изразни средства, компатibilни со времето. Во повеќегодишното разработување на христијанската иконичност Жанета Вангели во делото *Откровението на Св. Јован* од 1993, задира во комплексноста на докучувањето на христијанските вистини, особено адресирајќи ја на сметка на површната 'нова религиозност' на верниците денес и на запоставувањето на примарната улога која Црквата треба да ја има. Избраниите цитати од Откровението и пораките скриени во нив се потполно референтни на денешницата, а со нив и со тоа авторката еновремено и заклучува дека во овие околности тие остануваат и понатаму скриени и вон од интересот на оние кои се одговорни за тоа.

'Уметност со релација' како однос кон социјалното. Социјалните случувања и нивниот одраз и присуство во уметноста се чини дека сè повеќе го зафаќаат интересот на уметниците. Актуелната социјализација (или - поопштествување) на уметничкиот чин не нужно подразбира

само критички или ангажиран пристап, туку исто така и беневолентен однос на 'уметноста во служба на општеството' или 'уметноста како услуга, во служба' на социјалната заедница (малцинска, етничка, политичка, религиозна, маргинална, гетоизирана, расна, феминистичка, хомосексуална и т.н.). Такво едно зафаќање бележи проектот на Игор Тошевски изведен во текот на 1996/97. Именуван како *Досие '96* проектот задира во манифестиците и последиците на периодот на транзицијата во Македонија. Издвојувањето на претпријатијата кои тенденциозно произведуваат производи со грешка (шкарт, фелер, рефус), како би можеле подоцна да влезат во стечајна постапка и бидат приватизирани, и пренесувањето на овие производи со соодветна уметничка постапка во галерискиот простор, не ги засега исклучиво претпријатијата. Овој проект ги проблематизира и самите уметнички постапки, односно нивната смисла и своевидно понудува предлог за начинот на уметничкиот пристап кон социјалните девијации што во својата конечна инстанца ја зафаќа и сериозноста на позицијата на уметникот и уметноста во едно вакво општество. Проектот свесен за неможноста да разреши го прави само обидот за укажување на состојбите.

'Уметност со релација' како однос кон уметникото. Третирањето на позицијата на уметникот кој се одлучил да се соочи со општественото и неговите институции од една страна, и восприемањето на неговото дело од друга страна, го води овој однос низ тесните патишта на кои уметникот се запрашува за целисходноста на сопственото творештво или ангажирање како творец во комплексниот скlop на околности вон од него. Станко Павлески, на пример во делото *Метална анатомија* 1996, во текстот нанесен на месинганата плоча е содржана мислата за неодговорниот однос на институциите на уметноста спрема чувствителниот свет и однос кон делото на уметникот. Во делото *Светот во коцка или круг. Енергетски трансфер - сè е дел. Сè е транспарентно* (1996-97.) тој е однапред подготвен за тешкотијата или дури и неможноста на апостериорната мисла да ги долови суптилните финеси со кои се бори уметникот и затоа тој испишува: 'Гледаме ли во она што е? Понатаму од е? Се плашам дека воопшто гледаме.' Понатаму следат засегањето на уметникот од односот однадвор, од односот кон институциите на уметничкото делување, од понатамошната судбина на неговото дело. Неговото разирање е често пати скептично по овие прашања и заради тоа како да настојува да ги дообјасни овие

процеси како обид однапред да ги отстрани недоразбирањата.

Изборот на овие тематски блокови на остварувањата, заснован не на естетските и ликовни вреднувања, туку на перформативните (изведбени) особености на изборот, чинот и разработката на актуелните концепти /ставови/определувача на уметниците понатаму можат да се опфатат во следните генерални раздвојувања на специфичностите на критичноста на 'уметноста со релација'. 'Уметноста со Незадоволен од површното и некритичко преземање на цитати или рецентни остварувања и нивната преработка од ликовната сцена на Западна Европа, Томе Ачиевски во инсталацијата *Трчање по Запад* поставена во Салонот 4 (Музеј на Македонија) во 1986. создава мулти-цитатна структура на авторски поетики од не-македонски уметници. Но, уметничката постапка избрана да се пренесе овој став ја надминува нужната непосредност на критичкиот уметнички говор и останува во предоминација на ликовниот. Од друга страна, циклусот на *Тајни вечери* (1988-91.), или уште повеќе циклусот на Хитлери на Александар Станковски работен во периодот 1991-94. се задржуваат на неочекуваноста на пресвртот на мотивот и луцидноста на периодот кои немаат намера да ги критизираат тоталитарните општества туку да понудат нелогичен заплет на иконограми и идеограми разрешлив низ растовареноста од

сериозноста на чинот на нивната употребеност.

'Уметноста со релација' како 'уметнички материјал'.

Овој период 'со релација' ги третира релациите кон општествената стварност како 'уметнички материјали' низ кои проговорува било идентичноста на состојбата било двозначноста на 'материјалите'. Иконографијата на изминатите идеологични состојби во примерот на инсталацијата *На идеолошкиот олтар* на Венко Цветков (во рамките на изложбата *Експресија, Гест, Акција* 1985. во Музејот на Македонија), а уште повеќе на изложбата *Xerox Art* во галеријата на тогашниот Дом на младите '25 мај' во 1987, или османлиската сабја употребена како дел од инсталацијата *Без наслов* на Исмет Рамиќевик на изложбата *Ред/Хаос* во Музејот на град Скопје во 1992. се употребуваат како 'уметнички материјали' кои воспоставуваат концептни заднини референтни на секојдневието.

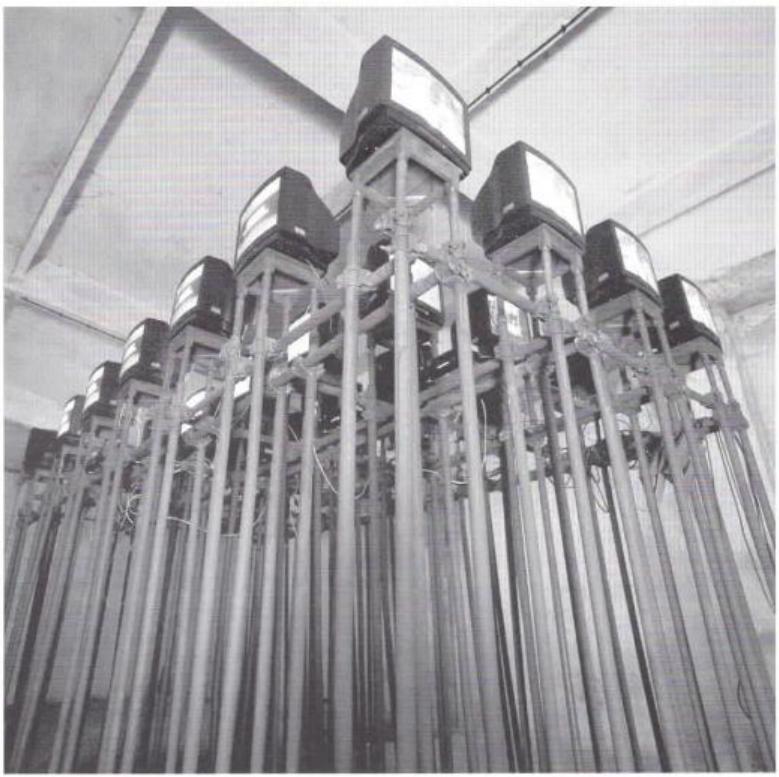
'Уметноста со релација' како констатација. Констативниот аспект на 'уметноста со релација' ги опфаќа делувањата кои непосредно се однесуваат на општествената стварност при што уметничкиот говор или израз е комуникативно недвосмислен. Скоро севкупното творештво на Жанета Вангели во последните десетина години, а особено рецентните остварувања какви што се *Посткомунистичка пластика* и *Македонска социјална*

пластика од 1996. или проектот на Игор Тошевски *Досие '96* се критички зафаќања во случаја на македонското општество. Но овие критички зафаќања ја немаат острината на модерниристичкиот критицизам и не промовираат модус за разрешување, туку се задржуваат на констативниот карактер.

Овие анализи ја третираат позицијата на уметникот во неговото настојување да ги детерминира и уметнички транспортира видувањата за 'надовршното како негова стварност'. Тие ја покажуваат позицијата на уметникот во која било кое негово ангажирано делување е насочено кон известна констативна карактерност. Без желба да го измени светот, денешниот уметник, преку подрачјето на своето делување, скоро и да нема амбиции за револуционерен преврат во онаа смисла во која повеќето уметнички движења од крајот на шеесеттите и седумдесеттите го имаа поставено како своя основна одредница и насока на делување. Повторната појава уметникот да зазеде став околу општествените случајувања е показател дека тој излегува од затвореноста на и сигурното прибежиште во светот во кој неприосновено владее - светот на своето ателје. Ова излегување го поставува во позиција да ги забележува промените на стварноста која е негово окружение - тој смета дека неговиот став спрема таа стварност и спрема тоа општество е дел од интересите со кои



Исмет Рамиќевик, *Агол и бројки*, 1996
Ismet Ramicevik, *Angle and Numbers*, 1996. © SCCA - Skopje, Macedonia photo: Robert Jankuloski



Благоја Маневски, *Пантеон* 1994, инсталација, фото: Румен Камилов,
Blagoja Manevski, *Pantheon* 1994, installation, photo: Rumen Kamilov © SCCA - Skopje, Macedonia

треба да се занимава.

Меѓутоа, каква е ангажираноста на денешниот уметник според анализираните остварувања? Уметникот ги издвојува појавностите специфични за сегашноста на општествената структура (или општествената поставеност) според своето убедување. Оваа сегашност не е веќе онаа во која тој само твори, туку и во која живее. Поседувајќи ја свеста за тоа дека ниту со ангажираноста на сопственото творештво (како авангардистите од дваесеттите години на овој век кои веруваат дека со уметноста ќе се смени светот), ниту со својот личен ангажман (како концептуалците од шеесеттите и седумдесеттите години кои веруваат дека со револуционерните идеи ќе го поправат светот) денешниот уметник знае дека неможе да издејствува радикални промени. Таквата свест е производ на прифаќањето на состојбата во која уметноста се одредува како апостериорна категорија во општествените случајувања. Со тоа, 'проективната критика' на 'милитантниот' модернизам се видоизменува во исклучива 'констативна критика' на безинтересниот постмодернизам. Исклучивоста тука воглавно се сведува на естетизацијата на ангажираноста што го изнудува заклучокот дека уметникот (поставен во апостериорната позиција) не може повеќе да биде агенс на општествените промени. (Сосема е друго прашањето дали некогаш бил, без разлика на тоа што тој самиот мислел за сопственото делување!?) Оттука, 'ангажираноста' (сега веќе под наводници) во рецентната уметност подразбира само констатирање на состојбите и односите, со што априорната улога на уметникот во општествените промени е заменета со негова апостериорност.

Уметникот на 'крајот на векот' ја нема веќе илузијата дека ќе го смени или подобри светот и затоа тој го прифаќа онаков каков што тој е со обид уметнички да го использува.

Во рамките на овие определувања, поткрепени со посочените примери, се исцртува и сликата за уметничката продукција во Македонија во периодот 1985-1997. разврстена, подведена и разгледувана преку специфичностите на тематските и критичките присуствоти на терминот 'уметност со релација'.

6 Ноември 1997

Neboisa Vilic

ON
ART WITH RELATION"
AT
THE END OF
THE CENTURY"
THE MACEDONIAN
SITUATION
1985 - 1997

How does 'the end of the century' begin and what is the relationship of the artistic attitude toward the surrounding, toward 'the external as reality of the artist' (as opposed of the non-reality of the artist's inner world, manifested in the metaphor 'studio'), of the Macedonian fine-arts scene?

'The end of the century' poses this question considering that the aesthetic 'form' should become only a medium for transmission of the views, one of the constituent components, but not a constituency, and not to remain an autonomous appearance, self-satisfied by the categories which define it. The provocation of the material, its aesthetics (perceived in its negative or positive articulation) and self-satisfaction, is transformed into a carrier of meanings with which, under the condition to be used unambiguously - without their metaphysical settings or without redirecting, speak, with the reality language, on the real. The material becomes a stereotype of its kind that cannot, or even more - may not be treated as primary or dispensed for the aims of the artistic shaping, exactly because under the latter is understood something completely different; artistic shaping today is shaping of a concept, more precisely shaping of the standing of the artist toward reality. In other words, not only the term 'material' has been widened, but also that the standing and reality become or are transformed into a accessible, but above all priority artistic bricolier material. With that, the specificity of the approach to the artistic articulation of 'the end of the century' is established on basis of the attitudes to the follow-



Жанета Вангели, Македонска социјална пластика 1996
Zaneta Vangeli, *The Social Plastic of Macedonia*, 1996 © SCCA - Skopje, Macedonia, photo: Robert Jankuloski

ing aspects: artist - stance, artist - reality, and artist - society or artist - stance toward reality and society.

The overview of the types of creating of 'an art with relation' (art relative to taking a stance outside of the fine-artistic, more exactly the purely aesthetic) in the Macedonian fine arts in the last 15 years notes manifestations which are grouped under several determinants, led mainly through the syntagmas that follow. But, if the approach to the artistic production is set toward the most essential part of the syntagmas 'art with relation', one of the most topical items will be differentiated out, and that is the attitude toward the social reality. Posted in such way, the overview recognizes the initial manifestations in the mid 80's. It is strange that these initial appearances, that would be expected to surface even in the 70's, on the Macedonian fine-artistic scene appear so late. The absence of the conceptual art in the true sense of the term and the manifestations, that are defined closest to it, speak of one pro-conceptual direction exactly because of the avoiding of the more comprehensive treatment of the social reality.

Having such pre-setting, the fine-artistic scene in Macedonia only in the 90's would be struck by such reality and more seriously and more notably would be treating it. As opposed to the rigid modernistic one, the latent or pro-postmodernistic discourse of the second half of the 80's (defined in the syntagmas "art of the 80's") resolves the situations and opens the free approach to problems of 'the

end of the century'. From here start the inquiries that lead to 'the stepping outside' from the medium, the mixing of mediums, conquering of space by giving space to the work of art (in the manifestations to the installation, the ambiance, the space as a work of art) which adds also the predetermination of the space-location, narratives as shaping process, completely until the throwing out of the conceptuality of the work from the modernistic background into the foreground of the recent times. And finally, speaking of the whole art scene, the representation of the concept 'art with relation' notes maybe not a single permanent or coherent line of presence, but many-pointed diversity, singled out in the following correlation:

'Art with relation' as an attitude to the current. This attitude relates to the current happenings and their reflection in the sphere of the artist's interests. It is symptomatic that the numerous happenings in the region, and especially those in the last few years, are not found as very interesting by the Macedonian artists. In this stance, the daily-politics involvement of art in the society is not accounted for, but rather inadequate presence of generalizing extracts out of the complexes and the complex events. 'The absence' of themes of the independence of the Republic (together with all previous and consecutive events), the constituting of the institutions, various elections, the non-recognition of the state and national entity by the international factors, the Balkan crisis and the wars, the blockades and the sanctions, etc., have been substituted by 'some

other' themes. Only in 1996., Ismet Ramicevic with his installation '*Angle and Numbers*' (from the exhibition '*Cifte Amam 2*') treats the aspect of the problem of Bosnia through a very personal story, concentrated around the phone number of his friend in Sarajevo. The artistic expression in the case of this installation uses the direct approach, stated through the strength of the iconography elements: a contour-target in parallel activity with the phone number. Within the framework of this attitude, one could also place the installation '*Pantheon*' of Blagoja Manevski (from the exhibition '*Image Box*' of 1994/95.) where 28 TV sets in eight lines broadcast programs of local TV stations: the criticizing of the media cacophony with the inflow of opening of private stations, puts them on the pantheon pedestal; by this very act, the critique is widened also to the mass media of the average public, to the home atmosphere appearing when installing the TV sets on the frequent household four-legged handy wooden supporting stools.

'Art with relation' as an attitude to the existential. The concern from the existence in the wider social corpus and the expressing of its presence in the artist's world and consciousness, manifests its appearance through the introvert attitude of the artist. Turning around toward one's own world as 'a territory of escape' has been noted as an esoteric proliferation of sign systems that speak of retreating, more exactly closing from reality. Thereby, the installations and projects, led by these premises, acquire a look of relocation of the everyday resid-

ing of the artists (which includes not only the studios, but also the living spaces). Thus, in treating this attitude, the installation of Zlatko Trajkovski, 'qui sait, lorsque le ciel nous frappe de ses coups, si le plus grand malheur n'est pas un bien pour nous.' d.a.e. de sede of 1994., in the Museum of the City of Skopje, becomes a public expression of these worlds with the transformation of the personal into the public. This 'other space' is relative also to the re-location which is performed by Igor Tosevski by exposing his 'Drawings' (1994., the Museum of the City of Skopje), when the intimacy of the recordings-psychographs becomes a penetration into the conscientiousness of the recipient.

'Art with relation' as an attitude to the primordial. Treating the philosophical premises on the aspects of the primeval as an attitude that is made current nowadays, constructs the contrariness toward the techno-culture whereby the roots and the primordial things become neglected. The choice that contrariness is to be realized by changing the digital (as a metaphor of the simple binary coding) with the complexity of the ritual and ceremonial, rigidly established order, brings about the re-creating of 'the act' or 'the performing of the act' as a metaphor for man as author, and not as user. From these reasons, Iskra Dimitrova includes the body both as a beginning and as an end. In her 1991-1994. performances, she engages herself in the concrete presence of her own body as a medium through which the ritual character is accomplished. In the virtual performance/installation, '*Magna Mater Deorum*', she leaves the physicality of the body and the role that she has in the ritual and artistic act. Whereby, with the work, '*Thalamus*', from the exhibition '*Cite Amam 2*' in 1996., and since then, the artprint of her own body has become the main part of the ambiance concept that she works on. The conceptual line, which lines up all these transformations of the formal aspects of this operation, even in a stronger way strengthens the topicality of this creation, bearing in mind that it elaborates the aspects of the feminine.

'Art with relation' as an attitude to the political. This attitude is one of the most essential penetrations into the social spheres of action as a field of interest also for the artistic action. The presence of the political and of the politicized leads to taking a discourse stance toward it. The artistic action in and from such situation may bring about a change of the very essence of the art, whereby the engagement in this segment enables definition of the production as a reference of the times. The elaboration of this attitude is exactly signified in the three-part installation, '*Macedonian Social Sculpture*', by Zaneta Vangeli of 1996., installed at the exhibition '*Liquor Amnii 1*' in the Cite Amam. The clear-murky photographic juxtaposition of the three representatives of the spiritual, of the alternative and of the political sphere, the video juxtaposition of the alternative and of the conceptual, i.e. the juxtaposition of the narrative and of the metaphysical in placing the 10 flags of the Republic of Macedonia with its symbols (the poppy seedcase, lead and gold) direct the permanent absurd coordination to the very absurd itself, but at the same time to the perfect artistic syntax that places the political into a situation of criticized subject.

'Art with relation' as an attitude to the natural. How could the approach to the natural, as referential and urgent for the global situation of mankind, be provocative also for the Macedonian artists? That is, why they are not adequately such, when their marking is found from place to place? [One should make a distinction here between the working with the natural and working with natural materials.]

Tome Adjievska, for example, in the project '*The Great Step Backward*' of 1996/97., in the Skopje Museum of Contemporary Art elaborates the fascination by the cleanness of the natural that, as an element of the project, is in supplementary correlation with the sculptural undertakings. He is not engaged in the problem of the destruction of the natural (what one might expect), but he elevates it on the level of the majestic, and in this manner, relevant for the artistic transposition. With this, he substitutes or avoids the critical tonus, and draws the attention toward an optimistic stance.

'Art with relation' as an attitude to the religious. The newly created social phenomenon of greater involvement of the Church (as an institution) in the social life (or reinstating the lost involving) and the appearance of the so-called 'new religiosity' separates this attitude from most of the previous and spontaneous utilization in the art. In contrast to those Macedonian artists, whose romantic approach and fascination by the tradition and spirituality of the Christianity end up in the utilization and the treatment of 'the religious (Eastern Orthodox - Christian) iconography as scenic', it is requested from the contemporary artist to make a critical approach toward these phenomena. 'The iconography' demands to be reshaped not only as tautological replications of the iconography designs of the past, but as finding out contemporary expression tools, compatible with the times. In her long elaboration of the Christian iconography, Zaneta Vangeli, through her work '*The Revelation of St. John*' of 1993., penetrates into the complexity of apprehension of the Christian truths, especially placing it on the account of the superficial 'new religiosity' of the today's believers and on the neglecting of the primary role that the Church should have. The selected quotations from '*The Revelation*' and the messages hidden there are totally referential to nowadays, and with them and by that the author at the same time concludes that under these circumstances they remain still hidden and out of the interest of those who are responsible for it.

'Art with relation' as an attitude to the social. Social events and their reflection and presence in art seemingly more and more preoccupy the interest of artists. The current socialization of the artistic act not only involves a critical or engage approach, but also a benevolent attitude of 'the art in service of the society', or 'art as a favor, in service' of the social community (the minority, ethnic, political, religious, marginal, ghettoized, racial, feminist, homosexual, etc.). Such one preoccupation marks the project of Igor Tosevski performed during 1996/97. Named as '*Dossier '96*', the project addresses the manifestations and the consequences of the period of transition in Macedonia. Selecting enterprises that on purpose make products with flaw (reject, defect, refuse), so that they could later go bankrupt and be privatized, and the placing of these products by proper artistic procedure in the gallery premises, does not bother only the enterprises. This project problematizes even the very artistic procedures, i.e. their sense, and in its own way makes a proposal for the manner of the artistic approach to the social deviations that in their final instance treats also the seriousness of the position of the artist and of art in such one society. The project, aware of the impossibility to resolve, only makes the attempt to point out to the conditions.

'Art with relation' as an attitude to the artist's own. Treating the position of the artist who decided to face the social and its institutions on one hand, and the perceptiveness of his work on the other hand, guides this relation through the narrow roads at

which the artist asks himself of the purpose of his own creation or engaging as an author in the complex force of the circumstances outside of him. Stanko Pavleski, for example in his work '*Metal Anatomy*' 1996., in the text put on a brass plate, has included the idea of the irresponsible attitude of the art institutions toward the sensitive world and attitude toward the work of the artist. In his work '*The World in Cube or Circle · Energy Transfer · Everything is Part · Everything is Transparent*' (1996/97.), he is in advance prepared for the hardship or even for the impossibility of the posterior thought to grasp the subtle finesse that the artist fights with. Therefore, he writes: 'Do we see that which is? · Further from that very 'is'? · I am scared if we see at all · ' Further follow the preoccupation of the artist by the attitude from the outside, by the attitude toward the institutions of the artistic action, by the further destiny of his work. His perception is very often skeptic concerning these issues and because of that, as if he tries to further explain these processes as an attempt in advance to remove the misunderstandings.

The choice of these thematic blocks of realizations, based not on the aesthetic and fine-art assessments, but rather on the performative features of the choice, the act and the work-out of the current concepts/stances/commitments of the artist further can be included in the following general differentiation of the specifications of the criticism of 'the art with relation'.

'Art with relation' as a latent comment.

This aspect of the artistic activity excludes, or more precisely makes dull the sharpness of the comment on some social event. Liljana Gjuzelova, in her installation '*The Eternal Returning ... Forgetting, Facing, Returning, Migrations, Roots*' arranged in a private house in 'Kej 13. Noemvri' St., no. 92 just for two days (31 March - 1 April 1997) speaks of a very personal side of her life. According to the very author, the pile of photos of her family scattered in the metal sarcophagus that is partially open (or by chance forgotten to be closed) should not represent any request for the rehabilitation of her father. But, the carefully selected dozen of photos, that are copied on slides and projected within the framework of the installation, undoubtedly lead to the accenting of this act. In other words, regardless of the intention of the author, the codes determined to carry the structure and the conceptual foreground of the work include the latency of the comment in its base.

'Art with relation' as pseudo-critique.

The pseudo-criticism of 'the art with relation' is seen in the transfer of the criticizing note of the work on the level of observation. Dissatisfied by the superficial and uncritical taking over of quotations and recent realizations and their processing from the fine arts scene of Western Europe, Tome Adjievska in his installation, '*Running After the West*', staged in Salon 4 (The Museum of Macedonia) in 1986, creates multi-quotation structure of authors' poetries by non-Macedonian artists. But, the artistic procedure, selected to transfer this stance, goes beyond the necessary immediateness of the critical artistic speech and remains under the predominance of that of the fine arts. On the other hand, the cycle of '*Last Suppers*' (1988-1991), or even more the cycle of '*Hittlers*' of Aleksandar Stankovski, produced in the 1991-94 period, treat the non-expectancy of the turnabout of the motif and the lucidity of the approach that do not intend to criticize the totalitarian societies, but rather to offer an illogical plot of iconographs and ideograms, that can be solved through the disburdening from seriousness in the very act of their use.

'Art with relation' as 'art material'.

This approach 'with an attitude' treats the relations toward the social reality as 'art materials' through which speaks either the similarity of the state or the double meaning of 'the materials'. The iconography of past ideological situations in the example of the installation, 'On the Ideological Altar' of Venko Cvetkov (within the exhibition, 'Expression, Gesture, Action', of 1985 in the Museum of Macedonia), and even more at the exhibition, 'Xerox Art', in the gallery of the then '25 May' Youth Center in 1987, or the Turkish sword used as part of the installation, 'Untitled', of Ismet Ramicevic at the exhibition, 'Order/Chaos', in the Museum of the City of Skopje of 1992, are used as 'art materials' that maintain conceptual backgrounds referential to the everyday.

'Art with relation' as conclusion.

The conclusive aspect of 'art with relation' includes the activities that directly are related to the social reality whereby the art speech or expression is not vague when communicating. Almost all the works of Zaneta Vangeli in the last ten years, and especially the recent works such as 'Postcommunist Sculpture' of 1996 or the project of Igor Tosevski, 'Dossier '96', are critical involvements in the events of the Macedonian society. But, these critical involvements do not possess the sharpness of the modernistic criticism and do not promote a mode for resolving, but rather they are preoccupied by the concluding character.

These analyses treat the position of the artist in his efforts to determine and to artistically transpose the views on 'the external as part of his reality'. They show the position of the artist where any his engage activity is directed toward certain conclusive characteristic. Without any desire to change the world, the contemporary artist, through the field of his activity, almost does not have ambitions for a revolutionary change in that sense in which most of the art movements of the late 60's and of the 70's have established as their basic determination and course of action. The repeated manifestation that the artist take a stance on social events is an indication that he is coming out of the closeness of, and from the sure hideout in the world where he rules in a sovereign way - the world of his very atelier. This going out sets him in a position to note the changes of reality which is his surrounding - he thinks that his stance toward that reality and toward that society is part of the interest that should preoccupy him. But, what is the engagement of the today's artist according to the analyzed realizations? The artist differentiates the manifestations specific for the present moment of the social structure (or social situation) in accordance with his credo. These present times are not those in which he only creates, but those in which he also lives. Being aware that neither through the engagement of his own works (as the avant-garde artists of the 20's of this century who believed that through art they could change the world), nor through his personal engage-

ment (as the conceptualists of the 60's and the 70's who believed that through revolutionary ideas could improve the world), today's artist knows that he cannot cause radical changes. Such awareness is the product of accepting the situation in which art is determined as a posterior category in social happenings. With that, 'the projecting critique' of 'the militant' modernism is changed evidently into exclusive 'conclusive critique' of the disinterested postmodernism. The exclusiveness here is mainly reduced to the aestheticization of the engagement that compels the conclusion that the artist (placed in a position *a posteriori*) cannot anymore be a tool for social changes. (Another thing is the question if he ever was, regardless of what he thought of his activities!?) Therefore, 'the engagement' (now in quotation marks) in the recent art apprehends only concluding of the situations and relations, whereby the prior role of the artist in the social changes is changed with his posteriority.

The artist at 'the end of the century' does not have any more illusions that he will change or improve the world and hence, he accepts the world as it is, trying to use it artistically.

Within the framework of these determinations, as is evident from the aforementioned examples, one draws the image about the artistic production in Macedonia in the 1985-1997 period, analyzed and reviewed through the specifications of the thematic and critical presence of the term 'art with relation'.

СТАНКО ПАВЛЕСКИ • ДОСИЕ НОВИ САД 96 • МЕТАЛНА АНАТОМИЈА • ЛАВИРИНТ ИЛИ ЗА ЉУБОВТА • СВЕЗДА • ПТИЦА • КУКА • ЛОША ПРОЦЕНКА ИЛИ КАКО КОМЕНТАР • ИДЕЈА • ПРОФЕСИОНАЛНА ОДГОВОРНОСТ • ВРЕМЕ • ПРОСТОР • ЗЕМЈА • ЛЕТ • КОНСТРУКЦИИ • ФИКЦИЈА • ЖИВОТНА ЕНЕРГИЈА • ЕДНОСТАВНО И БЕЗ ЗАТОА ШТО • КОНЦЕНТРАЦИЈА ИЛИ ФИКСАЦИЈА НА ПРОБЛЕМ • ИЗМЕСТЕН РИТАМ ?? = ! = !!! ? .. ! .. !!! ЦЕЛТА И СРЕДСТВА • НЕОПРАВДАНО • ГЛАС ЗА ПРОФЕСИОНАЛНОТО • ДИВЕРГЕНТА МЕДИТАЦИЈА ИЛИ ПУНКТ ЕНЕРГИЈА • АКУМУЛАЦИЈА • КВАНТИТЕТОТ КАКО ЕДНО • КВАНТИТЕТ НА ЕДНОТО • STANKO PAVLESKI • DOSSIER NOVISAD '96 • METAL ANATOMY • LABYRINTH OR ON LOVE • STAR • BIRD • HOUSE • BAD ESTIMATE OR AS COMMENTARY • IDEA • PROFESSIONAL RESPONSIBILITY • TIME • SPACE • GROUND • FLIGHT • CONSTRUCTIONS • FICTION • LIFE ENERGY • SIMPLE AND WITHOUT BECAUSE OF WHY • CONCENTRATION OR FIXATION ON A PROBLEM • DISPLACED RHYTHM • ?? = ! = !!! ? .. ! .. !!! THE END AND THE MEANS • UNJUSTIFIED • A VOTE FOR THE PROFESSIONAL • DIVERGENT MEDITATION OR POINT-ENERGY • ACCUMULATION • THE QUANTITY AS ONE • THE QUANTITY OF THE ONE • СТАНКО ПАВЛЕСКИ • ДОСИЕ НОВИ САД '96 • МЕТАЛНА АНАТОМИЈА • ЛАВИРИНТ ИЛИ ЗА ЉУБОВТА • СВЕЗДА • ПТИЦА • КУКА • ЛОША ПРОЦЕНКА ИЛИ КАКО КОМЕНТАР • ИДЕЈА • ПРОФЕСИОНАЛНА ОДГОВОРНОСТ • ВРЕМЕ • ПРОСТОР • ЗЕМЈА • ЛЕТ • К

Станко Павлески, *Метална анатомија или за љубовта-звезда, птица, кука*, 1996 (детал)
Stanko Pavleski, *Metal Anatomy or About Love-star, bird, house*, 1996, (detail) © SCCA - Skopje, Macedonia, photo: Neboisa Vilic

Конча Пиркоска

ТОТАЛИТАРНАТА АРТОКРАТИЈА¹ НА СТАНКОВСКИ

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

Во тој контекст, ликовната уметност во 90-те, особено во Русија, во најголема мера е во знакот на деконструкцијата на историската заднина, поточно на авангардното, соцреалистичкото (1934) и на соцартистичкото (1972) наследство. Реалната и сеопфатната слика за дејствувањето на плуралната руска ликовна сцена, во рамките на глобалната светска уметност, засега е невозможно да се детерминира и валоризира. Виктор Мисијано изјавува дека, речиси сите експерти на уметноста надвор од Русија, не можат

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

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

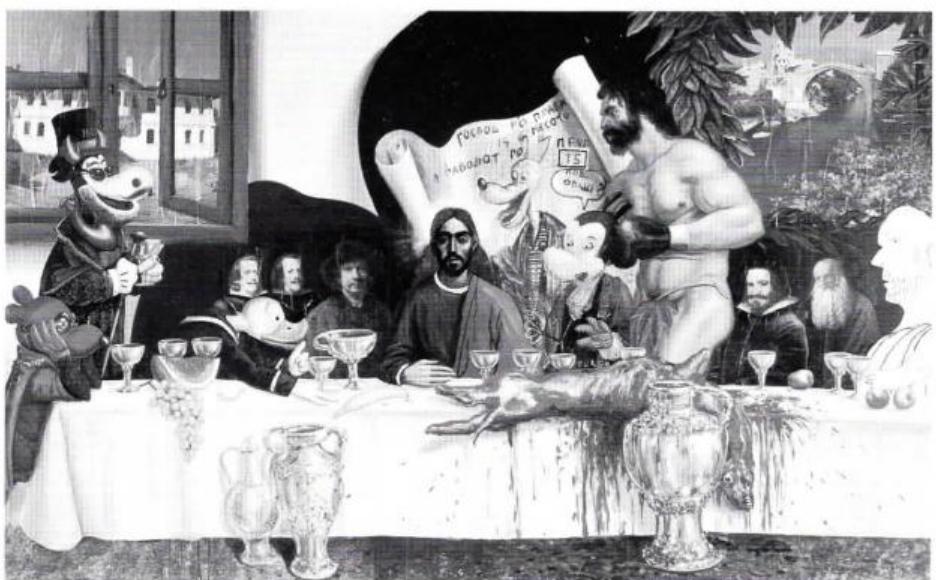
иконостас на тоталитарната артократска интердисциплинарна, интертекстуална структура на Станковски, меѓу другото - мноштвото дискурси, освен философијата на изолацијата на Берѓаев ја препознаваме и орвеловско-мореновската реторика на сатанистичкиот култ на Големиот Татко, како и елиминацијата на Синот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

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

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



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



Александар Станковски, *Тајна вечерва а ла Дисни*, 1991, масло и колаж
 Aleksandar Stankovski, *The Last Supper à la Disney*, 1991, oil and collage

Konca Pirkovska

THE TOTALITARIAN ARTOCRACY¹ OF STANKOVSKI

"Рускиот народ како
апокалиптички
народ не може да го оствари
просечното хуманистичко
царство, то може да го
оствари или братството во
Христос, или антихристовото.
Антихрист'it can realize either
the brotherhood in Christ
Н. Бергаев,
or the friendship in
the Antichrist'.
Новото средновековие

N. Bergyaev,
The New Middle Ages

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

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

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

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

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

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

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

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

Небојша Вилиќ

ЕДЕН ПРИМЕР: ЖАНЕТА ВАНГЕЛИ

Настојувајќи подетално да се определат аспектите на "уметноста со релација" во рецентното творештво на Жанета Вангели (1963.) за анализа ќе бидат земени две нејзини дела кај кои обликовната постапка се препознава во испис на текст. Овие две дела се избрани како парадигматични за нејзиното творештво бидејќи од една страна тие поаѓаат од христолошките расправи - кои се кај неа присутни во различни иконографски решенија, а од друга од текстот/зборот - којшто добива преобразба во слика. И двете заедно го прават поврзувањето со сегашноста упатувајќи на аналогичноста на состојбите кои во избраните христолошки текстови, дадени како параболични, стануваат критички толкувања на рецентната стварност.

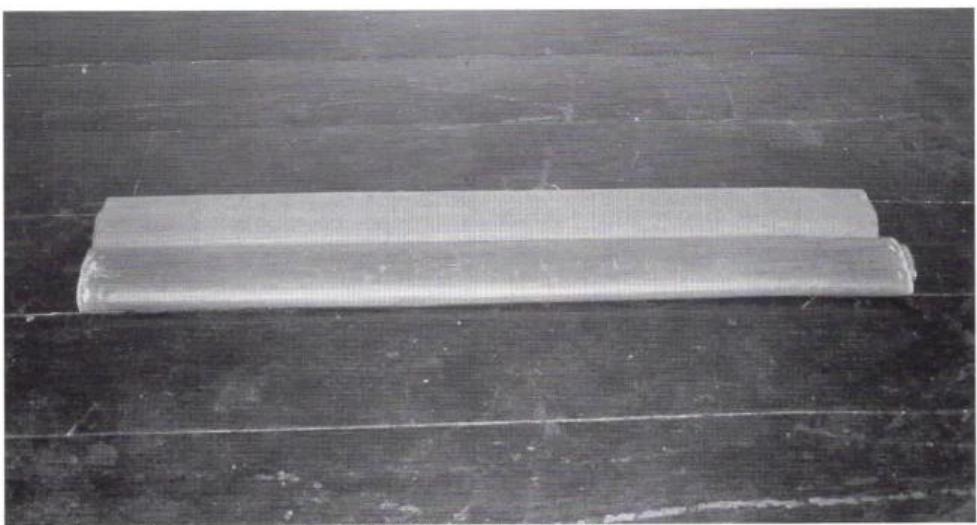
Така, Вангели пишува за погледот кон надворешното и го поставува уметникот во позиција во која тој е одреден да ги воспостави паралелите со минатите искуства. Посегнувањето по извадоци од Светото Писмо (поточно Новиот Завет) и укажувањето на пророчките претсказувања има за цел да ја засегне нивната реализација во денешницата. За делото *Посткомунистичка пластика* Вангели избира два паралелни текста. Едниот се две Посланија на Св. Апостол Павле и другиот е весникот *Нова Македонија* од 19.06. 1996. Тие се рачно испишани на транспарентни хартии. Дискурсот кој се

отвора помеѓу овие два текста својата суштина ја наоѓа во Посланието на Св. Апостол Павле до Филипјаните:

"15. Некои навистина, од завист и препирки, а други од добра волја Го проповедаат Христа...", односно во Посланието до Колосјаните: "21. И вас, кои некогаш бејте одстраници од Бога, и Негови непријатели поради помислите кон лошите дела, 22. сега ве прими во телото на Неговата плот, преку неговата смрт, за да ве претстави Себе свети, непорочни и без вина, 23. само ако останете тврди и непоколебливи, и бидете неподвижни во надежта на Евангелието, кое го чувте и кому јас Павле му станав слуга."

Основното настојување на Вангели во ова дело е нагласувањето на изместувањето на вредностите наведени во Посланијата, вредности кои треба да ја имаат водечката улога во времето без вредности, или вредности кои треба да ги заменат не-вредностите. Запоставената Црква во социјалистичкиот период на Македонија денес го доживува своето повторно актуелизирање. Но, вредностите кои денешната Црква може да ги понуди стануваат проблематични: оспорувањето на религиозните вредности во минатото ги потресуваат истите вредности во сегашноста правејќи од нив псевдоизданија/вредности. Ставот на Вангели е јасно одреден со препишувањето на целата содржина на весникот *Нова Македонија* од 19.06.1996 - весник којшто го зема во авионот на датумот на којшто патува од, односно ја напушта Македонија. Со тоа, јукстапонирањето на еден канонизиран текст со текст кој се занимава со секојдневието ја проблематизира улогата која ја презема религијата во посткомунистичкото доба одредувајќи ја како дневно-политичка.

За делото *Откровението на Св. Јован 1* Вангели го избира *Откровението на Св. Апостол Јован Богослов*. Текстот е рачно испишан на два ротулуса (свиоти на ленено платно премачкани со црвен акрилик). И овој текст е поврзан со денешната рецепција на религиозноста,



Жанета Вангели, *Откровението на Св. Јован 1*, 1993, 151x10, пенкало на платно
Zaneta Vangeli, *The Revelation of St. John 1*, 1993, 151x10, pen on canvas

дефинирана како "нова религиозност". Во овој текст Св. Јован пишува:

"5.1. И видов во десницата на Оној, Кој седеше на престолот, книга напишана одвнатре и однадвор, запечатена со седум печати. 2. И видов силен ангел, кој викаше со висок глас: кој е достоен да ја отвори книгата и да ги скрши печатите нејзини? 3. И никој не можеше, ниту на небото, ниту на земјата, ниту под земјата, да ја отвори книгата, ниту пак да ја гледа. 4. И јас многу плачев, дека никој не се најде достоен да ја отвори и да ја прочита таа книга, ниту да ја гледа."

Коментарот на Вангели се однесува на проблематизирањето на апокалиптичноста во текстот. При тоа таа го остава проблемот отворен и нерешен, бидејќи на чија апокалипса се однесува наведувањето на текстот: на личната, идеолошката, религиозната, материјалната? Кој ги дефинира општествените состојби во денешницата, кој ги диктира, кој нуди решение или избавување?

Неможноста да се дојде до конечните одговори во двете дела на Вангели е обликувана на идентичен начин. Во првото дело транспарентноста на хартијата првидно го разрешува проблемот. Со оглед на тоа дека станува збор за неколку листа поставени еден преку друг, читањето на текстот е подредено на следниот начин: првиот лист е начитлив, вториот делумно, а третиот е сосема нечитлив. Во второто дело текстот е читлив само на надворешната страна на ротулусите. Како што платното се завиткува навнатре текстот, заради недостапноста до него, станува нечитлив. Затоа, можно ли е конечното спознание? Може ли да се дојде до вистината? Од друга страна, доколку наслагите на текстовите во првото дело и завитканоста на текстот во второто се третираат како акумулација/натрупување на текстови (односно значења, вредности), тогаш се наметнува помислата дека акумулациите/натрупувањата исто така го оневозможуваат допирањето до вистините. Акумулациите стануваат време кое веќе

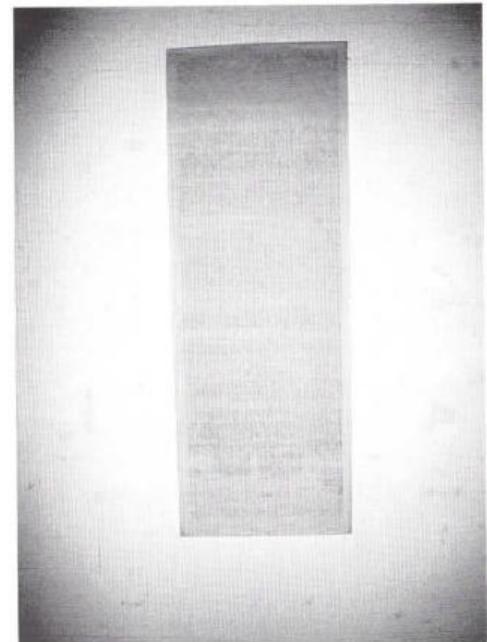
ги има исцртано границите на спознајната мок.

Оттука, Вангели не прашува дали има некој "да ја отвори книгата", туку констатира дека заради недокучивоста на вистините и нивното акумулирање тие стануваат нереферентни, дури и неважни за денешницата.

Меѓу неколкуте значајни аспекти на овие две дела е нивното настојување да воспостават една непосредна комуникација со реципиентот. Содржинските аспекти на текстот како порака ја покажува можната улога на уметникот и неговото лоцирање и третирање во општествените структури. Пораката преку овие текстови станува средство за воспоставување на јавната комуникација на уметникот. А тоа е онаа излегување на уметникот вон од своето ателје и со тоа тој се влупта во дијалог со стварноста на неговото окружение.

Комуникативноста на овие дела се согледува во неколкуте од авторот избрани елементи кои тендираат на едноставност со што, како такви, ја остваруваат комуникативноста без можност за недоразбирање. Пред сè, самиот избор на текстот како метододолшка постапка укажува на настојувањето кон делото да се пријде како кон нешто што треба да биде "читливо". Со ракопишувањето на текстот (како назнака за мануелност) се одредува (и при тоа задржува) специфичноста на уметничкиот чин. Повеќеслојноста на текстот, остварена во "лесните" листови и "тешките" свитоци, укажува на тоа дека делата, и покрај нивното настојување на комуникативноста, бараат едно "длабинско" читање. Ова читање се оневозможува со физичкиот аспект на компонирањето кое е поставено со "транспарентноста" на листовите или завиткувањето на свитоците: помислата дека е можно пробивање преку едниот лист до следниот, односно можноста ротулусот да се одвие, се само потентности на кои реципиентот само се наведува, итн.

Поинаку, делата се издвојуваат како успешни остварувања токму во ваквиот период кон обликувањето со кое исчекувањето да се добие конечниот одговор завршува со префрлувањето на задачата кон реципиентот. "Коментарот" којшто се исчекува од уметникот недостасува од две причини. Првата лежи во односот на уметникот да го вовлече пасивниот реципиент и да стане активен; таа од него бара предподготовка да ги пронајде текстовите кои се препишани, да го натера да го отвори Светото Писмо и самиот да ги "провери" изводите и при тоа да го "присили" реципиентот самиот да го

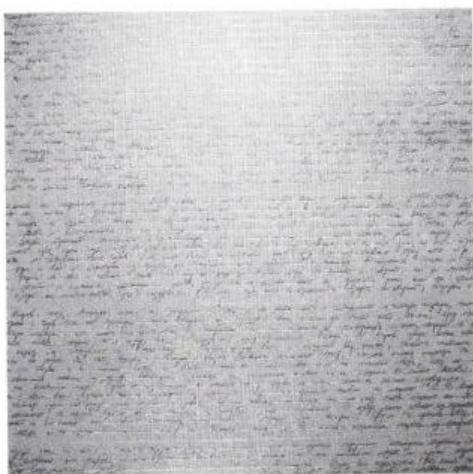


Жанета Вангели, *Посткомунистичка пластика*. 1996, 210x90, пенкало на три транспарентни хартиени листови
Zaneta Vangeli, *Postcommunist Sculpture*. 1996, 210x90. pen on three transparent paper sheets

искомуницира Светото Писмо. Втората, и воедно поважна, причина е онаа во која уметникот не смета дека треба да ги даде коментарите или да преземе одговорноста за разрешување на, во нејзиното дело воспоставените дискурси.

Така, контрадикторниот однос кој започнува и завршува во ваквата употреба на текстот и којшто се развива преку низата на вакви антиподни односи ги прави делата на Вангели реперни. Со ова, на прв поглед спротивствано толкување на улогата на уметникот, парадигматично се оцртува и карактерот на ангажманот на денешниот уметник. Критичката нота, специфична за модернистичката проективност, се заменува со констативна. Препознавањето и издвојувањето на специфичностите на времето во кое опстојува и општествената стварност која го одредува се полиња на интерес на уметникот денес. Неговото потврдување како уметник се случува само доколку тој зафаќа во нив.

Токму овие особености во делата на Жанета Вангели ја сочинуваат актуелноста на нејзиното рецентно творештво.



Жанета Вангели, *Откровението на Св. Јован 1*, детал
Zaneta Vangeli, *The Revelation of St. John 1*, detail

Neboisa Vilic

One Example: Zaneta Vangeli

Tending to define more precisely the aspects of 'the art with relation' in the recent art works of Zaneta Vangeli [1963] two works of her will be taken for analysis in which the shaping procedure is recognised in the hand-writing of the text. These two works are chosen as a paradigmatic for her oeuvre because on one hand they are starting from the Christological disputes - which are present in various iconographical solutions, and, on the other, from the text/word - which is transformed into image. Both of them are making the linking with the present, leading towards the analogy of the states which in the chosen Christological texts, given as a parabolic, become a critical interpretation of the recent present.

Hence, Vangeli writes about the gaze towards the outer and places the artist in the position in which she/he is determined to establish the parallels with the past experiences. Reaching out for parts from The Holy Bible (more precisely - The New Testament) and pointing out on the prophetic predictions has the goal to concern/touch their realisation in the present. For the art work "Postcommunist Sculpture" Vangeli chooses two parallel texts. The first one are two of The Epistles of Paul the Apostle, and the second one is the daily newspaper 'Nova Makedonija' [New Macedonia] from June 19, 1996. They are hand-written on transparent papers. The discourse which opens between these two texts finds its own essence in The Epistle of Paul the Apostle to the Philippians:

'[15] Some indeed preach Christ even of envy and strife; and some also of good will ...'
i.e. In the Epistle of Paul the Apostle to the Colossians: '[21] And you, that were sometime alienated and enemies in your mind by wicked works, yet now hath he reconciled [22] In the body of his flesh through death, to present you holy and unblameable and unreprovable in his site: [23] If ye continue in the faith grounded and settled, and be not moved away from the hope of the gospel, which ye have heard, and which was preached to every creature which is under heaven; whereof I Paul am made a minister.'

Vangeli's basic intention in this art work is the emphasising of the displacement of the values quoted in the Epistles, values which have to have the leading role in the period without values, or values which have to replace the non-values. The neglected Church in the socialist period of Macedonia today experiences its renewed actualisation. But, the values which the present Church can offer become problematic: the disputing of the religious values in the past shake the same values in the present time making out of them a pseudo-values. Vangeli's statement is precisely determined with the rewriting of the whole content of the newspaper 'Nova Makedonija' from June 19, 1996. - the newspaper that she takes in the aeroplane on the date when she flies, i.e. leaves Macedonia. By that, the juxtapositioning of one canonised text by the text which deals with common items problematises the role which is overtaken by the religion in the postcommunist period, defining it as daily-political.

For the art work "The Revelation of St. John 1" Vangeli chooses the text of The Revelation of Saint John the Divine. The text is hand-written on two rotuluses [scrolls of linen canvas painted by red acrylic]. This text too is connected with the recent reception of the religiosity, defined as 'new religiosity'. In this text St. John is writing:

[5.1.] And I saw in the right hand of him that sat on the throne a book written within and on the backside, sealed with seven seals. [2] And I saw a strong angel pro-

claiming with a loud voice, Who is worthy to open the book, and to loo the seals thereof? [3] And no man in heaven, nor in earth, neither under the earth, was able to open the book, heither to look thereon. [4] And I wept much, because no man wa found worthy to open and read the book, neither to look thereon.'

Vangeli's comment refers to the problemizing of the apocalypticness of the text. With this she leaves the problem open and unsolved, not pointing out to which apocalypse the quoting of the text refers? To the personal, ideological, religious, material? Who or what defines the social conditions in the present time, who or what dictates them, who or what offers the solution or rescue?

The inability to reach the final answers is identically shaped in both of Vangeli's art works. In the first one the transparency of the paper seemingly solves the problem. Due to the fact that there are several paper sheets posted one over another, the reading of the text is subordinated in the following way: the first sheet is most legible, the second one incompletely legible and the third one is completely illegible. In the second art work the text is legible only on the exterior side of the rotuluses. As the canvas rolls inside, the text, because of the inaccessibleness to it, becomes also illegible. Therefore, is the final cognition possible? Is it possible to reach the truth? On the other hand, if the layers of the texts in the first art work and the roll of the text in the second one are treated as accumulations of texts (i.e. accumulations of meanings, of values), than a thought occurs that accumulations also prevent the reaching of the truth. The accumulations become a burden which has drawn out the limits of the cognitive power.

Hence, Vangeli does not ask whether there is someone who 'is able to open the book', but concludes that because of the immeasurableness of the truths and the accumulating, they become non-referential, even unimportant for the present time.

Among the few of the most important aspects of these two art works is their attempt to establish a direct communication with the recipient of the art work. The aspects of the text's content as a message show the possible role of the artist and his location and treatment in the social structures. The message through these texts become a means for opening a public communication of the artist. And that is the artist's stepping out from his/her own studio with which he/she begins the dialogue with the reality on his/her environment.

The communicability of these art works could be seen

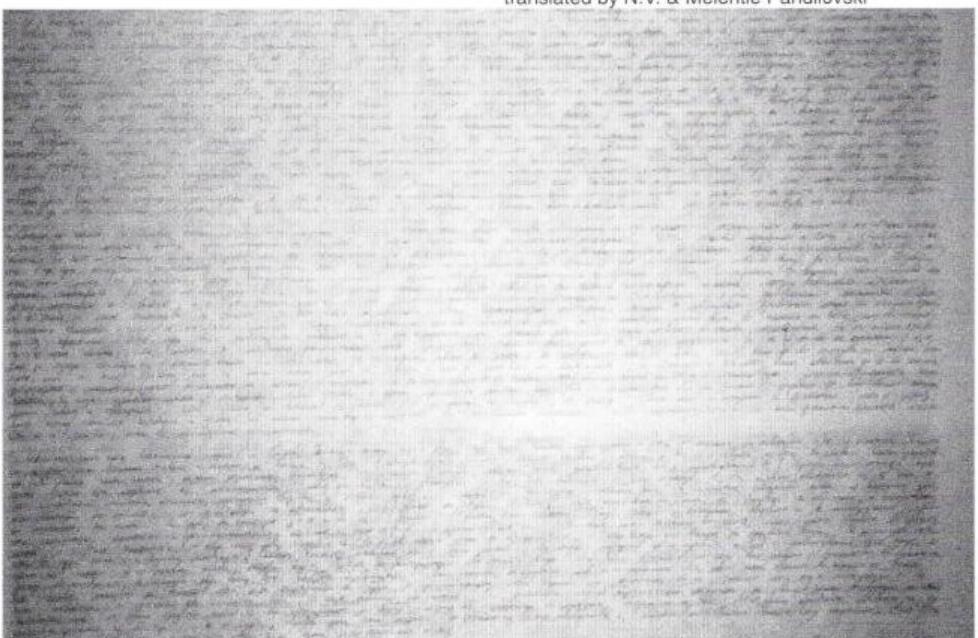
in some, by the author chosen, elements which are tending towards simplicity by which, and as such, they are realising the communicability without any chance for misunderstanding. First of all, the choice of the text it self as a methodological procedure points the attempt to receive the art work as something which has to be 'readable'. With the hand-writing of the text (as a mark of the dexterity) the specificity of the artistic act is determined. The multi-layerness of the text, realised in the 'light' sheets and 'heavy' rolls, points that the art works - even that they claim to be communicative - request a 'deeper' reading. This reading is disabled with the physical aspect of the composing which is given through the 'transparency' of the sheets and the rolling of the rolls: the thought that the going through the first of the sheets to the next one, i.e. the ability for the rotulus to be unrolled are only potentialities by which the recipient is seduced, etc.

Differently said, the art works are recognised as successful ones due to the such approach towards the shaping, the approach with which the expecting to get the final answer ends with the turning of this aim to the recipient. The 'comment' which is expected from the artist is missing due to the two reasons. The first one lays in the attitude of the artist to involve the passive recipient into an active position; it requests from him certain preliminary preparation to be able to find the quotes of the texts which are re-written, to force him to open The Holy Bible and to 'check' the quotes by himself and by that also to 'force' the recipient to communicate The Holy Bible herself. The second, and more important reason is the one in which the artist does not count on that he/she has to give the comments or to overtake the responsibility for solving the discourses established in his/her own art work.

Hence, the contradictory relation which begins and ends in such a use of the text and which develops through a row of such an antipodal attitudes makes the art works of Vangeli as ones to refer to. With this, at first sight a contradirectional interpretation of the artist's role, the character of the artist today is paradigmatically drawn out. The critical note, specific for the modern project, is replaced with the conclusive one. The recognition and the singling out of the specifics of the time in which he/she exists and the social reality which determines him/her are fields of interest of the present artist. His/her confirmation as an artist happens only if he/she takes out of them.

Exactly these characteristics in the art works of Zaneta Vangeli are consisting the actuality of her recent oeuvre.

translated by N.V. & Melentie Pandilovski



Жанета Вангели. Посткоминистичка пластика, детал / Zaneta Vangeli, Postcommunist Sculpture, detail

Соња Абациева

ТОМЕ АЦИЕВСКИ: ВРАЌАЊЕ КОН ОНТОЛОШКИОТ СТАТУС НА ПРИРОДАТА/ОКОЛИНАТА

"So what does it mean, to be an artist
in the posthistorical period?
How do we continue?"
Arthur Danto

За разлика од субјективизмот на осумдесеттите, сегашната деценија е во потрага по нови етички и духовни упоришта. Иаку се уште не можеме да се ослободиме од вечните дилеми дали уметникот/уметноста можат да го променат постоечкиот свет, сакаме да веруваме дека тие можат на свој начин да влијаат врз подобрувањето на сегашните состојби.

Проектот на Томе Ациевски: "Големиот чекор назад" (1996/97) составен од паралелно поставување на фотографии (од извornата природа) и на ортодоксно изработени скулптури (во кои се читаат парадигмите од египетската, анадолиската и прекуokeанска пластиична традиција), метафорички ја соопштува свеста за неможното одржување на "технолошкото сценарио за второто создавање насочено кон уништување на првото" (Ричард Криш). Авторот ги снимал фотографиите на имотот Џураси во Калифорнија, место на кое се посомневал во напредокот како исчекор кон подобра перспектива. "Големиот чекор назад" е изразена волја за враќање во просторот на негибнатата природа од

предвербалниот период. Два аргументи се во прилог на ослободеноста на оваа идеја од романтичарски занес. Настојувањето да се зачува психата (природното) е со други зборови исказана свест за агресијата врз екосферата и заложба за заштита на автономниот интегритет на животниот простор. Тоа значи дистанца *vis a vis* романтичарските идеи, односно ставање на рационалното и етичкото во функција на естетското.

Ациевски ги обединува "art-like art" и "life-like art" (Алан Кепров). Специфичноста на оваа синтеза е најрелевантното место во неговиот ликовен говор и особено затоа што упатува на експлицитно исказана засегнатост за состојбата на човечкото



Томе Ациевски, Големиот чекор назад, 1996/97, детал (Поток и една футуристичка страница)

опкружување, како редок пример во поновата македонска ликовна практика. Обединувањето на фотографијата и скулптурата ги инициира и дијалозите меѓу херојското (монументалната означеност на скулптурите) и секојдневното (хоризонтот, океанот, потокот, тревата, дрвјата, животните); техничкото совершенство на скулптурата и стереотипните аматерски фотографии; тривијалното (лепешките) и митското (символното значење на мачката). Тенденцијата за обединување на различностите во медиите постои и на ниво на самата фотографија. Во Поток и една футуристика страница се спојува водата со цивилизираното (по површината на водата плови бродче од хартија, всушност футуристичка поезија од романскиот поет Гелу Наум од 1942.). Во Материјалот за пирамида, старите секвои, снимани од жабја перспектива, се набљудувани сооко заразено од уметностите на големите култури. Натамошната анализа на допирите меѓу културното и природното нè води во поновата историја на уметноста. Во триптихот Траги, структурата на претставата е организирана како мрежа блиска на првидно различните слики што се емитуваат од мониторите на Нам Џун Пајк или на тапетите со крави на Енди Ворхол. Дури и трагите од копитата на стоката сугерираат енформелски претстави, наместо природни. Испрекинатиот хоризонт на конфигурацијата на калифорнискиот предел (сниман во движење) и континуираната линија на океанот (сниман со статична камера) нè упатуваат на невиноста на пејзажот од предисториското време. Иако за разлика од Јан Дибетс, кружното движење на погледот е заменето со линеарен говор за бескрајноста на просторот, останува да се констатираат две нешта. Едното се однесува на прифаќањето на природата како пример или партнер во креативниот акт, односно како можност да се санира разнишаниот однос меѓу човекот и неговата околина. Другото се однесува на сфаќањето дека ова сојузништво се судира со многу пречки, токму поради фактот дека отуѓувањето траело премногу долго за да може брзо да биде обновено на ниво на чист поглед. Големиот чекор назад е мислен како метафора на бескрајното и вечно: и фотографиите и скулптурите се во функција на оваа идеја.

Во процесот на интеграцијата на времињата, просторите, културите, на човекот и околнината, станува јасно настојувањето да се исчекори назад во онтолошкиот статус на делото како припаѓачко на природата, за чија натамошна опстојба треба да се размрдаат размислувањата од морален карактер. Во случајот на Ациевски повикот за вклучување и учество во таа насока доаѓа спонтано, од внатре, односно не е општествено или идеолошки изнуден. Токму во оваа точка станува јасна дистинкцијата меѓу ставот на (по)воениот период (кога задачите на творецот се емитуваат авторитарно и арбитрарно од повисока инстанца) и ставот на времето по осумдесеттите (кога свеста/волјата на уметникот стануваат одлучувачка категорија *vis a vis* прифаќањето или не на одреден ангажман).

"So what does it mean, to be an artist
in the posthistorical period?
How do we continue"
Arthur Danto

TOME ADJIEVSKI: RETURN TO THE ONTOLOGICAL STATUS OF NATURE/ENVIRONMENT

Contrary to the subjectivism of the 80's, the present decade is in search of new ethic and spiritual strongholds. Although we still cannot free ourselves from the eternal dilemmas if the artist/art can transform the existing world, we would like to believe that they can, in their own way, exercise an influence on the betterment of present conditions.

20 KODAK 5053 TMY

21 KODAK 5053 TMY

22 KODAK 5053 TMY

23 KODAK 5053 TMY

24 KODAK 5053 TMY

Tome Adjievski, *The Big Step Backward*, detail (Stream and a Futuristic Page)

The project of Tome Adjievski, *The Great Step Backward*, made up of parallel staging of photographs (from the original nature) and of orthodoxy elaborated sculptors (in which the paradigms of the Egyptian, of the Anatolian and of the overseas plastic tradition are read), speaks metaphorically of the awareness of the impossible performing of 'the technological scenario for the second creation, aimed at destroying the first one' (Richard Kriesche). The author shot the photographs at the Jurassi location in California, a place where he doubted the progress as a step toward a better perspective. *The Great Step Backward* is an expressed will for return to the space of the untouched nature of the preverbal period. The attempt to preserve the psycho (the nature) is, in other words, the expressed awareness for the aggression upon the ecosphere, a commitment for protection of the autonomous integrity of the living space. This means a distance vis-à-vis the romanticist ideas, that is, placing the rational and the ethic in function of the esthetic.

Adjievski unifies the art-like art and the life-like art. The specificity of this synthesis is the most relevant place in this artistic speech, directing at an explicitly expressed engagement, as a rare example in the recent Macedonian artistic practice. The unification of the photograph and of the sculpture initiates the dialogues between the heroic (the monumental designation of the sculptures) and the everyday (the horizon, the ocean, the stream, the grass, the trees, the animals); between the technical perfection of the sculpture and the stereotype amateur photographs; between the trivial (the droppings) and the mythical (the symbolic meaning of the cat). The tendency for unification of the differences in the media here is enlarged on the level of the very photograph. In *Stream and One Futuristic Page*, unified are the naturalness of the water and the civilized (paper boat, actually a futuristic poesy by the Romanian author Gelu Naum, of 1942). In *Material for the Pyramid*, the old sequoias, photographed in the frog's eye view, are monitored by an eye, infected by the arts of the great cultures. The further analyses between the cultural and the natural leads us in the recent history of art. In the triptych *Traces*, the structure of the exhibiting is organized in a net, close to the seemingly different images that are shown on the monitors of Nam Ju Paik, or it reminds of the wallpapers with cows by Andy Warhol. The interrupted horizon of the configuration of the Californian region (photographed in motion) and the continuous line of the ocean (photographed by static camera) lead us to the innocence of the landscape of the prehistoric times. Although unlike Jan Dibbets, the circular motion of the view is changed with a linear informing on the endlessness of space, still there are two points to be concluded. The first one deals with the understanding of nature as an example or a partner during the act of creation, that is, as an opportunity to redesign the shaky relationship between man and his environment. The second one deals with the understanding that this partnership faces many obstacles, because of the very fact that the alienation lasted too long so that it could be renewed on a level of clean view. *The Great Step Backward* is also elaborated as a metaphor of the endless and of the eternal: both the photographs and the sculptures are in function of this idea.

In the process of integration of times, spaces, cultures, of man and environment, the striving - to step backward in the ontological status of the work as belonging to nature - becomes evident; for whose further existence, contemplation of moral nature should be made. In the case of Adjievski, the call for joining and participating in this direction comes spontaneously, from within; i.e., it is not socially or ideologically extorted. Exactly at this point, there is a clear distinction between the stance of the (post)war period (when the assignments to the author were given from a higher level) and the stance of the period following the 80's (when awareness/will of the artist become the decisive category vis-à-vis accepting or not a particular engagement).

Марика Бочварова

И ГОР ТОШЕВСКИ

Опусот на Игор Тошевски воглавно е проткаен со еден своевиден активистички ангажман, чиј карактер соодветствува на постмодернистичката логика од крајот на осумдесеттите и деведесеттите.

Конкретно неговиот ангажман може да се протолкува како индивидуално дејствување кое најчесто кореспондира со координатите и духот на реалноста на времето, особено со социолошко-економските и идеолошките состојби. Доближувањето до најкарактеристичните црти на "постмодернистичкиот стил" го остварува токму преку мешањето на визуелни дискурси и преку навлегувањето во одредени социјални полиња на сегашноста. Концептот на неговите проекти- дела (слики, цртежи, стрип-графити, инсталации) е најчесто поедноставен и сведен на бележење, односно констатирање на овој тип на состојби, како сведоштво и реагирање на еден современик. Од тие причини ваквите реакции буквально не можат да се сфатат како гест на протест. Едноставно желбата на авторот е да ги исполнi "обврските" на културната и граѓанска ангажираност со што истовремено ги реализира уметничките и општествените намери. При тоа се јавува дилемата дали ваквиот период може да се протолкува како неутрална практика без некој критички импулс и без потенцирана историска свест или пак тој поседува извесно критичко политичко значење и сопствен придонес. Според многусложноста на неговите иронични дела, значењето е сепак иманетно на "пораката", но не е детерминирано со интерпретативниот контекст. Интенцијата на авторот е да се одбегне користењето на делата во политички цели, карактеристично за веќе изминати историски услови. Сега тие цели и не се контролираат, дури и не можат да се предвидат, што е својствено на претпоставките на постмодернистичката теорија која забележува дека политичките значења се наоѓаат во самото дело, а не во неговото "површно читање".

Почетната креативна активност на Тошевски (како сликар) е врзана за дејствувањето во рамките на неформалната, андерграунд група Зеро (во втората половина на осумдесеттите). Уште тогаш свеста на овој уметник беше особено чувствителна на историските и идеолошки коментари. Нивниот карактер и иронизирањето на актуелните состојбите секако дека имаа своя понаква заднина, а беа и реализирани во времето на самоуправниот социјализам. Деведесеттите донесоа изобилство на настани кои предизвикаа кризи што се поттикнати од поместувањата во

глобалните и поединечните (локални) политички, економски, општествени и културни системи. На случаувањата во Македонија најдоследно, "најекссплицитно" и на метафоричен начин се обиде да укаже токму овој автор, потенцирајќи ги моментите на времето што е оптоварено со промени коишто предизвикаат социјална несигурност на голем број граѓани (работници).

Проектот Досие 96 е резултат на напорот што тој го вложи во еден подолг временски период за да ги реконструира оние социо-политички и економски елементи на состојбите во земјата низ кои треба да се помине во фазата на транзиција, земајќи го при тоа еден од главните сегменти - приватизацијата на јавните претпријатија. Реализацијата на овој проект бараше негово претходно разгледување на постоечката социјално-иконографска реалност. Стартуваше со фотографските записи на руинираните фасади и ентериери во кои порано се произведуваше "стоката за широка потрошувачка", а кои сега се исполнети со огромни количества на не случајно создаден шkart. Истовремено тој одбираше дел од овие предмети ги "аранжира", снима и на крајот ги внесува во галериски простори. Значи фабричките хали и дворови се нудат како раздробено депо по кое уметникот пребира "реликвии" кои преку суспендирањето на практичната употреба се пренесуваат во уметничкиот контекст, се воведуваат во сферите на естетското (тоа е всушност Дишановиот дух, којшто континуирано лебдее во дваесетиот век, а особено е актуелизиран во овие кризи на современото време, на



Игор Тошевски, Ф-ка Порцеланка, Велес, 1996
Igor Tosevski. Porcelanka, Veles, 1996

самиот крај на векот). Всушност предметите се однапред исфрлени од употреба - рефус, фелер, отпадок со предомисла. Во секој случај многу проблематични артефакти бидејќи како намерно произведен шкарт тие се сосема пристоен производ: современ производ, за жал и наш производ, а во определена смисла и артефакт кој со својата двозначност е многу близок до еден уметнички објект. Значи, овие предмети искористени како цитати на стварноста ги остваруваат идејните аспекти на авторот. Сега тие се елементи кои служат при компонирањето на делото, инсталацијата, здобивајќи се при тоа и со улога на "ефтини" симболи на историската (социјалната) реалност. Со еден ваков релативен коментар тој и ја одредува темата. Иако првичниот впечаток е дека основната негова преокупација е насочена кон конечниот визуелен впечаток, сепак инсистирањето врз наративноста го демонстрира фактот дека општествениот контекст (стварноста) е оној којшто ја превзема улогата во реализацијата на делото.

На крајот е битно да се заклучи - Тошевски не гас илузии дека ваквиот уметнички чин може да влијае врз историските текови (врз неминовните ситуации). Упатувајќи на драстичните промени на современата реалност, кои се примаат со рамнодушност, сака воедно својата немоќ да ја претвори само за миг во моќно чувство на солидарност.



Игор Тошевски, Стакларница, Скопје, 1996
Igor Tosevski, Staklarnica, Skopje, 1996

Marika Boçvarova

IGOR TOSEVSKI

Igor Tosevski mainly weaves his opus with a specific activist engagement, the character of which resembles the postmodernistic logic of the late 80's and the 90's.

Specifically, one can interpret his engagement as individual acting that most often corresponds with the coordinates and the spirit of the reality of the times, especially with the social-economic and ideological conditions. He approaches the most characteristic features of "the postmodernistic style" exactly by mixing visual discourses and by penetrating into particular social fields of the present. The concept of his project-works (pictures, drawings, comic strip - graffiti, installations) is very often simplified and reduced to nothing, i.e. concluding of this type of situation, as testimony and reaction by a contemporary. Therefore, such reactions cannot be practically understood as a gesture of protest. Simply, the wish of the author is to fulfill "the obligations" of the cultural and civil engagement thereby realizing at the same time the artistic and social intentions. In this context, a dilemma appears whether such approach can be interpreted as neutral practice without a critical impulse and without an underlined historical awareness or whether he posses certain critical political significance and his own contribution. In accordance with the multi-layering of his works, the significance is still immanent to "the message", but is not determined by the interpretation context. The intention of the author is to avoid using the artworks in political purposes, that was characteristic of the already past historical conditions. Now these motives are not controlled, even they cannot be predicted, which is typical of the assumptions of the postmodernistic theory that says political meanings are found in the artwork itself, and not in its "superficial reading." The initial creative performance of Tosevski (as painter) is related to the activities within the informal, underground group "Zero" (in the second half of the 80's). Even then the consciousness of this author was highly sensitive to the historical and ideological commentaries. Their character and the ironical expressing of current events certainly had their different background, and were realized during the selfmanagement socialist period. Many events happened in the 90's that caused crises initiated by the shifting tendencies in the global and individual (local) political, economic, social and cultural systems. Tosevski had been the very author who tried to point out most consistently, "most explicitly" and metaphorically the events in Macedonia, underlining the moments of the times that have been

burdened with changes, causing social uncertainty of many citizens (workers).

The project "Dossier 96" has been the result of his very attempt, during a longer period of time, to reconstruct those socio-political and economic elements of the conditions in the country that cannot be avoided during the transition phase. The author used here one of its major segments — the privatization of socially owned enterprises. The very performance of this project required his prior consideration of the existing social iconographic reality. He began with the photographic shots of ruined façades and interiors where "the merchandise for mass consumption" had been previously produced, and that are now filled with huge quantities of, not unexpectedly, produced refuse objects. At the same time, he selects some of these objects, "arranges", photographs and finally brings them in the gallery premises. This means that the factory halls and yards are offered as a depot broken to pieces where the artist selects "relics". Suspended of their practical use, they are transferred in the artistic context; they are introduced in the spheres of the esthetic (this is actually the spirit of Duchamp constantly floating in the 20th century, especially popular in these contemporary crises, at the very end of the century). Actually the objects have been in advance thrown out of use — refuse, discarded, trash material intended to be very that. In any case, these are very problematic artifacts because like an intentionally produced refuse, they are quite a proper product: a contemporary product, unfortunately our product too, and in a sense, an artifact that is very close to an artwork, with its double meaning. Therefore, these objects, used as citations of reality, realize the notional aspects of the author. Now they are elements that are used when composing the artwork, the installation, thereby acquiring the role of "cheap" symbols of the historical (social) reality. He defines the theme by such a relative comment. Although the first impression is that his basic preoccupation is directed toward the final visual impression, his insistence on the narrative shows the fact that the social context (the reality) is what takes over the role in the performance of the work. Finally it is essential to conclude — Tosevski has no illusions that such an artistic act can influence the historical courses (upon the inevitable situations). Pointing out the drastic changes of contemporary reality that are accepted indifferently, he wants at the same time to transform, just for a moment, his helplessness into a powerful feeling of solidarity.



Луц Бекер
Lutz Becker

АСПЕКТИТЕ НА УМЕТНОСТА НА ТРЕТИОТ РАЈХ

Огновите, што ги унишитија делата на уметниците и писателите на Вајмарската република не се заборавени. Нацистичките идеолози, како Алфред Розенберг, Јозеф Гебелс и Адолф Хитлер, го иницираа аутодафето. Овој чин на варваризам потсетуваше на иконоклазмата што дојде по протестантската реформација, 'Bildersturm'. Нацистичката 'Културна револуција', (Kulturkampf), имаше за цел комплетна ликвидација на либералната модернистичка култура, која се развиваше во Германија, и покрај бесната опозиција од непросветената пристрасна буржоазија и од милитаристичката котерија на царот.¹

Обединувањето на Германија во 1870/71., и основањето на Второто царство, претставуваа во многу погледи исполнување на аспирацијата на романтичната генерација, што оваа го посакуваше уште од Војните за ослободување против Наполеон. Под владеењето на Вилхелм II, самозадоволувањето, шовинизмот и триумфализмот ја заменија романтичната визија. Националните енергии не беа вложувани во германската ренесанса за која многумина се надеваа, туку во еден империјалистички сон за супериорност и експанзија. Ова беше силната традиција што националсоцијалистите бараа да се етаблира повторно.

Кога Германија беше поразена во 1918. и царот побегна во Холандија, Германите беа оставени во еден безлидерски лимбус, откорнати и без ориентација. Една нефокусирана авторитативност сè уште беше активна во големи делови од населението и придонесе за минирање и дестабилизација на Вајмарската република и на нејзините демократски институции низ сите 15 години од своето постоење. Тоа беше неуспешниот сликар, Адолф Хитлер, чија месијанска порака за реставрацијата на стариот поредок и за создавањето на една поголема, посилна Германија, наиде на популарен консензус и поддршка. Една генерација на депресирани сонувачи и ирационалисти го ослободи Третиот рајх, тиријата на медиокритетите. Во своите очи, новата држава требаше, еден ден, да биде реинкарнација на Светото римско царство.

Овој пренапрегнат историски хоризонт го даде оправдувањето за безмилосните мерки во рамките на германското општество и неговите институции. Долго дискредитираните и застарени вредности почнаа да бидат повторно етаблирани. Индивидуалната слобода беше заменета со препоставката на една колективна волја, онаа на нацистичката партија.

Уметностите цулеа низ сите вајмарски години. Уметниците, што се користеа со слободи без преседан, исто така беа ангажирани во развивањето на едно реформирано општество, додека во исто време постигнуваа екстензивно меѓународно прифаќање. Деструкцијата на една така напредна култура од страна на нацистите, имаше долготраен катализмички ефект на германската уметност и ја оддели од меѓународниот културен развој. Не е за изненадување, што студијата за уметноста, отфрлена од режимот како 'дегенеративна' (entartet), претставуваше главна грижа на историчарите на уметноста во последните 40 години.² Оваа жестока

енергија, со која нацистичкиот концепт на уметноста беше ставен на преден план, стана експлицитна во 1937., кога Хитлер ја отвори 'Куќата на германската уметност' и нејзината креација, 'Големата германска уметничка изложба' (*Grosse Deutsche Kunstausstellung*) во Минхен.

'Не сакам никој да има лажни илузии: националсоцијализмот си направи како своја главна задача да ги ослободи Германскиот рајх, како и германскиот народ и неговиот живот, од сите оние влијанија што се фатални и разорни за неговата егзистенција. Иако оваа чистка не може да се изведе во еден ден, не сакам да оставам сенка на сомневање за фактот дека порано или подоцна, часот на ликвидација ќе отчука за оние феномени што учествувале во оваа корупција.'

... Отсега, ние ќе водиме немилосрдна војна на прочистување против последните елементи на загадувањето во нашата култура...³

Нацистите го нарекоа Национална револуција (*Erhebung*) нивното преземање на власт во 1933. Всушност, тое не беше ништо друго освен едно радикално силно реагирање, и со поддршка од антилевичарски и антисемитски сили, регрутрано во поголемиот дел од една отуѓена ситна буржоазија. За кусо време, режимот беше во можност да обезбеди контрола врз секој аспект на јавниот живот; сите културни и уметнички активности беа еродирани. Реставрацијата на 'традиционните вредности', што се доведуваа назад до старите германски племенски обичаи и претхристијанскиот пантеизам, раководеа со развојот на уметностите. Состојбата на нацијата личеше на една состојба на постојана јуфорија. Политиката и уметноста ја изгубија својата стабилност во реалниот и спознавачкиот свет. Фирерот, во центарот на оваа нова држава, го иницираше култот на ирационалното, ветувајќи големи антиматеријалистички откривања што би воделе до враќање на изгубениот рај. Националсоцијализмот беше декадентно цветање на романтичниот национализам, што имаше за цел враќање на Германија на статусот што таа го имаше во средните векови, давајќи поткрепа на агресивна експанзионистичка кампања, поткрепена со идеи за расата и *Lebensraum*. Оваа утопија тврдеше дека таа би ја решила непомирливата дискрепанција на живеење во светот од средниот век, преку употреба на прединдустриски начини на производство, со барањата на високо индустрисираното општество од 20-от век. Оваа контрадикција беше

причина за субстанцијална невротска тензија, еден немир што можеше само преку војна да се разреши. Војната стана психолошка потреба и понуди практична солуција за идеолошките дискрепанции. Сите проблеми би биле решени кога Германија би станала индустриска трафостаница на идната Европа. На освоените територии, популацијата од доселеници и од фармери би се размножувала, спремна на натамошно ширење на Рајхот во идните војни.

Постојаното присуство на пропаганда беше неопходно за одржување на динамичната невротска спирала. Уметноста од овој период беше дел од и израз на овој комплекс, со обврска да се прикажат визуелно и да се манифестираат сите аспекти на нацистичкиот '*Weltanschauung*'. Наративната репрезентација, преку обновувањето на жанровското сликарство од 19-от век, беше најсоодветна за оваа политички инспирирана функција, додека уметноста, што од тоа резултираше, беше анемична и опуштена. Вакуумот меѓу претенциозноста и реалноста никогаш не беше затворен, уметноста мораше да се поедностави за да комуницира на ниво на најнискиот заеднички именител. Повеќето од делата, селектирани за годишната '*Grosse Deutsche Kunstausstellung*', беа невпечатливи конструкции на официјалното размишлување. Томас Ман, во еден од своите радио говори за време на војната, го дефинира националсоцијализмот како 'германски идеализам што засkital'.⁴ Односот кон старите идеали од страна на нацистите, остана чисто експлоатирачки. Се оддаваше почит, само на зборови, на романтичниот идеализам од страна на сентименталните учители во училиштата и факултетите, и на партиските бирократи. Примерите со Карл Фридрих Шинкел во архитектурата и скулптурата, и на Каспар Давид Фридрих и Филипп Ото Ринге во сликарството, беа цитирани непрекинато од страна на режимот, како примери на преднацистичка уметност, но нивната магија не можеше да биде повторена од узураторите. Новосоздадените митови ги заменија старите, без менување на појавноста и површината на сликарството.

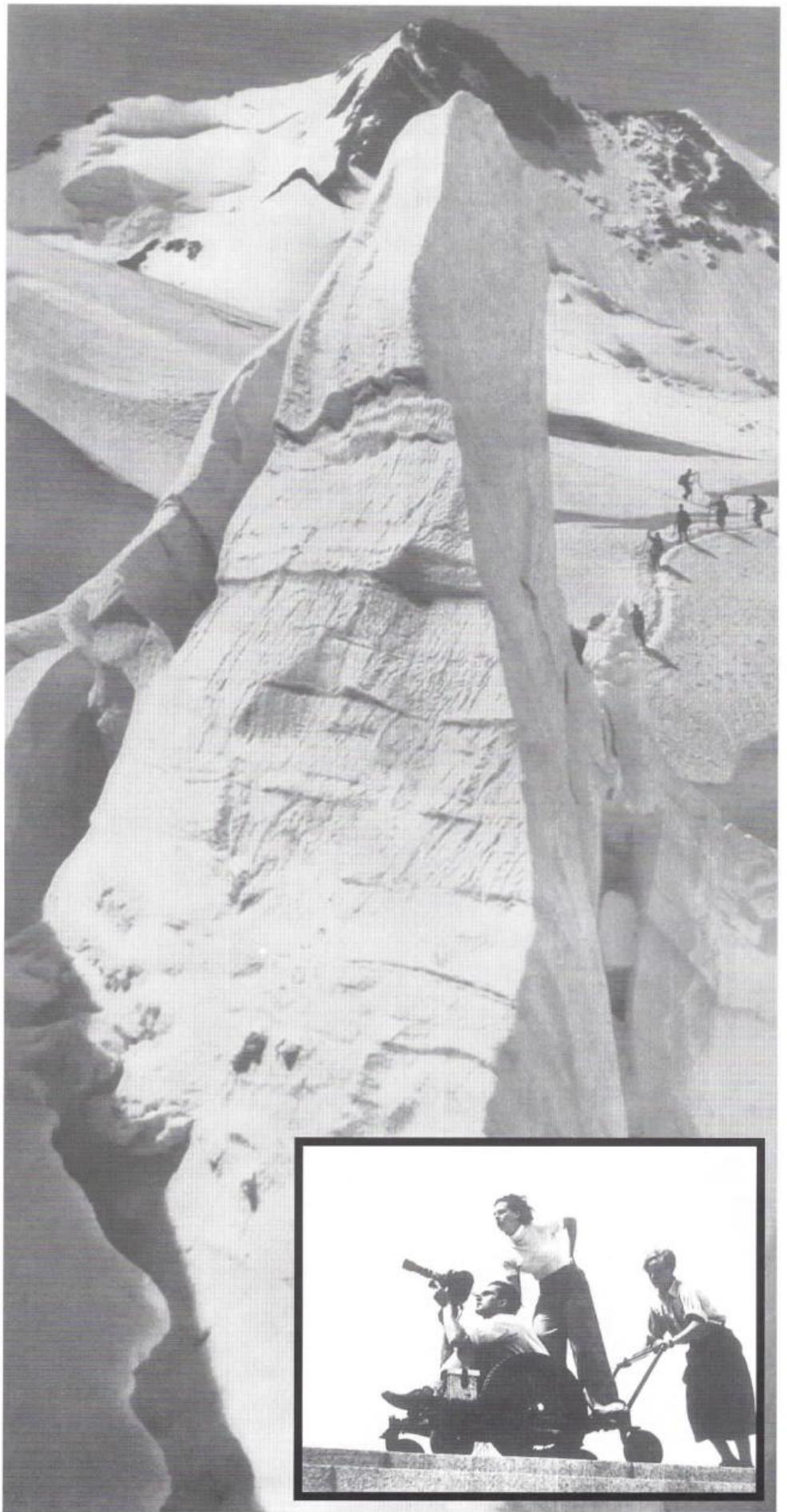
Програмската уметност, пропишана од партијата и државата, често се појавуваше во вид на монументалност со алгоритичен патос и театраност. Централните теми, како основа, беа *Volksgemeinschaft*, заедниците на луѓето и нацијата, Крвта и Почвата, Расата и

Татковината, Војната и Херојската Смрт. Во овие слики, фармерите, работниците, мајките и младината, сите се ангажираа во борбата за опстанок во една митолошка битка. Целите на 'новото германско сликарство' беа описани во еден памфлет од партискиот теоретичар, Ф. А. Кауфман:

'Во центарот на нашата уметност стои германскиот народ ... Со вистински инстинкт, уметниците се во потрага по модели особено меѓу оние членови на заедницата (*Volksgemeinschaft*), кои по својата сама природа се здрави примероци. Тие може да се најдат во соседствата каде има посебно силна приврзаност кон почвата и експонирање кон силен регионален континуитет, што ја штитеа крвта одразводнување, каде силата на развиената традиција и благословите на достоинствена работа сочувале една здрава супстанција. Како резултат, може да се најдат во нашите слики, повторно и повторно, лица на селани и фигури на луѓе посветени на природни професии (*naturnahe Urberufe*), како ловецот, рибарот, овчарот, дводелецот, и луѓе што се занимаваат со основните занаети, што се симболи на благородноста на мајсторството и на конструктивната искреност ... Го сретнуваме фармерот во неговиот пејсаж кој живее близу до земјата и небото, плодната почва под неговите тешки чизми ...'

Кога има толку многу сензибилитет поврзан со земјата во која сме вкоренети, природно е да ја сметаме нашата преокупација со пејсажот за најчист уметнички напор ... Пејсажот за нас денес ја претставува територијата на Рајхот, што ја бара нашата одговорна посветеност ... Германското сликарство денес сака да ги нагласи здравите физички корени, биолошката вредност на единката и обновувањето на нацијата и духот'.⁵

Фузионирањето на уметноста и политиката беше успешно само до еден ограничен степен. Сепак, во рамките на жанрот за Крвта и Почвата, може да се најдат примери на задоволувачка интензивност и убедување. Ова може да е поврзано со фактот што постоеше една нескршена врска, посебно преку Минхенската школа, со '*Bauernmalerei*' од 19-от век, една идеализација на пејзажот и на животот на селанецот, еден свет полн со метафори на напорна работа и променливи сезони. Делата на Франц Дефрегер и Вилхелм Лайбл, Албин Егерлинц, дури и на Фердинанд Ходлер, ги инспирираа уметниците како Сеп Хилц, Константин Герхардингер и Оскар Мар-



тин-Аморбах. Одекнувањата на 'старото германско', базирани врз имитации од Мориц фон Швант и Дирер, се појавија во графичките дела на Георг Слутерман фон Лангеајде, Ернст Домбровски и Адолф Финштерер. Благодарност кон неоромантичните тенденции на Новата објективност е најдена во делата на Адолф Висел, Херман Тиберт, Вили Паули и Вернер Пајнер.

Со почнувањето на Втората светска војна во 1939., овие уметници ги вложија своите вештини во воени цели. Во претставите на битка и на војниците на фронтот, сега можеше да се види фармерот и неговиот син како се борат и маршираат низ странските земји. Военото сликарство беше логично продолжување на жанрот за Крвта и Почвата, означен со далечина и неисполнети идеализирања.

Националсоцијализмот никогаш не се здоби со сила да стимулира оригинални уметнички личности; тој само активираше уметници кои инаку би биле маргинализирани со прогресот на модерната уметност. Тоа, што останало од уметноста на Третиот рајх, се чува во складишта, и има само историско значење, но не и достоинствено културно наследство. Кога Хитлер го поставил камен-темелникот на неговата 'Кука на германската уметност' во 1933., чеканот се скрши.⁶ Ретроспективно ова сега може да се смета како лош предзнак на трагедијата, што би паднала врз Германија со нацистичката 'мисија на цивилизирање'.

Продолжува во бр.7

1. Петер Парет. Die Berliner Sezession. Берлин, 1981, стр. 91.

2. Stefanie Baron, '1937 - Modern Art and Politics in Pre-war Germany', стр. 9-13, во Degenerate Art - The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, Ed. Stephanie Barron, Лос Анџелес, 1991.

3. Извод од inaugуративниот говор на Хитлер, оригинално објавен во Die Kunst im Dritten Reich, Vol. 1, Nos. 7-8, Минхен 1937., под наслов 'Der Führer eröffnet die Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937', превод од Ilse Falk во Theories of Modern Art, Калифорнија, 1968.

4. Извод од Ф. А. Кауфман. Die neue Deutsche Malerei, во серијата Schriftenreihe der Deutschen Informationsstelle, Das Deutschland der Gegenwart No. II, стр. 26. Берлин, 1941. Стилот на овој памфлет е така извртен што од мојот превод може само да се осети на оригиналот.

5. Thomas Mann, 'Culture and Politics' во Order of the Day, стр. 228-237, Њујорк, 1942.

6. Овој детал долго време беше заборавен. Хитлер беше толку бесен што се скрши неговиот чекан, што овој момент беше со монтажа изведен од филмските вести. Документарниот филм, Das Haus der Deutschen Kunst (Баварија 1933/34) сè уште ја содржи сцената. Bundesarchiv Koblenz Filmarchiv No. 1599.

Авторот изразува благодарност, во својата поширока студија за оваа тема, на Бергтold Хинци, Die Malerei in Deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, Минхен, 1974.



Сузи Габлик

I'm questioning the cultural and societal changes in the role of the artist...
 I am afraid that if we don't address broader issues in artmaking, we'll be left with an empty bag.
 Keith Sonnier Кит Сониер (Keith Sonnier)

Постои јасна поврзаност меѓу нашата претстава за светот и начинот на кој беа разбрани културните императиви на модернизмот.

Повеќето дефиниции за уметноста го добија вистинското значење во текот на еден долг историски процес. Би можеле, на пример, да скицираме едно генеалошко дрво – почнувајќи од кубистичкиот колаж и естетиката на отпадокот, во кој би се вклучиле анвиронменталната конструкција Мерцбауе на Курт Швитерс преку комбинираните слики на Роберт Раушенберг, сè до британските скулптори Тони Крег и Бил Вудров односно до уметниците кои ги расчистуваат бреговите на

градските улици од отпадните материјали што можат да ги искористат за изработка на нивните дела. Како и уметничката, Доминик Мазо овие уметници го колекционираа губрето, но не од еколошки побуди како неа , туку со намера да ги прошират границите на нивниот естетски израз. Кога во 1955. Раушенберг почна да слика врз својот кревет, тоа изгледаше во извесна смисла грубо, бидејќи значеше дека сè може да се користи за уметнички цели – кантички од кока кола, стари весници, нечисти чорапи, скршени чадори, воени парашути, користени гуми, дури и препарирана коза. Во 1956. Раушенберг и рече на критичарката Чин Сигл :"Откако ќе сфатите дека платното на кое се слика е едноставна крпа, тогаш е беззначајно дали употребувате препарирани кокошкки, електрични светилки или чисти форми." Тони Крег исто така собира и употребува отпадоци, фрлени парчиња на обоена пластика, пластични чаши, чешли, детски играчки, цвеќиња, свирчиња, капачиња од шишиња – подредувајќи ги хроматски фрагментите, како да се парчиња од мозаик што претставуваат човечка фигура или предмет. Делата Сид и Полицаец (1988) целосно се направени од сини пластични отпадоци, а прегнатите љубовници во делото *Вистинска пластична љубов* (1984) се составени од сини и розови пластични парчиња. Бил Вудров сече на кришки стари ладилници или клима уреди, а еднаш разглобува една стара фотелја, за да ги направи своите извонредни скулптури. Иако овие уметници ги создаваат своите дела од постоечки предмети или од отпадоци, без проблем ги прифаќаме како уметнички. Понатаму би можела да се посочи другата линија – концептуалната уметност и уметноста на земјата од 1970., кога уметниците како Волтер де Марија и Ричард Лонг патуваа на далечни места и директно ги изведуваа своите дела во природата. Понекогаш тие ја одбележуваа само трасата на проштката или прераспоредува неколку камења – ситуации што во тоа време беа без преседан во уметничката практика.(...) Без друго ние веќе имаме искуство со уметноста што ги крши институционалните рамки или ги изневерува нашите очекувања , бидејќи уште од Дишан сме подгответи да го толкуваме секој предмет како уметност.(...) Во рамките на естетиката, акциите поврзани со реалниот живот (*real-life actions*) или со одредени ситуации, можат понекогаш да бидат уметност, но доколку не се функционални и не и служат на некоја цел. Во контекстот на модерната естетика креативноста е инкомпабилна со функционалната цел. Креветот на Раушенберг не беше предвиден за спиење. Писоарот беше исклучен од нормална функција со самиот факт што беше сместен на изложба - и токму тоа му даде уметничка конотација. Минатата пролет видов една изложба во Новиот музеј на современата уметност во Њујорк, на која што белгискиот уметник Гијом Бижл беше инсталирал *futon shop*. Бидејќи стануваше збор за уметност , предметите што се продаваа "Не беа за употреба". Во 1985. истиот уметник ја претвори изложбената сала во Стеделијк музејот во продавница на ориентални килими, кои што беа послани и закачени низ целиот простор. Она што направи Дишан со еден единствен најден предмет, Бижл направи со еден цел анвиронман: го претвори во уметничко дело ослободувајќи го од неговата функција и ставајќи го во уметнички контекст. Другите анвиронмани што тој ги приспособи и инсталира во

"ДЕЛО БЕЗ СМИСЛА" ИЛИ "ЕТИКА НА ВНИМАНИЕТО"

различни музеи, галерии и уметнички саеми беа: гимназиум, фризерница, пералница, казино, психијатрски оддел и фитнес центар. Уметникот ги толкува како социјални институции што ги одразуваат вредностите и верувањата на нашето време.

Во нашата контролирана капиталистичка култура има многу отпори кон идејата за "корисна" уметност – естетскиот став треба да биде индиферентен и одделен од другите човечки цели. "Уметноста не е целесообразна", изјави Крис Брдн во 1974. Таа е слободна зона во општеството, каде што можете да правите сè." Особеноста на естетското искуство беше таква што, во името на непречената креативност и апстрактната слобода, уметноста беше безнадежно и недвосмислено одделена од моралните и општествените барања. Особено авангардното творештво имаше речиси грандиозна арбитража врз сето тоа; Доналд Куспит го цитира Дејвид Смит тврдејќи дека неговата единствена мотивација за правење скулптури е аргантната творечка независност. Најценетата идеја на нашата култура останува агресивното инсистирање врз слободата заради самата неа, слобода без практика – еден вид на независност што му дава уметнички конотации на собирањето ѓубре само за да се романтизира отпадокот (што значи негова употреба за да се добие естетски ефект), но, поинаку е кога треба да се исчисти реката. Во име на естетската слобода, една осмислена акција заснована врз перципирањето на стварната потреба повеќе ќе биде видена како "реално" дело отколку како уметничко, бидејќи во јазикот на модерната естетика, уметноста е дефинирана како "дело без значење".

Во 1960. Уметникот Волтер де Марија издаде кус есеј, наречен Дело без значење, како мини манифест на уметничкиот поим дело без значење:

На пример, ставањето на дрвени коцки од една во друга кутија, а потоа нивното сместување во оригиналната кутија и повторувањето на оваа активност е убав пример на бесмислена работа. Или копањето дупка, а потоа нејзиното затрупување, е друг таков пример. Копањето во градина не е бесмислена работа. Дигањето на тè'ина, иаку монотоно, не е бесмислена работа во неговата естетска смисла, бидејќи како што е општопознато, тоа ги зацврстува мускулите. Бесмислената работа е потенцијално најзначајното уметничко и акционо искуство што некој може да го направи денес.

Во раните шеесетти, во постоечкиот социјален поредок на општеството, отпорот кон вредностите иманентни на вештината на изведбата и на продуктивноста, беше популарно однесување. Тоа беше времето на движењето Флуксус, една од раните форми на нео-дадаизам, ефемерна уметност во потрага по идејата за апсурдното, поттикната во голем дел од Литванецот Џорџ Макјунас кој студирал на Cooper Union во Њујорк. Движењето никогаш не успеа да се самодефинира, но тоа јасно искажа извесна несогласност со естетиката, дидактиката, "високата" уметност.

Целта беше да се создаде намерно антихеројско и антимонументално дело, кое стреми кон рушење на техничката виртуозност, дело без стил, концентрирано врз едноставни дури и тривијални нешта. Макјунас го сфати Флуксус како антиуметничко движење кое ја брише разликата меѓу уметноста и обичниот живот. Џорџ Брехт еден друг Флуксус уметник, создаде цела серија на "event scores", што ги претставуваат печатени упатства во вид на карти (file cards) што ги чуваше во кутија наречена Water Yam. Тоа беа повеќе бесцелни вежби кои никогаш не беа изведени, како што беше *No smoking Event (...)*

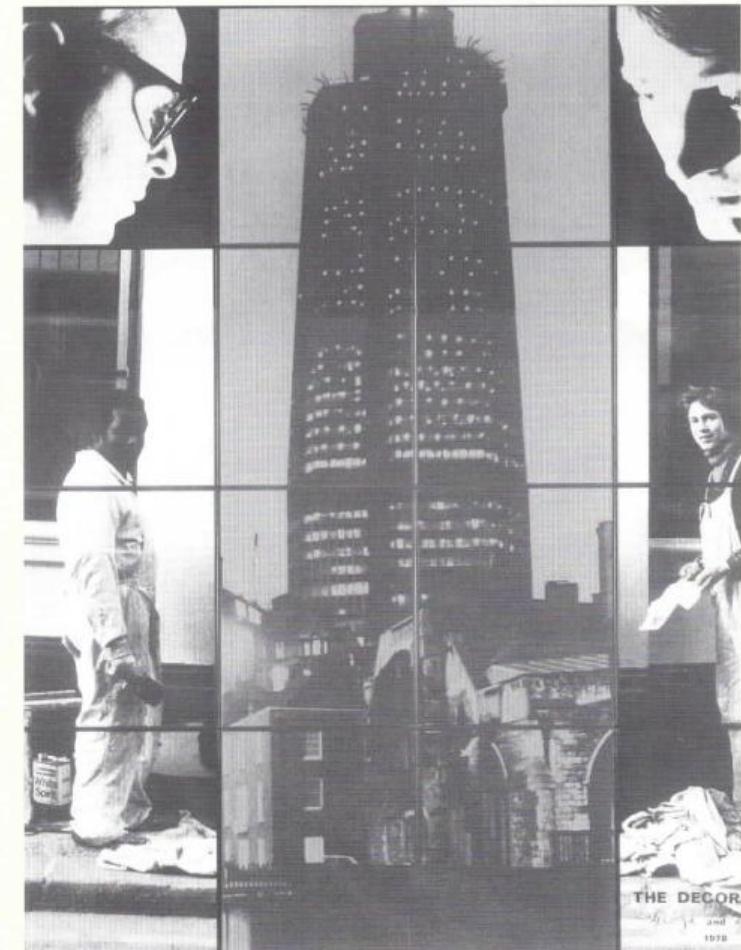
Јоко Оно го направи делото *Јаболко* (1966), во кое едно јаболко беше ставено на маса, и луѓето од аудиториумот беа поканувани да го гризнат. Џон Кејц го воведе поимот на музиката компонирана преку слукајни методи. Енди Ворхол го снимаше Роберт Индијана како јаде печурки 45 минути. Ален Кепров правеше хеленинзи – груби, слукајни и делумно импровизирани настани, во кои публиката често се вклучуваше.

(...) Како воопшто да се направи потребната разлика меѓу уметноста и она што Артур Данто го нарекува "чисто реални нешта" (*mere real things*) и што ни овозможува да ги прифатиме како уметнички дела сите овие предизвикувачки маневри. Во провокативниот есеј

наречен *Реален Експеримент*, Кепров ја подржува тезата дека во модернизмот отсекогаш постоеле симултано две традиции: уметноста како уметност - artlike art- (во која уметноста е одделена од животот и од останатото) и уметноста како живот - lifelike art- (во која уметноста е поврзана со животот и со останатото). Според Кепров, постои уметност како уметност, која, пред сè, го привлекува вниманието на уметниците и публиката и се смета како најсериозен дел на главната струја на западната традиција на историјата на уметноста. Оваа уметност е во дослух со другата уметност и е подржувана од галериите, музеите и стручните списанија за уметност, односно од сите оние, вели тој "кои имаат потреба од уметници чија уметност е како уметност или личи на уметност".

Во текот на целата приказна на модернизмот се провлекува прашањето дали нешто е уметност или не. Но 'другата' традиција, онаа која ги доближува уметноста и животот, никогаш не е сместувана во рамките на естетиката и била често оплакувана од "посериозни" уметници, од типот на Гринберговите приврзаници. Виљем де Кунинг, на пример, еднаш му рекол на Џон Кејц дека произволното врамчување на трошките леб на маса не може да се смета како уметнички акт. И покрај овие алтернативи на оваа поформална, институционализирана историја на уметноста, заснована врз поимите за квалитет и историско значење – стилските војни за кои Данто рече дека завршија, никогаш не беа ставени во фокус на вистински начин. Според Кепров, не постоеше доволно авторитетна основа за создавање вистински алтернативен контекст на хегемонијата на стилските естетики со сите нејзини патријархални означености.

"На повеќето од нас ни беше нејасна философската смисла на она што се случуваше," зборувајќи Кепров, "и повеќе се имаше впечаток дека станува збор за "новина" отколку за промена во смисла на радикално различен поглед на светот, во кој реалноста беше



Џилберт и Џорџ. Декоратори 1978 / Gilbert & George, *The Decorators*, 1978

"ткivo без шевови".

Со други зборови, она што Кепров го вели значи, дека и покрај тоа што многу уметници се обиделе подолго време да работат надвор од институционалните "рамки", сепак тие во извесна смисла останале (и сè уште се) робови на прифатената идеологија на естетиката. И покрај фактот што формалистичкото влијание се намали, неговите митови, реалности и стилови продолжија, многу длабоко, континуирано да го одржуваат начинот на кој што ние мислиме за уметноста. Пишувачки за Тим Ролинс и за К.О.С во Швајцарското списание *Паркет*, критичарот Ден Кемерон коментира: "Од уметниците кои дејствуваат во културата заснована врз музеите, не треба да се очекува дека многу ќе делуваат во насока на социјалната промена, ниту пак тие аспирации може да се сметаат за релевантни во однос на оценувањето на уметничките културни вредности". Многу успешните уметници, додава тој, обично користат една, од втора рака, врска *vis a vis* социјалните исходишта, подарувајќи уметнички дела од специфични побуди или причини.

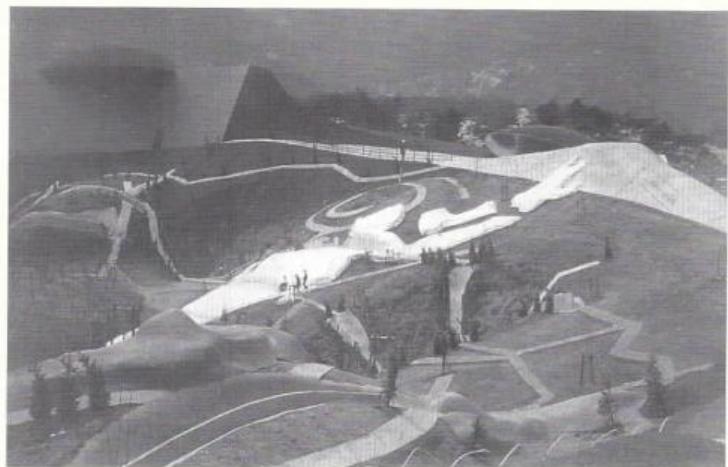
Она што во оваа смисла јасно ни недостасува е некаква работна рамка за социјално или еколошки заснованата уметност – една уметност која се однесува на една поширока целина, во смисла на постоење на ниво на контекстуална втемеленост во виталната поврзаност со едно сеопфатно органско поле. И јас би сакала да подвлечам, дека не можеме да имаме една таква концепција сè додека сме закачени за митот на чистата креативност и за инхерентната нецелесообразност на уметноста поради уметноста – што значи волно помиривање со вредносниот вакуум кој ја држи уметноста на страна од социјалната, моралната и практичната функција. Не можеме да имаме таква концепција сè додека нашата претстава за тоа што е "добра уметност" го следи патријархалниот идеал за автономна естетска култура, што на крајот на краиштата се претвора во одбивањето ангажман со социјални задачи.

Ова беше особено очигледно на панел дискусијата на која учествував во 1989. на годишното собрание на College Art Association во Сан Франциско. Темата беше *Моралниот императив на уметноста* и се чинеше дека постои консенсус меѓу панелистите (со исклучок на мене), односно дека се подразбира само по себе, дека уметноста нема морален императив – дека постои само индивидуална свест на уметникот. "Не верувам дека постои нешто такво како морална уметност", отпочна првиот говорник, критичарката Ејми Бејкер. "Има само морални уметници. Уметникот го оценуваме одделено од неговото дело. Би биле изненадени со панел дискусија за моралниот императив на водоинсталирањето... За мене" заклучи таа, "моралноста е оценување кое не е во функција на естетската цел".

Уметникот Џон Балдесари друг учесник на панел дискусијата, рече дека се парализира пред прашањето: каква е таа "вистинска" уметност што треба да се прави. Тој рече дека уметноста е она најдоброто што некој го прави, служејќи се со силите што ги има: тоа е морална цел. Сосема е сигурно дека моралната цел е надвор од доменот на модерната естетика, како што е исто така сигурно дека е надвор и од доменот на научната методологија: и двете се неми во однос на одговорноста, уметниците денес немаат никакво чувство за моралното или социјалното значење на нивната улога. Полскиот научник Јозеф Ротблат кој учествуваше во Лос Аламос Manhattan Project, (заслужен за откритието на атомската бомба во 1940), во английското списание Resurgence, констатира дека во заедницата на научниците, оние со морална совесност се во малцинство. Мнозинството, вели тој, со задоволство им остава на другите да одлучват како ќе функционира нивното дело. Исто така, точно е, дека моралната мотивација не е тоа што ја нагласува активноста што се смета иманентна на уметничкиот свет, како што е испраќањето слайдови и промовирањето на нечие дело на различни начини. Стратешкиот, а не моралниот избор раководи со овие акции. Проблемот е во тоа што, без разлика што оваа консенсусно важечка и по себе интересна мотивација, е на пат да биде надмината (како што веќе посочив, преку мотивации кои се повеќе морално отколку стратешки ориентирани), сепак како да се доведува во прашање уметничкиот кредитibilitet на делата.



Аракава и Гинс, Елиптичко поле, Јапонија
Arakawa & Gins, Elliptical Field Site of Reversible Destiny in Japan



Аракава и Гинс, Елиптичко поле, Јапонија
Arakawa & Gins, Elliptical Field Site of Reversible Destiny in Japan

Истата 1969 година кога истури еден шлепер со асфалт на еден брег, Роберт Смитсон, сега поради истоварување на скршено стакло на еден од островите од Ванкувер, беше предупреден од еколозите поради загрозување животот на птиците во таа област. "Еколошката ствар", изјавува Роберт Смитсон во неговите *Собрани текстови* "има врз тоа религиско етичко влијание... Нема повеќе потреба од референции на природата. Јас сум целосно опседнат со правењето уметност." Мајкл Хајцер чија скулптура *Двоен негатив* во пустината на Невада се состои од две огромни засечувања во почвата на пустината (преместување на 249.000 тони земја), еднаш рече: "Не ми е грижа за пејзажот. Јас сум скулптор. Недвижноста е нечиста, и материјалот е нечист." Да се биде уметник на "земјата" не подразбира автоматски и еколошка свест.

Еден значаен дел од нашата денешна практика е слеп и контрапродуктивен бидејќи се заснова врз претпоставки кои не прават философски и етички инвалиди. Доминантните начини на мислење не условуваат да мислиме на уметноста како на специјализирани предмети, создадени не од морални или практични причини, туку за набљудување и уживање, во име на формалното задоволство. Автономијата, сепак, брзо ја осудува уметноста на социјална импотенција... Прашањето дали некогаш уметноста ќе го промени светот или не, не е повеќе релевантно прашање: светот веќе се менува на неизбежен начин. Не можеме повеќе да ја негираме евидентноста што ни е на дофат... Потребата да се промени егоцентричната визија што е инкоридирана во целиот наш поглед на светот е круцијална и главна задача на нашата култура. Излезот зависи од тоа дали уметноста ќе ја согледа таа прилика и дали ќе се стави во функција на сето она што се случува.

Да стане повторно корисна: вистинското значење на овој збор значи целосно извртување на оној долг процес низ кој естетиката создаде

своја сопствена објективност, стана формализирана и се оттуѓи од базичниот морал и од практичните размислувања. Вистинскиот поим "дело без смисла" е шлаканица врз лицето на утилитарната логика. Ние претпоставуваме дека играњето корисна улога ќе ја направи уметноста орудие, а не повеќе значајна цел по себе. "Во времето на доктрината на уметноста поради уметноста, таа навистина одигра ослободувачка улога," пишува Ханс Хаке во неговиот есеј *Музејот, менаџерите и свеста* (Museum, Managers and Consciousness).

"Дури и денес (продолжува тој), во земјите кадешто уметниците се отворено присилени да и служат однапред на утврдена политика, тоа сè уште има еманципаторски звук. Евангелието на уметноста поради уметноста, ја изолира уметноста и ја постулира нејзината самодоволност, како уметноста да имала или следела правила кои се непропустливи за социјалното опкружување. Приврзените на доктрината веруваат дека уметноста не ги рефлектира и нема да ги рефлектира дневните расправии. Очигледно тие грешат во нивните претпоставки дека продуктите на свеста можат да бидат создадени во изолација."

Долго време се сметаше дека прагматичната цел би можела да ја компромитира вистината што сака да ја соопши уметноста. Меѓутоа се случи обратното: во име на радикалната автономија, чистото и неутрално уметничко дело може да биде најочигледно преобразено во социјален процес, податлив за лесно приклучување во економскиот апарат. Би можеле дури да речеме дека колку повеќе естетскиот коцентар се ослободува од социјалната улога, толку повеќе тој се отвора токму кон таква идеолошка манипулација и препакување. Согласно на тоа, уметноста која не е автономна и не е одсечена од контекстот на живиот свет, всушност ги претставува структуралните карактеристики резистентни на капиталистичките императиви.

Постојат модели за овој вид уметност. Идејата дека уметничката практика има морална и социјална димензија е во јадрото на концептот на "социјалната скулптура" на германскиот уметник Јозеф Бојс кој се обидува да го оттрgne нашето сфаќање на уметноста од создавањето на в предметени објекти, од наклонетостите (предрасудите) на самозаинтересираноста и да ја канализира креативноста во конкретни социјални задачи што треба да се извршат, т.е., кон моралното обликување на самата култура. И покрај тоа што мислењето на Кепров е на слични позиции, треба да се рече дека оваа акција на "грижа и наклонетост кон интегралноста" е поцелесообразна и ги надминува раните напори на "процесната уметност" да ја предизвикуваат доминантната парадигма со затворање на процепот меѓу уметноста и животот. Неколку пати во 1986 и 1987., бразилскиот уметник, музичар и поет Бене Фонтелес, изведе перформанс на главниот плоштад во Куиаба, главен град на западната бразилска држава Мато Гросо, на границата со Боливија и Амазон. Тој им го врати на лутето од Куиаба отпадокот што го исфрлиле во шумата, заливите и водопадите за време на пикниците во викендите. Заедно со други уметници пријатели, Фонтелес е основач на еколошкото друштво Мато Гросо, чија главна цел беше дивата област во близината на Куиаба да се претвори во природен резерват. Претходно споменав дека уметноста што соработува со животот датира од неодамна, но она што е релеватно за уметниците Доминик Мазо и Бене Фонтелес е соработката со животот на еден респектирен начин, со пошироко поставена цел. "Светот", пишува Јунговиот психоаналитичар Чемс Хилман "не бара верба. Тој бара забеле'ување, внимание, проценување и гри'a". Она што ја разликува работата на Мазо од, да речеме, Пријателите на земјата кои организираат собирни точки за отпадната хартија, според лондонскиот уметник Чемс Мериот е фактот што нејзината акција има спиритуелна и утилитарна функција и оваа комбинација е круцијална. Издигнувањето на корисната акција во спиритуелна (со што станува звучна и каталиничка), е токму она што е тешко. Мазо, на пример, е совршено свесна дека таа самата не може да ја исчисти реката, но бидејќи нејзиниот главен мотив е спиритуелен, а не тесно утилитарен, нејзината активност е исто така симболична што ја сместува во областа на уметноста (...).

Во рамките на уметноста како што се разбра и практикува сега,

педигрето на делото ориентирано кон милосрдна активност секогаш е сомнително и неодржливо, бидејќи неговата можност да создаде приход е мала и не содржи предуслови за процут на бизнис културата. Очигледно е дека во културната клима каде што радикалната автономија долго време беше носечка претпоставка за уметничкото делување, предлогот за промена на уметниковата улога од индивидуално управуван и усмерен кон успехот професионалец, во нешто што личи на културен будител и лекувач, е рамен на покренување обвинение против некого кој по грешка ја заменил уметноста со медицински тим на итна помош кој се обидува да ја спаси западната култура од самата неа. Како што забележува Сузан Лејси "Претпоставувам дека процесот на правење уметност, како што е познато, има лековит или трансформативен ефект врз уметникот, но ставот дека уметноста може на некој начин да ја "лечи" културата... му е е туѓ на ова особено време во нашето општество. Фактички, доминантниот став на уметникот е отуѓено набљудување и пасивен одраз."

За да се зацврстат овие уметнички модели во термини што вистински ќе го интегрираат моралот и сочувствувањето (*compassion*) дејствување, треба да се надминат границите на "не-заведувачката" култура, од која што одамна сме се отуѓиле. Во културните околности каде слободата и автономијата ги укинале социјалните врски, нашата релација со другиот – изборот да се седи на страна, има извонредно значајни политички последици. Тоа не е незначаен избор. Јас веќе сугерирајќи дека модерната естетика и припаѓа на картезијанската дихотомија на разумот и телото. Во тоа патријархално, индустриско време, помислата за изделување од овие канони имаше конспиративен карактер.

Како што научниците ги обединуваат атомистичките и механистичките световни погледи со емпиријската очигледност, можеби дојде време, што го сугерира и Левин во делото *Отворање на визијата* (*Opening of Vision*), да се запознаеме со нарцизмот на модерноста. Можеби модерното херојско его бара да биде реконцептуализирано во рамките на целиот контекст на системите, како еден интерактивен процес заснован врз испреплетеноста меѓу единката и светот, а не врз база на осамената монада. Како што уметниците се учат да ги соединат сопствените потреби и таленти со потребите на другите (околината и заедницата), така би можело да се создаде нова основа за не-само-свесен индивидуализам. Тогаш би имало, можеби не подобра уметност, но подобри вредности, 'елби и верувања. Но егото мора да помине прво низ сопствената смрт, како што нагласува Левин, , пред да може да се роди повторно во другата визија на заедницата и интерксубјективната коегзистенција; егото за кое станува збор не е само индивидуално его, тоа е социјално и историско его исто така, чија мисла е, сè уште маѓелсана од нарцизмот како модел на сопствениот развиток.

(...) Каролина Кејси веќи дека "се она што не е социјално и еколошки одговорно во нашата декада, нема да преживее". Тоа би значело дека исчекорувањето од натпреварувачките модели на институционализираната естетика е еден од начините да не се повтори доминаторскиот (империјалистичкиот) систем: надминување на ритуалите на продукција и потрошувачка како модели за правење уметност, митологијата на професионализмот и неговиот моќен архетип на успехот. Само тогаш би можеле да го отпочнеме воведувањето на нов пакет базични правила за иднината. Заздравувањето – исчекорот од културата без-вредност кон културата базирана врз вредноста – е желба за промена на системите. Како што Кепров подвлекува: "Уметноста што личи на животот во која ништо не е одделено, е тренинг за одвојување од себе... Возможно е, дури, некоја уметност што личи на животот да стане лекувачка дисциплина... Нешто слично веќе се случува. Ако тоа се развива со повеќе интенционалност (иако не се знае дали тоа е можно), би можеле да видиме како длабоко се менува интегралното значење на уметноста – од бивање (постоење) со цел во бивање со значење, од одржување на ветувањето за перфекцијата во некоја друга област што го посочува начинот на осмисленото живеење во овој свет".

Превод : С.Абаџиева

Разговор на Микеле Бонуомо со ЈОЗЕФ БОЈС

СЕКОЈ ЧОВЕК Е КРАЛ СОНЦЕ ROI SOLEIL

Вечерта на 23 декември 1985. Јозеф Бојс ја отвораше во Неапол, во Museo di Capodimonte, својата последна изложба: *Palazzo Regale*.

Во две големи витрини од месинг и кристал тој сакаше да ја собере целата своја историја, мисла и живот. Во нив беше сместена неговата долгa крзнена бунда што ја носеше во деновите на окупацијата на Академијата во Диселдорф (1972), металната глава (*Tram Stop*, 1976) на Анаршазис Клутс (германски револуционер, роден во 18 век во Клевес, каде што се родил и тој), кој во еден момент пред да биде гиљотиниран во Париз по наредба на Робеспиер, извикал пред насобраната толпа: "Господа, внимателно гледајте ја оваа глава: ќе ви биде тешко да најдете некоја слична." Во витрините имаше исто така два дувачки инструменти користени за време на акцијата *Ифигенија - Титус Андроникус* (1969), како и еден ранец, камена паричка, парчиња лој, два бакарни бастуми, клешти за електрика...На сидовите, беа поставени седум сосема празни големи месингани паноа обложени со злато. Бојс почна да работи на оваа изложба, организирана од Фондацијата Амелио и од Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici во Неапол, за време на неговиот престој на Капри, летото 1985. Беше очевидно дека тој сакаше целокупното негово творештво да оддава реално чувство на монументалност, односно да биде огромна и дефинитивна архитектура на целото негово дејствување, како да му се брзаше да го направи својот тестамент. Сјајот и бедата, благородноста и хуманоста, звукот и тишината го сочинуваа проектот *Palazzo Regale*, кое повеќе од било кое друго дело, ни изгледаше како автопортрет, подобро исцртано и посилно од Бојс.

Истовремено, тоа беше негова најстрасна љубовна изјава за животот, луѓето, слободата.

Само неколку денови пред отворањето на изложбата, Бојс ми го даде ова , всушност неговото последно интервју:



Јозеф Бојс / Josef Beuys, *Palazzo Regale*, 1985

*М.Б.: Бојс, ти тврдеше во 1971: "Револуцијата, тоа сме ние": изјава која тесно ги поврзуваше уметноста и политиката. По десет години ова индивидуално согледување беше доведено во прашање поради неврамнотеженостите на делото *Terramoto in Palazzo*. Со *Palazzo Regale*, овој циклус се завршува потврдувајќи ја на еден дефинитивен начин сувереноста на човекот...*

*Ј.Б.: Овие три моменти се тесно меѓусебно поврзани. Всушност, во првиот, човекот беше сметан како креатор на трансформациите, т.е. на револуцијата. *Terramoto in Palazzo* означуваше дефинитивно пропаѓање на еден свет кој самиот се преживува. Денес *Palazzo Regale* е место кадешто живее самата човечка совест.*

М.Б.: Според тоа, дали револуцијата ја освои моќта, дали конечно ја завзеде својата зимска палата?

*Ј.Б. Проблемот не се поставува на овој начин. Јас не зборувам за моќта во институционална смисла или уште полошо, како да се работи за некаков монархистички проект, т.е. за нешто што е поврзано со кралската палата, со идејата за сувереноста на Државата. Палатата што треба да се освои и во која треба да се живее е човечката глава, нашата глава. Идејата за *Palazzo Regale* беше присутна во многу мои претходни дела. Уште пред 25 години, за време на една акција во Келн јас изјавив дека секој човек претставува *Крал Сонце* (*Roi Soleil*), дека на крајот на краиштата секој човек е суверен. Но тоа сè уште ни го забранува политиката: нашата сувереност е декларирана и во исто време прекршена (погазена) од други индивидуи.*

М.Б.: Дали во овој случај е потребно да се ослободиме од тежината на старите палати за да ја оствариме идејата на "кралската" сувереност?

*Ј.Б.: Се разбира. Да се тврди дека *Револуцијата тоа сме ние*, значи дека е постигнато едно многу високо ниво на слобода, автодетерминантност, сувереност. Оттука човекот може да биде претставен како крунисан, како вистински крал. Во исто време, оваа универзална идеја на сувереност претставува највисока форма на демократија.*

М.Б.: Бојс, ти велиш дека политиката, философијата досега не успеале да му ја гарантираат автодетерминацијата на човекот. Дали тоа може да го направи уметноста?

Ј.Б.: Секако. Но проблемот треба да се постави на многу порадикален начин. Кога се зборува за уметноста, треба да се мисли на целата човечка креативна активност, не само на уметноста во потесна смисла. Во спротивност, постои ризик уметноста да потоне во најстуден академизам.

М.Б.: Добро ти се познати историските, философските, економските, организационите причини кои го спречуваат човекот повторно да го пронајде патот што би го одвел до автодетерминацијата и го затвораат во тесниот индивидуализам. Што предлагаш ти како алтернатива?

Ј.Б.: Тоа е затоа што станува сè поургентно прашањето за рушење на старите политички, економски, философски и уметнички шеми. Треба, пред сè, да се убедиме дека она што го наречуваме развиток е само една стапица, една лажна идеја, бидејќи сè ни доаѓа од горе. Кога ја предлагам автодетерминацијата мислам, пред сè, на ослабување на егоизмот и на материјалниот profit. Но не мислам на автодетерминацијата како на политички централизам. Проблемот се поставува во однос на потребите на човечкиот дух, а никако во смисла на постигнување на материјални придобивки кои ќе нè предводат. Оваа нова концепција претставува последна шанса што му е понудена на човекот за развиток на неговиот дух и согласно на тоа, за подобрување квалитетот на она што го произведува човекот. Оттука, уметноста во нејзината најширока смисла, ја претставува последната шанса што ја имаме.

*М.Б.: Во *Palazzo Regale*, автобиографските компоненти се многу јаки, изложени во форма на опозиции: сјај/беда (крзно и ранец) во витрината, сфатена едновремено како машина за производство и како свечен саркофаг...*

Ј.Б.: Во ова дело симболичните компоненти се многу јаки; всушност сакав да нагласам два елементи постојано присутни во моите дела, коишто мислам дека би требало да постојат во секоја човечка активност: достоинственоста на чувството дека сме суверени во нашиот живот и во нашите постапки и скудноста на секојдневните активности и работата. Во секој случај, ова е изразено без многу врева, на многу тивок начин.

М.Б.: Во многу прилики ти ја обвини политичката и културната неорганизираност во Неапол и во Јужна Италија. Зарем, на пример, не мислиш дека Фондацијата Амелио, Италијанскиот институт за философски студии или други реализацији не би можеле да бидат реален одговор на оваа состојба на нештата?

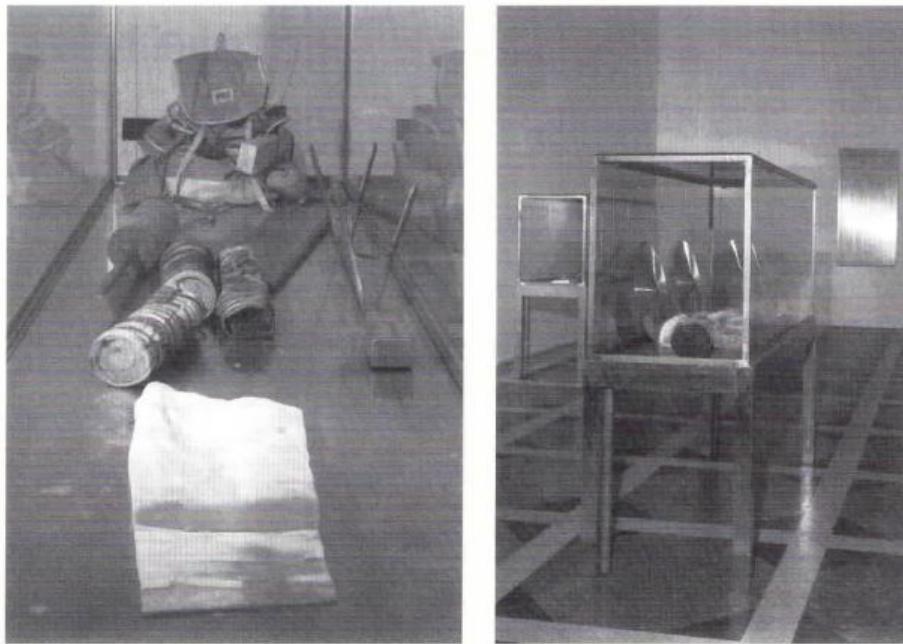
Ј.Б.: Да. Работата на Фондацијата Амелио има конотации на комуна која се ориентира и организира на автономен начин. Структура од овој вид е суштествена во моментот кога на Неапол му се поставува прашањето за напредувањето на една развиена идеја за креативноста на човекот и за неговата слобода на изразувањето. Би требало исто така да се раздвижи еден механизам на соработка меѓу различни културни организации и институции. Од оваа соработка би можело да произлезе една појака свест за целиот свет. Најпосле, би можело да се проследи една заедничка цел во сите области. За овој вид на работа во Неапол и во цела Јужна Италија не треба да биде заинтересирана само една група, не треба да ги опфаќа елитистичките хегемонии. Напротив, треба да се развива на очиглед и со знаење на сите, со учество и свест дека револуцијата, тоа сме ние. Сите ние.

М.Б.: Неапол за тебе отсекогаш бил една постојана референца, една задолжителна етапа во твоите патувања.

Ј.Б.: Кога прв пат дојдов во Неапол, веднаш помислив: еве ме дома, еве ја мојата земја. Сè што правам овде е во релација со идејата на катастрофата која е постојано присутна на Југот. Ако секој од нас успее да измисли нешто, овој Југ би можел повторно да стане среќна земја, плодна област за создавање.

Неапол, декември 1985

Превод од француски: С.Абациева



Јозеф Бојс / Josef Beuys, Palazzo Reale, 1985

Хал Фостер

ЗА ЕДНА ДЕФИНИЦИЈА НА ПОЛИТИКАТА ВО СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ

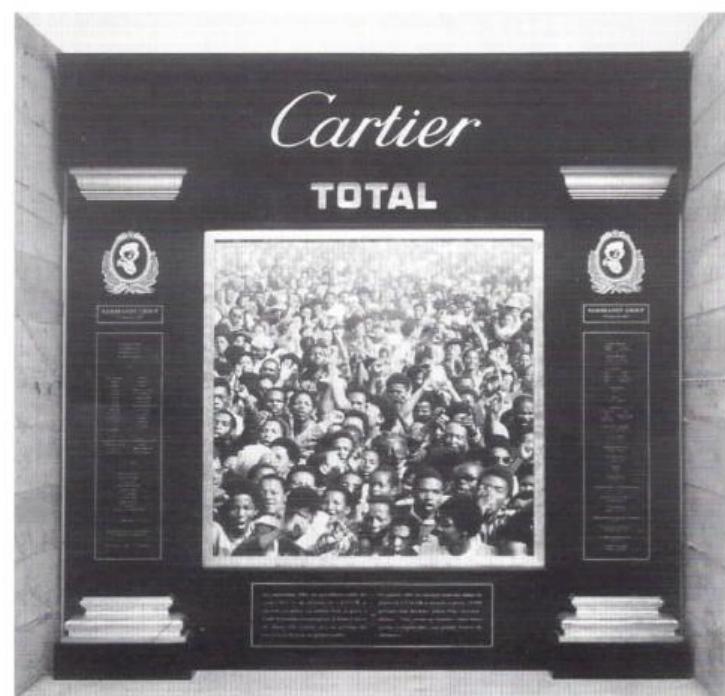
(...) Во политичката уметност нема типски и утврдени сикеи: суштествени се историската специфичност и позицијата на културата. Според тоа, преиспитувањето на правилата на авангардата не е оспорување на нејзината измината критичка моќ, туку напротив, пронаоѓање на можност за нејзино обновување за да биде одржлива и критичка во сегашноста. Значењето на ова ре-позиционирање е сугерирano во (воената) метафора на двата термина: аван-гардата повикува на револуционерна трансгресија (кршење) на социјалните и културните фронтови; отпорот (resistence) сугерира иманентна борба внатре и во позадината на фронтовите.

Толкувањето на отпорот на овој начин не значи објавување "смрт" на авангардата (обично тоа е прокламација на десната ориентација), туку, пред сè, доведување во прашање на овие два принципи: структуралниот концепт на културната "граница" што треба да се прошири и политиката на социјалното "ослободување" сфатена како програма со којашто авангардната уметност треба да се усогласи или дури да се поттикне. Модернистичката трансгресија како принцип сигурно му поставува граница на културното искуство, преку која сешири "скандалозното, грдото, невозможното" (во извесна смисла и светотото). Во едно високо структурирано општество какво што е капиталистичкото монополско општество, постоеше една таква граница: еден "природен" екстериер, еден "црн" континент, пробиен од извесен господин Курц (Kurtz) со ризик по сопствената јасност, својата свесност (да не зборуваме за грешките што ги засегнаа другите). Во едно такво општество трансгресијата всушност имаше стратегиска сила: помислете само на провокацијата на модерниот примитивизам претставен во почетокот на векот со доаѓањето на самите предмети од европската империјалистичка репресија, неводејќи сметка за автономијата на западните културни традиции. Една таква трансгресија има многу помалку ефекти во едно општество какво што е нашето, кадешто старите структури - на индивидуата, на фамилијата, класата, религијата, нацијата - се особено погодени (дури и кога се појавуваат во форма на анти-модернизам, жесток национализам, религиозен фундаментализам, итн.).

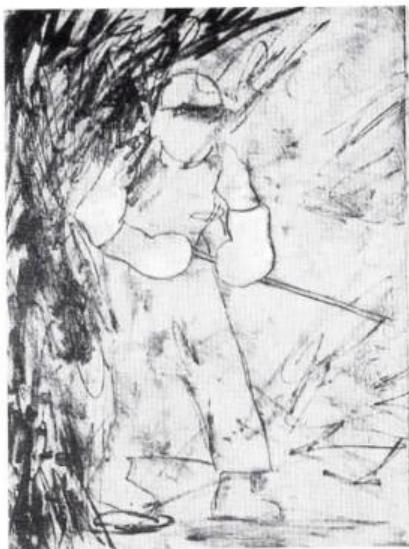
На сличен начин, социјалното ослободување превземено од страна на авангардата, го изгуби својот историски предмет. Фуко (Foucault) отиде понатаму, сметајќи дека терминот "ослободување", спротиставен на репресијата, воопшто не е ослободувачки, дека може да биде соучесник во културната подреденост кога се става во контекст на некое учество во индивидуална расправа за егото или за секуларноста. (Така

на пример, Фуко ја чита психоанализата како дисциплинарен систем во кој предметот се спознава благодарејќи му на "исповедувањето" и на социјалната контрола интериоризирана со помош на "свеста"). Напротив, отпорот не имплицира ниту слични ограничувања, ниту ослободена позиција - туку само деконструктивна стратегија заснована врз нашата поставеност овде и сега, како прашања вградени во културните значења и социјалните дисциплини. Една таква практика ја става под сомнение целата трансцендирачка вистина или целото природно потекло што е надвор од идеологијата (согласно дефиницијата на авангардата), исто како и целото претставување што се смета за "ослободено", т.е. ниту изградено ниту разнишано од желбата (во контекстот на дефинирањето на овој термин од страна на контра-културната политика на шеесеттите години).

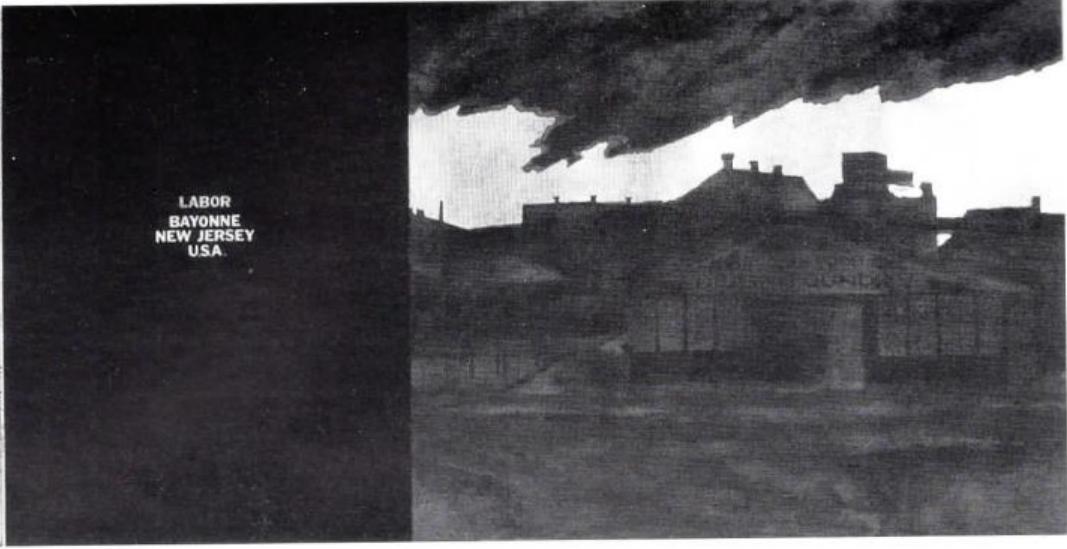
Овој премин од шемата на авангардната трансгресија во шемата на критичкиот отпор не е само теориски; тој треба да се толкува историски, во релација со различните контексти кои, веќе сто години дејствуваат во продукцијата и рецепцијата на уметноста.



Ханс Хаке / Hans Haacke, *Les Must de Rembrandt*, 1986



Комар и Меламид, Зајдисонце во Бајон 1988
Komar & Melamid, Sunset at Bayonne, 1988.



Оваа визија во иднина ќе се движи веројатно во пресрет на нашите вообичаени сфаќања. На пример, авангардата се смета во почетокот за спротиставена на академијата, кршејќи ги границите на салонската култура и на добромислечкото општество. На овој начин значи, критичката уметност или уметноста на отпорот е спротиставена на официјалната модерна култура преставувана преку масовните медији и музеите на модерна уметност. Сепак спротиставувањата остануваат делумни, апстрактни, повеќе моралистички отколку аналитички, повеќе формални отколку историски (на пр. авангардата е отсликана едноставно како негативистичка, а формалистичката уметност како автономна). Накусо, овие термини на културните дебати, треба да бидат обработувани дијалектички, да се стават повторно во контекст (да се ре-контекстираат) сè до постигнување историзација на културата, поврзана со економските и социјалните законитости и модалитети.

Фредерик Џејмсон (Frederic Jameson) направи шема (со делумно учество на Ернст Мандел), според која модерната историја на капиталот би можела да се објасни со три нееднакви по димензија динамики: пазарната економија, којашто разјадувајќи ги традиционалните форми преку еквивалентна размена на стоки, го овозможува првиот модернизам (негативистички); монополниот капитализам, чии монолитни структури ги форсираа личните и иронични јазици на касниот модернизам; мултинационалниот капитализам во посредуван простор воедно хомоген и дисконтируиран, во кој се појавуваат "шизоидните" производи на пост-модернизмот. Иако редуцирана оваа контекстуална шема јасно покажува дека ниту една културна етапа не е целосна или дефинитивна (како што е случајот со модернизмот и постмодернизмот), ниту пак таа отсликува или се дистанцира од некаков економски аспект. Шемата на модернизмот би можела да биде прикажана во форма на триаголник, на чии агли би стоеле: академијата разбрана како репресивен код на буржоазките и аристократските конвенции; втората индустриска револуција со својата репродуктивна технологија и мобилност; и социјалистичката револуција (се разбира, руската,) како парадигма за културна трансформација. Модулирајќи ја согласно контекстот (на пример академијата делумно беше формулирана во релација со антиципирачката масовна култура), оваа шема во многу помага да се замислат основите на радикалните и апокалиптичките аспекти на авангардниот модернизам - неговата трансгресивна стратегија и паралелната на неа, утопистичката желба во првата четвртина на векот. Таа многу помага да се означи разликата, бидејќи очигледно дека овој контекст не е наш. Многу уметници

и критичари сметаат дека денешнината пропаѓа во живиот песок на фаталната игра на модернистичката иронија, игра чиј одговор може да биде само пасивна пародија или пуританско одбивање. Но на тоа ќе одговорам дека ние се наоѓаме во еден нов контекст - не еден епистемолошки чист и јасен прекин, туку нов социјален ред создаден од разновидни елементи кои повикуваат на ново позиционирање на политичката уметност. Останувајќи во рамките на споменатата шема, во актуелниот контекст доминантните термини се помалку академијата отколку масовната култура; помалку втората индустриска револуција, отколку една трета (која на страна од нуклеарната енергија и електронските информации, не навестува толку "постиндустриско" време колку комплетно индустиријализирана епоха); и најпосле помалку револуцијата во вториот или во третиот свет, отколку револт во однос на (нео)колонијализмот, кој иако апстрактно, може да биде поврзан со револтот на жените *vis a vis* опстојувањето на патријархатот, на малцинствата во однос на расизмот, на природата во однос на безмилосната доминација...

(...) Модернистичката стратегија на трансгресијата, која се однесува на еден историски период, мора да ѝ подаде рака на новата критичка стратегија на внатрешниот отпор. Една таква шема исто така нју овозможува да отпочнеме со историзација на стратегиите на трансгресијата и на отпорот во смисла на модерната и пост-модерната. (На пример, практиките на отпорот и на пост-модернистите заедно, ја ставаат нагласката врз културните ре-презентации наместо врз утописките апстракции, истражувајќи ги социјалните текстови кога во нив не се дефинираат анахистичките негации на уметноста). Одново се работи за нееднакви развои, само на тенденции, а задача на политичкиот уметник е да ги формулира. Веројатно овде би можело да се направи аналогија со програмата на уметникот "како производител": на ист начин како што беше принудуван да не го стимулира својот продуктивен апарат, туку да го промени, денес политичкиот уметник треба да биде поттикнуван да не ги претставува повторно постоечките претстави и стереотипните форми, туку да ги истражува проседеата и системите што ги контролираат.

Извесни аспекти на ваквата практика се наоѓаат во делата на многу денешни уметници: пред сè мислам на Ханс Хаке (Hans Haacke) и на Марта Розлер (Martha Rosler), чии што значајни критики на "индустријата на музеите" и на доминацијата на медиите, сега делумно се во функција. Да се толкуваат ваквите практики како пасивни, не значи само да се дојде во ситуација на лажна опозиција (активна/пасивна, практична/теориска), туку

и да се згреши во врска со позиционирањето на критичката уметност во нашиот културен систем, бидејќи очигледно нашето време не е време на "судири" во класична политичка смисла. Не е важно колку маски јавно меѓусебно си симнуваат идеолозите на десницата или левицата, кога материјалните операции на реалната политичка моќ остануваат нејасни, а нивната спектакуларност ги заслепува критичарите. Можеби задачата на политички ангажираната уметност не е само да се спротиставува на овие операции, туку и да ги обелоденува преку "терористички" провокации, како што е набљудувањето или контролата врз јавните информации или да им се спротистави на заплашувањата.

Значи, кои се местото и функцијата на "политичката уметност" денес? Во минатото овој генерички термин означуваше еден уметнички, не модернистички начин, кој иако беше стимултивен, функционираше врз кодовите добиени од една пасивна реакција, претставувачка и посредувачка меѓу уметникот и публиката (еден таков пример е социјалистичкиот реализам). Оваа уметност на претставувањето, во исто време е во судир со начините на трансгресија и на отпорот на политичката уметност, првата со задача да трансформира, а втората да ги оспорува дадените системи за производство и промет. Таквата политичка уметност на презервација ретко ја доведува во прашање сопствената реторика или позитивизмот на нејзините репрезентации. Во нејзините социал-реалистички форми и често во агит-проп монтажите, тие ја сфаќаат класната борба на еден речиси онтолошки начин. Тоа е затоа што како протестна уметност таа ја поставува опозицијата - меѓу два интереси или класи, на пример работничката и буржоаската - чија формулатија ги почитува институционалните граници на општеството, добиените "простори". За возврат, уметноста на трансгресијата и отпорот прецизно изискува интервенција врз овие културни простори. (Помислете, на продуктивистичката програма од дваесеттите, во случајот на уметноста на трансгресијата, односно на ситуационистичката естетика од шеесеттите во случајот на уметноста на отпорот и на текстуалните стратегии кога се во прашање осумдесеттите години).

Претставувачкиот начин во политичката уметност, соодветствува, како и да е, на органската изразност на специфични социјални групи, кога треба да се претстави еден автентичен политички колективитет. Без друго, овој начин исто така се применува и во полемиките во доменот на уметноста. Но бидејќи е депласиран, дури и неоснован, често се третира на фетишистички начин, како да се има потреба од враќање кон изгубената моќ на претставата (*image*) на ироничен начин, заборавајќи дека овој начин на претставување станал стереотипна фигура на политичката наивност и на историската лежерност. Така принуден да биде сведен на конвенција, на став и клише, овој уметничко- политички начин станува безопасен и пародиски. Во теоријата, оваа употреба на претставувачката политичка уметност може да биде доведена до точка на деструкција кадешто вредноста на вистината (или структурирачката моќ) на целата постоечка политичка презентација, во согласност со другите, се распаѓа. Иаку филмовите на Годар ги содржат каноните на една ваква позиција, делата на уметниците како Вито Акончи (*Vito Acconci*) и Барбара Кригер (*Barbara Kruger*) се значајни примери за тоа. Сепак, дури и оваа стратегија (годаровската), дефинирана како алтернатива на стереотипната политичка уметност, би можела да биде денес една конвенција во однос на критиката - еден дистанциран раскин со светот на симулацијата раздвижен од капиталот.

Одбранбената политичка уметност (*l'art politique de preservation*) останува значи проблематична. Тоа е така, пред сè, бидејќи



Барбара Кригер, Без наслов (Вашата беда бара друштво), 1985
Barbara Kruger, Untitled (Your Misery Loves Company) 1985

таквата уметност е наклонета да ја ре-презентира социјалната пракса како прашање на идеите/иконичните идеали. Колку и општи да се социјалните пракси на индустрискиот работник, откако ќе бидат ре-презентирани како универзални или еднакви, овие ре-презентации стануваат а-историски, т.е. идеолошки. Овде станува евидентна реториката на политичката уметност на претставувањето: бидејќи кога една таква уметност сака да биде во директен контакт со реалното, тоа станува јасно само преку однапред смислените реторички фигури. Денес, на запад не може да постои едноставно ре-презентирање на реалноста, историјата, политиката, општеството: може да се конституираат само текстуално; во спротивност само би се повторувале нивните идеолошки ре-презентирања. Стереотипната политичка уметност често паѓа во оваа можна стапица на вистината или на позитивноста на претставата, само на еден чекор до аксиолошкиот начин на политичката уметност во кој именувањето и оценувањето прават единство. Оттука, политиката е сведена на етика - на идолатрија или на иконоклазма - а уметноста на чиста и едноставна идеологија, а не на нејзината критика.

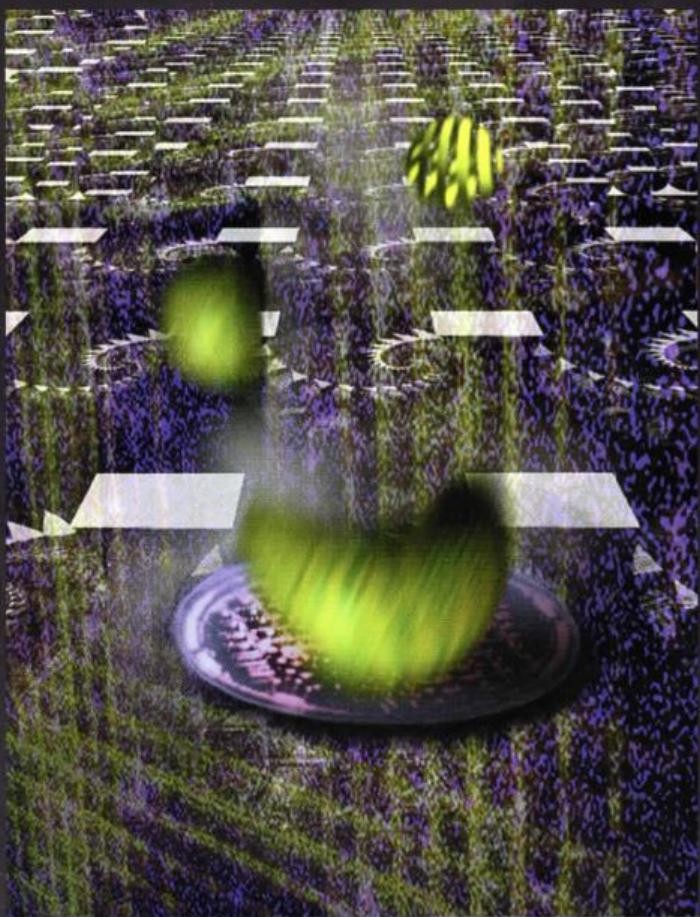
Оваа девијација во уметноста доаѓа од идеалистичката концепција на идеологијата - како еден корпус на класни верувања (една фикција која ги прави пореални, постабилни отколку што се). Напротив, идеологијата мора да се прифати, какошто Маркс всушност ја сметаше, како прашање кое е помалку "лажна свест" или класно засновано, отколку идеолошка ограда или структурално ограничување на мислата преку неговото класно позиционирање во општествената глобалност. Значи, може да се прави разлика меѓу "политичката уметност", која затворена во реторички код, ги репродуцира идеолошките ре-презентирања и "уметноста со политика" (*art avec une politique*), којашто засегната од културното позиционирање на мислата, од материјалната ефикасност и од праксата на социјалниот глобалитет, се наоѓа во потрага по дефиниција на политиката соодветна на нашето време. Потпирањето врз една ваква дефиниција е без сомнение тешко и провизорно - но ова исто така би можело да биде тест на справедливоста и на мерката на нејзината вредност.

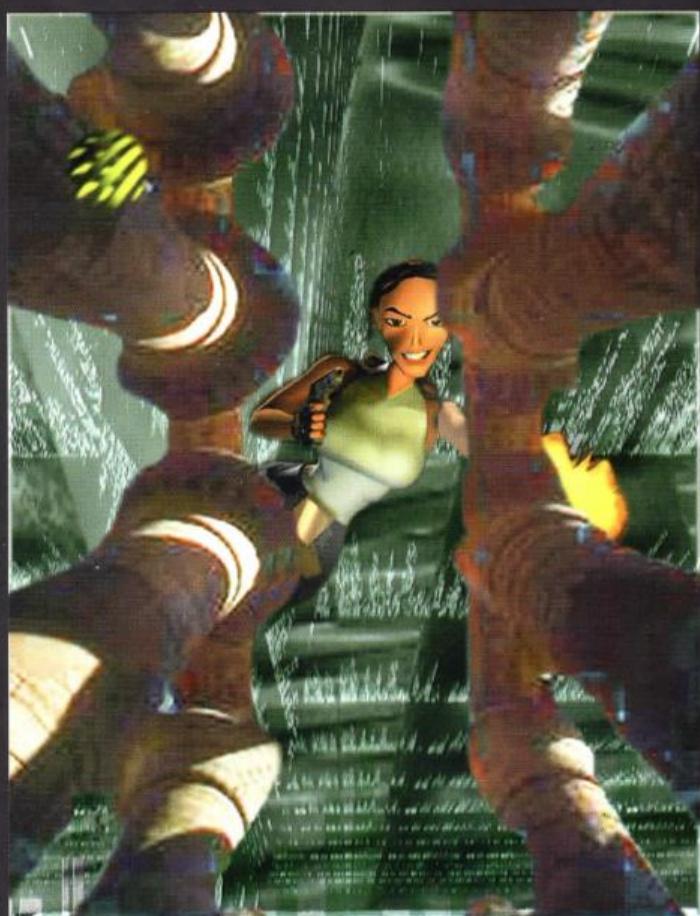
Превод од француски: С.Абациева

Mirna Arsovská
Мирна Арсовска
E(SCAPE)
Е(SCAPE)
1997
1997
Digital Images
Дигитални Слики











ФЛУКСУС
ВО
МУЗЕОТ
НА
СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ,
СКОПЈЕ

Во периодот од 15 октомври до 13 ноември 1997. во Музејот на современата уметност, Скопје беше претставен големиот европски проект на ИФА од Берлин под наслов: ФЛУКСУС во Германија 1962-1994. Еден од директните учесници во подготвувањето на оваа значајна изложба, покрај Рене Блок е Габриеле Кнапштајн, која престојуваше во Скопје за време на отворањето на изложбата. Овој разговор, кој е пред сè информативен, поради недостиг на време беше реализиран делумно во директен контакт, делумно по писмен пат.

FLUXUS IN THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN SKOPJE

The big European IFA's project from Berlin, *Fluxus in Germany 1962 - 1994*, was presented at the Skopje Museum of Contemporary Art, from October 15 to November 13, 1997. Beside Rene Block, Gabriele Knapstein was one of the direct persons in charge of preparing this significant exhibition, as well. She came to Skopje for the inauguration of the Fluxus exhibition. This interview, which is mainly informative, was done partly in direct contact and partly in written form due to time shortage.

Разговор на Соња Абациева со Габриеле Кнапштајн од Берлин.

ЗАШТИТА ОД АКАДЕМСКИ КРИСТАЛИЗАЦИИ И АПСОЛУТИЗМИ



Соња Абациева: *Би сакале ли да ни дадете повеќе информации за изложбата Флуксус во Германија 1962-1994, по повод нејзиното претставување во Музејот на современата уметност, Скопје. Зашто, како и кога таа беше иницирана, кои беа главните критериуми при конципирање на овој значајан и амбициозен проект?*

Габриеле Кнапштајн: Кога Џорџ Макјунас, уметник, галерист и "основач" на движењето Флуксус, дојде во Германија во зимата 1961. за да работи како дизайнер во војската на САД, тој веднаш се поврза со младите уметници во оваа земја - меѓу кои беа Нам Џун Пајк, Волф Фостел, Емет Вилијамс и Томас Шмит - кои подоцна станаа клучни фигури во раниот развој на Флуксус во Германија. Тие го претставија Макјунас на германската сцена на која владееја новата музика и конкретната поезија и помогнаа да се организираат првите големи Флуксус фестивали во Висбаден, Диселдорф, Ахен и во Вупертал, во периодот меѓу 1962 и 1965 година. Од овие активности на Макјунас во Германија произлегоа концертните претставувањата на Флухус во Париз, Амстердам, Копенхаген итн. По враќањето на Макјунас во Њујорк во летото 1964., германските уметници вклучени во Флуксус движењето, заедно со другите значајни уметници од меѓународната група на Флуксус, продолжија да дејствуваат во Германија заедно со повеќето уметници што се населија во оваа земја во седумдесеттите и осумдесеттите, на пример Џорџ Брехт, Ал Хансен, Такако Сaito, Џо Џонс и Бенџамин Петерсон.

Како што моето интервју во каталогот со поранешниот директор на музејот во Менхенгладбах - Јохан Кладерс - се обидува да нагласи, германската уметничка сцена во шеесеттите и седумдесеттите беше отворена за идеите на Флуксус и прими значајни импулси од активностите на Флуксус. Изложбата Флуксус во Германија, којашто за ИФА (Институтот за соработка со странство) ја подготвивме Рене Блок и јас, ја следи насоката на Флуксус уметниците низ цела Германија, претставувајќи документи и уметнички дела. Нашето истражување кое траеше една година и половина, ги покрива повеќето активности на Флуксус во Германија од 1962 до 1994. Во 1995. изложбата за прв пат беше претставена во Гера.

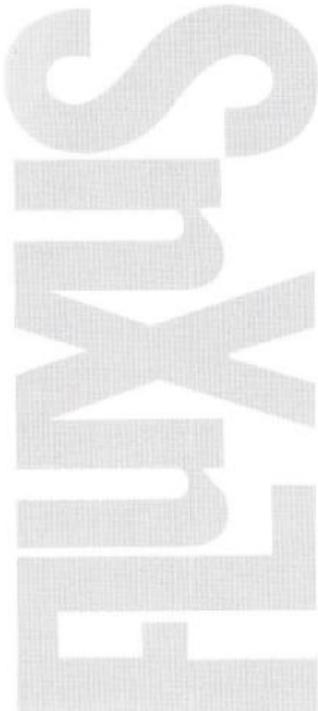
С.А.: Се забележува отсуството на некои значајни Флуксус уметници, како ЛА Монте Јанг, Јоко Оно, Ален Кепров, Ај-О, Шарлота Мурман... Дали не расположавате со нивни дела или тие не беа толку активни и влијателни на тогашната германска уметничка сцена?

Г.К.: Во изложбата се вклучени германски уметници инволвирали или поврзани со движењето Флуксус како Јозеф Бојс, Томас Шмит, Волф Фостел, Артур Кепке, Лудвик Госевиц и Дитер Рот; уметници кои правеа перформанси на првите Флуксус концерти во Германија, како Нам Џун Пајк, Емет Вилијамс, Даниел Споери, Дик Хигинс и Алисон Ноулис, како и Флуксус уметници кои живееле најмалку неколку години во Германија како Роберт Фију, Такако Сaito, Ал Хансен и Џо Џонс. Некој од нив предаваа на германските уметнички школи. Оние уметници од Флуксус кои само од време на време правеа перформанси или излагаа во Германија, не се претставени со свои дела на оваа изложба.

С.А.: Изложбата ја отпочна обиколката во Источна и Јужна Европа. Дали планирате да ја претставите и во западните земји или пошироко. На пример, што е со Франција која беше длабоко инволвирана во дадаизмот, нео-дадаизмот и Флуксус синдромот, или со Јапонија, со оглед на повеќето заинтересирани уметници од овие земји за оваа проблематика?

Г.К.: Изложбата е претставена во Истанбул, Вилниус, Варшава, Будимпешта, Љубљана, Брин и во Скопје. Идните дестинации се Софија, Атина, Милано. Се планира да се пренесе во Шпанија, Израел, Австралија и во Јапонија.

С.А.: Очигледно е дека еден од татковците на пионерите на Флуксус е дада - движењето. Кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите, врските меѓу



француските и германските уметници, за прв пат по Втората светска војна, беа многу блиски, пријателски, спонтани и искрени. Во тој момент приматот во ликовната сфера од Париз беше пренесен во полето на новиот дух на слободата специфичен за уметниците од тоа време во Германија. Дали учесниците во Флуксус покрај дадаизмот и американските хепенизи беа запознати со дејствувањата на јапонското авангардно движење Гутай?

Г.К.: Повторното откривање на дадаизмот не само што ги поврза германските и француските млади уметници, но исто така ги инспира и американските во втората половина на педесеттите. Во најмала рака активностите на групата Гутай им беа познати на американските уметници кон крајот на педесеттите преку уметничките списанија како што си спомнува Ален Кепров во каталогот *Нео-дада. Редефинирање на уметноста 1958-62 (Neo-Dada. Redefining Art 1958-62, ed. Susan Hapgood, The American Federation of Arts, New York, 1994)*. Со јапонските уметници инволвирали во Њујоркшките активности на Флуксус се зголемија информациите за актуелниот развој на уметностите во Јапонија.

С.А.: *Драстично новите експерименти во музиката вкоренети во основата на Флуксус во почетокот како да немаа свој адекват во пластичните уметности, поради веќе познатите скандалозни однесувања на дадаистите. Имам впечаток дека по 1962. настаните во визуелните уметности се наметнаа над музичките, антиципирајќи ги mail art, видео и концептуалната уметност. Дали музичките уметници во посочениот период веќе беа исцрпени?*

Г.К.: Терминот "интермедија", користен од страна на Дик Хигинс од 1966 за да ја објасни главната тенденција во естетиката на Флуксус, сè уште соодветно ги карактеризира интересите на Флуксус уметниците во полето на музиката, поезијата, визуелните уметности, танцот и театарот. Импулсите на Флуксус за развитокот на експерименталната музика во периодот на седумдесеттите и осумдесеттите не би требало да се потценат, како што може да се види од следните публикации: cf. Michel Nyman, *Experimental Music*, Ньюјорк, 1974; exh.cat. Berlin 1980, *Für Augen und Ohren (For Eyes and Ears)*, ed. Rene Block; exh.cat. Berlin 1996, *Klangkunst (Sound Art)*, ed. Christian Kneisel, Matthias Osterwold, George Weckwerth.

С.А.: *Зен ориентацијата во групата на самиот почеток, стимулирана главно од Џон Кејџ, извесно време беше во рамнотежа со другите ориентации. Кога отпочна нејзиното конфронтирање со социјалните и политичките идеи? Дури и терминот агит-проп беше споменат во некои документи? Дали тоа беше една од причините за распаѓањето на Флуксус?*

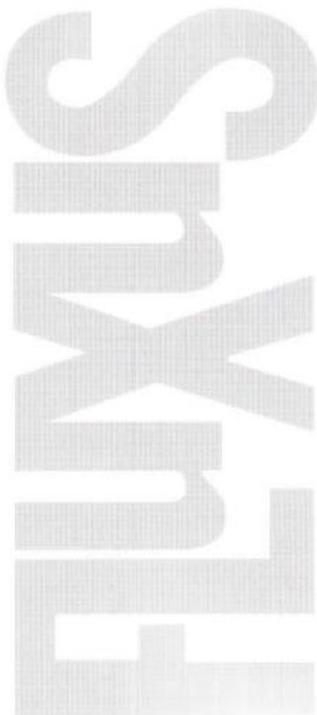
Г.К.: Во групата на Флуксус соработуваа неколку години уметници со многу различни карактери. Од 1962 до 1965 постоеше строга кохерентност меѓу овие уметници работејќи на планот на интермедијата и правејќи заеднички перформанси на Флуксус фестивалите. Но уште во почетокот имаше многу широка скала на темпераменти, што стана поочигледно по јавувањето дискрепанцијата *vis a vis* идејата на Макјунас да промовира "револуционерен бран во уметноста" и да основа "унитарен фронт"; тој сакаше Флуксус да ги има ексклузивните авторски права за сите уметнички дела. Индивидуалните карактери беа пресилни и дивергентни за да можат да се сведат на една етикета. Тука имаше "теоретичари" како Брехт, Кепке и Шмит, "поети" како Фију и Вилијамс, "агресивни музичари" како Пајк и Фостел, "политичари" како Макјунас, Флинт и Бојс, "уметници - шегаџии" како Џонс и Сaito, да именувам само неколку можни "категории". Покрај нивните индивидуални уметнички кариери, сепак овие уметници беа пријатели и на некој начин "членови на семејството" Флуксус.

С.А. *Во споредба со сомневањата на публиката во '60тите, како таа реагира денес на овие дела?*

Г.К.: Групата уметници и движењето Флуксус се историско тело со силна кохерентност и енергија во шеесеттите и со послаба кохерентност во следните декади. Индивидуалните уметници, а некои од нив во меѓувреме ја напуштија засекогаш ликовната сцена, имаа свои лични кариери и покрај поврзаноста со Флуксус. Но во споредба со дада- движењето, Флуксус се застапуваше за скептичен но забавувачки став во однос на уметничкиот свет, за еден експериментален метод и динамичен поглед што е превентива за академски кристализации и апсолутизми. Респектирајќи го ова, изворот на Флуксус не би требало да пресуши.

Gabriele Knapstein interviewed by Sonia Abadjieva

PREVENTION FROM ACADEMIC CRYSTALLIZATION AND ABSOLUTISMS



Sonia Abadjieva: Would you be so kind to provide us with more informations on FLUXUS IN GERMANY 1962 – 1996: why, how and when did it start, what were the main criteria and the guidelines of the very concept, how long does it take to prepare such a large, important and ambitious project?

Gabriele Knapstein: When George Maciunas, artist, gallerist and "founder of the Fluxus movement, came to Germany in the Winter of 1961 to work as a designer for the US Army, he immediately made contact with young artists living in this country – among them Nam June Paik, Wolf Vostell, Emmett Williams and Tomas Schmit – who became key figures in the early development of Fluxus in Germany. They introduced Maciunas into the German scene of new music and concrete poetry and they helped to organize the first big Fluxus festivals in Wiesbaden, Dusseldorf, Aachen and Wuppertal in 1962 and 1965. In connection with these activities of Maciunas in Germany arose the Fluxus tour through European cities with concerts in Paris, Amsterdam, Copenhagen, etc. After Maciunas' return to New York in the summer of 1964 the German artists involved in the Fluxus movement as well as important artists from the international Fluxus group continued to perform in Germany, and many Fluxus artists settled in this country during the seventies and eighties for example George Brecht, Al Hansen, Takako Saito, Joe Jones and Benjamin Patterson.

As my interview in the catalogue with the former director of the museum in Monchengladbach, Johannes Cladders, tries to outline, the German art scene of the sixties and seventies was open for the Fluxus ideas – and received important impulses from the Fluxus activities. The exhibition "Fluxus in Germany" which was prepared by Rene Block with my collaboration for the Institut fur Auslandsbeziehungen follows the paths of the Fluxus artists through Germany, presenting documents as well as artworks. Our research which took us one and a half years covers most of the Fluxus activities in Germany from 1962 up to 1994 – in 1995 the exhibition was presented for the first time in Gera.

S.A.: In this context, some very important artists like La Monte Young, Yoko Ono, Allan Kaprow, Ay-O, Charlotte Moorman... are not present at the exhibition in Skopje. Were you short of their art works, or they have not been so influential on the German arts scene?

G.K.: The exhibition includes german artists involved in or connected to the Fluxus movement like Joseph Beuys, Thomas Schmit, Wolf Vostell, Arthur Kopcke, Ludwig Gosewitz and Dieter Roth; artists who performed in the early Fluxus concerts in Germany like Nam June Paik, Emmett Williams, Daniel Spoerri, Dick Higgins and Alison Knowles; as well as Fluxus artists who settled for at least some years in Germany like Robert Filliou, Takako Saito, Al Hansen and Joe Jones; several of these artists taught at german art schools. Other Fluxus artists who only occasionally performed or exhibited in Germany are not presented with their works in this exhibition.

S.A.: The exhibition began its tour in Eastern and Southern Europe in 1995. Is it scheduled to be moved to Western European countries and even further, for example, what about France, deeply involved in the dada, neo-dada and Fluxus syndrome, or Japan, taking into consideration the great number of its interested artists?

G.K.: Since 1995 the exhibition was shown in Istanbul, Vilnius, Warschau, Budapest, Ljubljana, Brunn and Skopje. The next places will be Sofia, Athens, Milano; there are plans to show it in Spain, in Israel, Australia and Japan.

S.A.: The dada movement was evidently like a father to the Fluxus initiators. At the end of the 50's and in the beginning of the 60's, German and French artists, for the first time following the WW II, maintained a very close, friendly, spontaneous and sincere relationship. It had been the very moment when Paris surrendered its primacy in the art field to the German artists' new and free spirit of mind. In addition to the dada and American happenings, were the participants of the Fluxus phenomena informed more on the Gutai avant-garde movement in Japan?

G.K.: The rediscovery of Dada not only connected the german and french young artists, but also inspired the americans in the second part of the fifties. At least among the New York artists the Gutai activities were known in the late fifties via art magazines as Allan Kaprow recollects in the catalogue "Neo-dada.Redefining Art 1958-62" (ed. Susan Hapgood, The American Federation of Arts, New York 1994). With the japanese artists involved in the New York Fluxus activities the informations about actual developments in Japan increased.

S.A.: Drastically new music experiments, rooted in the Fluxus origin, did not have in the beginning their adequate counterpart in the visual arts due to the previously known 'scandalous' dada behavior. I have the impression that following 1962, the visual arts took over the priority from the new music, thus



Габриеле Кнапштајн / Gabriele Knapstein

anticipating the mail art, the video art, and the conceptual art. Were the music artists aware of their own exhaustion?

G.K.: The term "intermedia", used by Dick Higgins from 1966 on to describe a main tendency in Fluxus aesthetics, still seems very appropriate to characterize the interest of Fluxus artists to work in the fields between music, poetry, visual arts, dance and theatre. The impulses of Fluxus for the development of experimental music through the seventies and eighties shouldn't be underestimated as the following publications made very clear: cf. Michael Nyman, Experimental Music, New York 1974; exh. cat. Berlin 1980, *Für Augen und Ohren (For Eyes and Ears)*, ed. Rene Block; exh. cat. Berlin 1996, *Klangkunst (Sound Art)*, ed. Christian Kneisel, Matthias Osterwold, George Weckwerth.



S.A.: *The Zen orientation in the beginning stimulated mainly by Cage, was for some time in balance with the other orientations. When did its confrontation start with the social and political ideas? Even the notion of agit-prop was mentioned in some documents. Was this the very reason for dissolving the Fluxus coherence?*

G.K.: In the Fluxus group many different characters collaborated for some years. From 1962 to 1965 there was a strong coherence between these artists working in the field of "intermedia" and performing together in Fluxus festivals. But from the beginning there was a wide range of temperaments which became more obvious after discrepancies arose vis-à-vis Maciunas' idea to promote a "revolutionary tide in art" and to establish a "unitary front"; he wanted Fluxus to have the exclusive copyright for all the artists works. The individual characters were too strong and diverse to be held together under one label – there were "theoreticians" like Brecht, Kopcke and Schmit, "poets" like Filliou and Williams, "aggressive musicians" like Paik and Vostell, "polititians" like Maciunas, Flynt and Beuys, "playful people" like Jones and Saito, to name just a few possible "categories". Beside their individual artistic careers the artists nevertheless were friends and in a certain respect "family members" of Fluxus.

S.A.: *Compared with the suspicious minds of the 60's, what has been the reaction of the public (in Germany and in other countries, too) when looking these works and documents today?*

G.K.: The Fluxus movement and group of artists is a historical body with a strong coherence and energy in the sixties and a weaker coherence in the following decades. The individual artists – many of them are dead meanwhile – went through individual careers beside their connections with Fluxus. But comparable to the dada movement Fluxus stands for a sceptical, but playful attitude towards the art world, for an experimental method and a dynamic view which prevents academic cristalizations and absolutisms. In this respect the Fluxus source should not dry up.

Волф Востел / Wolf Vostell, *Fluxus - Piano - Lituania, Hommage a Maciunas*, 1994 (exhibition view)

Skopje, October 1997



Валентино Димитровски

FLUXUS

Создавањето на искуството познато како Флуксус (што не е единствено да се нарече правец, тенденција или движење) најнепосредно произлегува од рамките на она што меѓу 1958 – 1962 беше доживеано како радикално прекинување со експресивниот и апстрактниот формализам. Тоа беше спроведено од поголем број американски (од Њујоркската сцена) и европски уметници коишто храбро ги воведоа хепенинзите, акциите, случувањата и случките, секојдневните нешта, медиумските преплетувања и отвореното рушење на нивните меѓи во фокусот на актуелноста. Иако подоцна овие млади автори ќе егзистираат под различни етикети и називи, за сите нив, се чини, било пресудно прашањето што го имал формулирано Раушенберг: да се работи во јазот што ги раздвојува уметноста и животот.¹ Или поинаку кажано, да се опстојува во јазлите каде што се случува нивното преплетување. Во контекстот на ова поместување на уметничката сцена од почетокот на 60-те, Флуксус се јавува како дифузно и отворено, поливалентно и неограничено искуство. Авантгардниот набој да се живее мигот и сегашноста го зароби ова искуство во "автентиката на иницијалното", а интензитетот во забрзување на близката "смрт", независно од тоа што случувањата и делувањето на Флуксус се протега и понатаму од клучните години на неговата експлозија (1962-1964). Она што беше замислено како конечно рушење на сите лимити и класификацији се соочи со парадок-

салното историографско калапење, како што е изложбата во Скопје, или пак онаа прва историска ретроспектива во Келн во 1970 год. (Хепенинг и Флуксус), за која што и самиот организатор, Харалд Земан, ќе признае дека "активностите на уметниците главно доживеале неуспех, ако не и потполни крах".²

Самиот почеток на Флуксус е од 1 до 23 септември, 1962 год. кога во Визбаден се организира "Fluxus internationale festspiele – Neuester Musik" со учество на Џорџ Мајнуас, Дик Хигинс, Елисон Ноулс, Нам Чун Пајк, Емет Вилијамс, Артур Кепке, Волф Фостел, Роберт Филију. Овие автори, инаку со различно професионално потекло, за прв пат заедно ќе се појават на манифестијата "Neo-Dada in der Musik" во Дизелдорф, јуни 1962 год. По востанувањето на Флуксус во Визбаден иницијалната група се шири со нови автори (на пр. во 1963 год. се придржува и Џ. Бојс), а се низат и манифестиите: во 1962 првата манифестија во Визбаден се повторува во Амстердам, Лондон, Копенхаген и Париз. Во 1963 год е "Festum Fluxorum" во Дизелдорф, "Yam Festival" во Њујорк, Флуксус фестивалот на тоталната музика во Ница и многу други манифестији што собирале само по неколку учесници. Манифестиите (флуксус концертите) продолжуваат во 1964 год. во Њујорк и во многу други места. Терминот "Fluxus" е понуден од Мајнуас, и тоа како наслов за еден "Интернационален магазин на најновата уметност, анти- уметност, музика, анти-музика, поезија, анти-поезија и тн." Овој магазин никогаш нема да биде публикуван, но самиот назив ќе остане како одредница за бројни концерти, случувања, манифестиции и едииции, како опис на едно вистинско богатство од најразлични перформативни активности од 1962 год. наваму. Така, Флуксус израснува во "...многудимензионално ткиво на средби, перформанси, идеи и објекти, што се протега преку еден долг временски период и многу држави. Флуксус, тоа е феномен на едно поле чии што граници се нераздвоиви и тешко е да се детерминираат. Флуксус, тоа е, во еден слободен превод на Луис Керол, долга приказна со многу јазли."³ А, действието на таа приказна не се развива само до денес, тоа понира и во предисторијата на својот почеток, во првите години на овој век.

Воведувањето на предметот од стварноста на сцената на уметноста, првата скандалозна провокација на "илузивниот", "привидниот", "автономниот" карактер на уметничкиот артефакт, беше иницијалната инспирација. Иако, за разлика од Дишан, Флуксус е "...стремеж кон недофатливото, непознатото,

случајното расплинување на уметноста во секојдневието."⁴ Најзначајното историско извориште е дадаизмот, на чии што субверзивни ставови за антиуметност Флуксус директно и свесно се надоврзува, иако во неговите редови политичката обоеност многу ретко е застапена. Уништувањето на една виолина, или пак, расклопувањето на еден клавир (на Флуксус концертите) ја следи дадаистичката радикалност. "Деструктивниот" физички гест ги отстранува изветвените идеи, тонови, и објекти, за да ја истакне својата сопствена животна сила. Но, во суштината на Флуксус гестовите го нема она апокалиптично чувство на егзистенцијална криза и тегобна фрустирираност, туку обид за животот самоодредување на сопствената егзистенција. "...за развивање на средствата на самосвеста, начините и средствата да се издржи притисокот" ... "...за развивање на дарбата за живеење..."⁵ Џон Кејџ, музичарот на звукот и тишината, со своите предавања и манифестији ќе биде најнепосредниот поттикнувач и креативен двигател на движењето. "Кејџ ја комбинираше источната филозофија со западната феноменологија. Тој ја студираше Хуанг По доктрината на универзалниот ум и Зен будизмот со Д.Т. Сузуки. Употребувајќи ја Ји Чинг (Книгата на промените), Кејџ ги воведе случајните



Џон Кејџ / John Cage, Mozart Mix, 1991 (exhibition view)

процедури во уметноста како една техника за дистанцирање на уметноста од егоцентричните карактеристики на естетската продукција од Ренесансата до денес. Тој сметаше дека свеста не е некаква ствар, туку процес, дека уметноста треба да го изискува случајот,



Изглед од изложбата *Fluxus во Германија 1962-1994*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1997 / Installation view *Fluxus in Germany 1962-1994*, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1997.

неодреденоста и случајните аспекти на природата и културата, дека процесите на однесување постојано го информираат едно дело на уметноста како објективна состојба или нешто комплетно, и дека реалниот свет станува не еден објект, туку процес.”⁶

Флуксус се сместува во едно проширене поле на перформативни искуства од 50-те наваму, базирани на отклонување на уметноста од чисто формалистичките интереси. Хепенингот е најнепосредниот предходник на Флуксус во ова проширене неоавангардно поле. Нивните врски се повеќеслојни, а повеќе уметници што учествуваат или прават хепенинзи од крајот на 50-те (Д. Хигинс, Мек Лоу, Џ. Брехт и др.) ќе бидат подоцна членови на Флуксус. Хепенингот е важен за појавата на Флуксус. Развивајки го асамблажот и амбиентот во време, како што го дефинира неговиот создавач Ален Кепроу, во хепенингот “...уметникот

јуксталонира различни групи на симултани, полиморфни, мултимедиски случки и акции. Доведувајки ги во прашање границите меѓу одвоените уметнички објекти и секојдневните случајувања и акции, хепенингот даде визуелна дефиниција за преплетувањата меѓу уметноста и животот”.⁷ Линијата на поврзување, но сега веќе во една поширока смисла, секако може да се повлече и кон други искуства што го одбележаа времето на 50-те и 60-те: делувањето на групата “Гутаи” во Јапонија во педесеттите, спектакуларните јавни случки на Ив Клајн, делувањето на Новите реалисти во Франција, францускиот Нов роман, Новиот бран во францускиот филм.

Има една карактеристична црта што произлегува од специфичното место на музиката во делувањето на Флуксус. Не случајно, рафањето на Флуксус е врзано за две манифестиации што се насловени како: Нео-Дада во музиката и Флуксус интернационален фестивал на најновата музика. Неговите манифестиации воопшто се познати како Флуксус-концерти. Поголемиот дел од американските претставници произлегуваат од курсевите што Џон Кејџ ги држел на New School for Social Research во Њујорк (Брехт, Хигинс, Мек Лоу, Ал Хансен – а никој од нив не е професионален музичар). Кога Флуксус почнал да делува во него не учествувал само Кејџ, туку и други американски композитори како Ерл Браун, Кристијан Волф и Ричард Максфилд. Но, музиката

во Флуксус не е некаква унифицирана музичка форма или тенденција во вообичаените, или во најмодерните музички норми. Она што е доминантно во Флуксус композицијата е една потрага по звук и звучно искуство надвор од конвенционалниот музички инструментарум, а отворено за случајните искршувања од звучната околина, или амбиент. Но, овде во игра не се само звучните партципации, туку и тактилните и визуелните аспекти и случајувања. Непредвидливите секојдневни “мали случаји” често се почетните точки на една композиција.” Најдобрата Флуксус композиција е најнеперсоналната – како ready-made.⁸ Музичките проседеи настануваат или се создаваат преку некоја уметничка акција, жива или во слика. Визуелните, акустичките и акционите аспекти најчесто создаваат единствено доживување што се распознава како композиција. Со проширувањето на звучниот материјал од околината се чини она што Роберт Филију го означува како заеднички став на уметниците асоцирани со Флуксус: интерпретирање на се од животот како музика – “Едно летање на пеперуката е толку музичка случка колку што е капењето на една водна славина.”⁹ Навлегувањето на случајното во музиката (во Флуксус инаку практикувано не само во акустичното) беше, пред се, Кејџовиот придонес во движењето. Како најистакнат експонент на алеаторната струја во музиката тој доследно го спроведува



Нам Џун Пајк, *Jac верувам во реинкарнација*, 1993.
Nam June Paik, *I believe in Reincarnation*, 1993.

Дишановиот концепт, отворајки ја композицијата за звуките, шумовите што случајно искрснуваат во текот на извадбата, додека самото компонирање го подведува под "случајните операции". воведувајки табели за варирање на структурите направени врз основа на Ји Цинг(Книгата на промените) кои што на композиторот му овозможуваат немешање во прашањата на изборот и го спречуваат да го наметне сопствениот вкус. Случајноста, неодреденоста, неинтенционалноста, невосредоточеноста, промените, повеќеслојноста, взајмната проткаеност, се оние модуси што Кејџ ги претпоставува како уметност, следејќи го системот на организација на природата.

Кејцовата активност силно ги проткајува искуствата на останатите членови на Флуксус. Во раните 60-ти Брехт ја истражува музичката природа на објектите и едноставните случки како процесуален континуум на сите инцидентни акустични и визуелни моменти во изведената ситуација. Често пати тоа се базални елементи што се издигнуваат до рамнштетот на "слушање" што отворено се нуди како не-уметност. Близок до случките на Брехт е Ла Мон Јанг. Ако за Кејџ се релевантни звуките и шумовите што се случуваат како музика (на пример неговата "silent piece 4'33" што тој не ја сфаќа како тишина, ами како неодминлив наплив на звуци и шумови), Ла Монт Јанг оди понатаму од светот на чујната музика, во она што се доживува како "визуелна музика" (на пример "Butterfly piece"- композиција што трае додека една или повеќе пеперутки не излезат надвор од амбиентот каде што се изведува "перформансот"; или пак неговите композиции за кои што публиката решава што е музика и колку трае). На тој начин, уметниците на Флуксус формата на своите изведби ја сведуваат на некој потстрек, фрагментарно упатство во партитурата чие дешифрирање бара активно учество на изведувачите. Брехт, Вотс и др. практикувале чудни зборови и фрази чија реализација не е строго одредена : "Event scores, термин скован од Брехт, ги ангажираше изведувачите во акциите така што ја оставаше реализацијата на случката отворена спрема еден неограничен број на комплексни или едноставни, јавни или приватни, индивидуални или колективни , ментални или физички интерпретации."¹⁰

Уништувањето на уметничките конвенции и практикувањето на "не-уметност" особено е нагласена не само кај Брехт, туку и кај Р. Филију и Бен Вотс. Филију отворено се залага за развивање на "алатките" на самосвеста (а тоа може да бидат перформансите, игрите, случките,

хепенинзите) преку промена на структурата на нашиот ум, со радоста и креативноста да се изострува дарбата за живеење. Сметајќи дека секој може да биде уметник, се залага против било каква специјализација и за рушење на бариерите: "поемата може да биде скулптура, која што може да биде музичка композиција..."¹¹ Ова е сродно со ставот на Хигинс дека "Композиторот е мртвов човек ако не компонира за сите медиуми"¹², воведувајќи го терминот "intermedia", карактеристичен не само за него, туку и за останатите уметници. Додека Бен Вотс низ збор и акција ја визуелизира взајмноста меѓу лингвистичките средства што ги организираат категориите на искуството и акциите на уметниците кои што посредуваат меѓу гледачот и виденото за да се уговорат културните значења. Волф Фостел е автор што го воведе концептот на деколажот во Флуксус "како синтетизирање на деструктивната/креативната дијалектика на Западната епистемо-логија"¹³, создавајќи деколажи-хепенинзи како "оружје" за политизирање на уметноста. "Хепенинзите и случките (цепење на деколажи , плакати, кршење на телевизор, демолирање на една кука, рушење на еден сид – што ослободува специфична Флуксус музика) се рамки на референција за искуството на презент-

носта. Гледачот може или мора да диференцира меѓу формата и содржината. Усогласените акции кои што се одбивни и застрашуваат во животот, честопати имаат фасцинирачки естетски еманации, иако содржините или консеквенците треба да бидат отфрлени. Хепенинзите го доведуваат таквиот кошмар до свеста , изоштрувајќи ја неа за неексплативноста и за случајот."¹⁴ Поетиката на апсурдот особено се открива во акциите на Хигинс, Нам Џун Пајк, Емет Вилијамс, Андерсон, со предизвикување на невообичаени однесувања и користење на предмети, комуникации и случки од секојдневието и од културниот живот со нагласено застраницување, отворено предизвикувајќи скандал. Секавањата на Кејџ за искуството со Нам Џун Пајк во 50-те во Колон, Германија, речито говорат за неговата крајна луцидност (ненадејно сечење на вратоврската на Кејџ, кинење на неговата облека, реален страв на присутните дека би можел да скокне преку еден отворен прозорец од шестиот кат, потоа напуштање на просторијата, на крајот звонење на еден телефон во просторијата со што Пајк ги информира присутните дека перформансот е завршен). Називите и одвивањето на неговите композиции поставуваат крајно



Нам Џун Пајк, Јас верувам во реинкарнација, 1993 / Nam June Paik, I believe in Reincarnation, 1993.

поместени ситуации (Danger Musik for Dick Higgins: Creep into the Vagina of a Live Whale, или неговата "Симфонија бр.5", на пример). Со Шарлота Мурман како интерпретатор, Пајк реализира многу од неговите "Sex musiks", а при изведбата на неговата "Opera Sextronique" во 1967 год. во Carnegie Hall, во Њујорк, двајцата се уапсени од полицијата.

Феноменот Бојс на специфичен начин е присутен во Флуксус. Неговото Флуксус искуство се базира врз вклучувањето на акустичните процеси во комплексната тридимензионална перцепција. Бојс учествуваше во различни перформанси и случувања во рамките на движењето, а беше и организатор на Флуксус концертот во Дизелдорф (1962). Но тој рано ќе развие еден специфичен концепт што го разликува од стандардното делување на Флуксус. Неговите акции стануваат повеќе концизни, а случајот не е така нагласен Концептот на акциите се фиксира на неговата личност, што е во контраст со базичната Флуксус антииндивидуалност. Флуксус акцијата секогаш фокусира на сегашноста, во блеснувањето на едно кратко случување или во монотоното и линеарно причврстување за она овде и сега, во досадата на проширена акција, додека акцијата на Бојс поентира кон иднината, во очекувањето на некаква далекусежна промена. А, тоа е сосема различно од Зен искуството што Флуксус го прими посредувано од Кејц. Тоа и го одвојува Флуксус од оние искуства (концептуалната и уметноста на перформансот) во кои што инаку партиципирал: во Флуксус концептуалното мислење и експресивните гестови никогаш не биле привилегирани. Експлизивната сила на Флуксус се должи на релативно минималните средства. Членовите на Флуксус свесно се дистанцирале од секаква експресивна, концептуална или симболичка реторика.

Флуксус е веќ историја, иако трае до денес. Ако ова е еден парадокс, ништо помалку не е парадоксален фактот дека она што ги уриваше сите институционални класификации сега класично музеолошки се обработува. Иако, музеолошката презентација на феномените како Флуксус скоро е невозможна. Како што забележува Жан Марк Поенсо, историјата за Флуксус, како и за Дада, ќе го сочува само митот. Затоа што, "Флуксус навистина не е едно уметничко движење, туку еден став на умот, не една конспиративна група на уметници, туку екстремно слободна асоцијација на осаменици и аутсајдери коишто, далеку од уметничкиот пазар, измислија форми на однесување и креации што денес ние можеме перфектно добро да ги опишеме како уметност"¹⁵

¹ Zan Mark Poenso, *Fluxus-umetnost dogadjaja, Fluxsus –izbor tekstova, Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1986

² Jindrih Halupecki, *Vreme nulta, Fluxus – izbor tekstova, Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1986,

³ R. Block, C. Bodenmuller, G. Knapstein, *Fluxus in Germany, 1962 – 1994*, IFA Stuttgart, 1997.

⁴ Zan Mark Poenso, *op cit.*

⁵ Robert Filliou, *Letters to Allan (Kaprow)(1967), Theories and Documents of Contemporary Art, University of California Press, 1996.*

⁶ Kristine Stiles, *Performance Art , Theories and Documents of Contemporary Art, University of California Press, 1996.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Rene Block, *Fluxus musik: An Everyday Event, Fluxus in Germany 1962-1994, IFA Stuttgart, 1997.*

⁹ *Ibid*

¹⁰ Kristine Stiles, *op cit.*

¹¹ Robert Filliou, *Theories and Documents of Contemporary Art, Univristy of California Press, 1966.*

¹² Dick Higgins, *Theories and Documents of Contemporary Art, University of California Press, 1966.*

¹³ Kristine Stiles, *op cit.*

¹⁴ Wolf Vostell, *De'- coll/age (1966), Theories and Dokuments of Contemporary Art, University of California Press, 1966.*

¹⁵ Rene Block, *op cit.*

МАРИНА АБРАМОВИЌ ВО МУЗЕЈОТ НА ГРАД СКОПЈЕ

ПРОЕКТИРАЊЕ НА ВИСОКА ЕНЕРГИЈА

Интервју со
Марина Абрамовиќ
Разговарала
Сузана Милевска

фото: Роберт
Јанкулоски

Од 22 до 28 септември 1997 година во Скопје, како гостин на Музејот на град Скопје, гостуваше Марина Абрамовиќ. Повод за нејзината посета беа проектот "Моси" и предавањето "Перформирачко тело" кои ќе изведе ја нарачка на Музејот. Проектот "Моси" се состојеше од два дела: видео

инсталацијата поставена во постапките посветена на Револуцијата и НОБ (која подолго време не е отворена за публиката) и проекцијата на инсталацијата на Марина Абрамовиќ за прв пат се претстави со свој проект во некоја од државите оформени на просторот на Југославија од моментот кога си заминала од Белград во 1975 година, а воедно е и нејзиното прво претставување по освојувањето на Златниот лав на Венецијското Биенале за 1997 година доделен за нејзината дваесет и петгодишна работата на полето на перформансот и видеото.

Разговорот за "Големото стакло" го водеше Сузана Милевска, куриорот на проектот "Моси".

Марина Абрамовиќ е родена во Белград, Југославија, во 1946 година. Студирала на Ликовната академија во Белград (1965-1970).

Од 1973 пак е вклучена во боди арти движењето. Во 1975 година во Амстердам започна нејзината лична и професионална релација со



МАРИНА АБРАМОВИЌ ВО МУЗЕЈОТ НА ГРАД СКОПЈЕ

Улај со која работеше заеднички йерформанси и видео проекти ("Ослободување на џасош" (1975), "Ослободување на меморијата" (1975), "Ослободување на шелото" (1976), "Водушување/издрушување" (1977), "Немерливост" (1977), "Релација во движење" (1977), "Релација во време" (1977), "Свейл/шемно" (1977), "Комунистичко шело/капиталистичко шело" (1979), "Одмор/енергија" (1980), "Преминување на нокното море" (1982-1986), "Позитивна нула" (1983), "Модус вивенди" (1983) и др.

Од 1980-1983 паѓа во Централно Австралиската Сахара, Тар и Гоби.

Во 1988 година заедно со Улај го осврнува големиот проект на Кинескиот сид "Прошетка" од кој произлежува и 16 мин. филм "Љубовници". По овој проект почнува да работи индивидуално и осврнува голем број йерформанси и видео проекти од кои поважни се: 1989 - "Бродот се празни/сиркујаша навледува", 1992 - "Станувајќи видлива", 1993 - "Биографија", 1994 - "Илузионистички", 1995 - "Чистење на кукаша", 1995 - "Чистење на огледалото 1, 2, 3". Од 1990 почнува да предава на Ликовниот академии во Париз, Берлин и Хамбург. Во 1995 во Музејот на Модерна уметност, Оксфорд, се одржува големата ретроспективна изложба "Марина Абрамовик - објекти, йерформанс, видео, звук" (курајор Криси Ајлс) која паѓа во Единбург, Даблин, Минхен, Хронинген, Генф, Лион...

С.М.: Ова интервју е замислено како една прошетка меѓу два вида на методи од кои ќе произлезат прашањата. Првиот вид прашања би бил оној хронолошкиот, додека вториот би се однесувал повеќе на концепцискиот однос кон медиумите и темите што Ве предизвикувале во различните периоди на вашето творештво.

Би започнала со прашање што се однесува на контекстот - белградската ликовна сцена во седумдесетите, во кој се одвиваше Вашиот премин во кариерата од медиумот на класичното сликарство во некои други, тогаш се уште неистражени, ликовни искази и територии. Како дојде до тоа напуштање не само на сликата туку и на самата претстава и нејзиното заменување со звукот, што според Криси Ајлс, претставува зачеток на преминот кон преформансот?

М.А.: Тоа напуштање беше постапно, но започнува многу рано, уште со темите во самите слики.

Прво што почнав да сликам беа моите соништа. Тоа го правев така што сликав само во две бои: сина и зелена. Од тоа време произлегува и една подфаза, кога сфатив дека светлината треба да излегува од сликата, дека самата слика треба да биде носител на светлината. Подоцна тоа го поврзав со иконата, а го најдов и кај Дан Флавин кој своите дела со неон ги поврзува со светлината во иконата. Многу беше интересно тоа проблеснување: како да беше одблесок на душата. Тоа требаше да биде кондензирано во бојата. Како може сликата да зрачи со светлина ми беше многу важно уште на шеснаесет години. А тогаш, од внатрешниот се свртв кон надворешниот свет. Почека силен да ме интересира некој вид на сурова реалност. Еден период потполно беш обземена од големите сообраќајни несреќи на камиони. Оние големи зелени социјалистички камиони кои

ми изгледаа како некои инсекти. Олев по полициските станици и барав да видам вистински несреќи на такви камиони - потполно уништени од несреќата. Барав да ме одведат на самото место на несреќата за да направам скици или фотографии. Како резултат на тоа настанаа огромни слики: многу сакав да сликам слики што не можам да ги опфатам со раширени раце, слики во кои можам да влезам целата. Физички да сум во сликата. Се разбира, тоа беше финансиски неизводливо за мене во тоа време, па со пријателите крадевме употребени кулиси од театарски сценографии.

Во еден момент посакав да видам како би изгледал судирот меѓу таа реалност и мојот свет. Затоа отидов во продавница за детски играчки и купив мали детски камиончиња. Ги однесов на автопатот и ги ставив под тркалата на големите камиони и гледав како ќе ги удри големиот камион. Но што се случуваше? Редовно малите камиони остануваа неоштетени. Тоа стана тема на моите слики која брзо ја исчрпев. Потоа се свртев кон небото, почнав да сликам облаци и човечки тела. И самите човечки тела наликуваа на пејзажи, никогаш не им се гледаа лицата, туку прво потсетуваа на реки, планини, за на крај да станат сосема аморфни, апстректни, како облаци. Сликав четири вида облаци: облаци кои секогаш беа на небо, облаци кои доаѓаат, имав проекција на облаци од вселената и облаци - црни дупки кои беа антиоблаци.

Тогаш се случи и првата изложба на групата "Дрангулариум" во Студентскиот културен центар. Идејата беше секој да донесе по некој објект што го инспирира при работата, а кој не се гледа во самите дела. Евгенија Демниевска, на пример, ја донесе вратата од своето атеље што ја инспирирала додека се отвора и затвора. Уметникот Грgelj донесе едно ќебе со кое се покривал секогаш пред да работи и заспива. Зоран Поповиќ донесе радио бидејќи секогаш додека работел слушал радио: на самото отворање тој отиде во радио станицата и оттаму ја отвораше изложбата, а ние го слушавме директниот пренос на неговото радио.

Јас изложив три објекти што ги нареков облаци. Првиот облак всушност беше кикирика прободена со игличка, малку оддалечена од сидот така што фрлаше сенка, а насловот беше "Облакот и неговата сенка". Вториот објект беше крзно од овца и тоа беше вториот облак, а третиот беше некој метален број, 345, што го симнав од една зграда. По таа изложба моите слики станаа потполно сини, без никакви објекти. Можеби најбитен момент за процесот на исчезнување на мојот интерес за сликата беше кога некаде на море на небото здогледав воени авиони што правеа цртежи кои веднаш исчезнуваа, а небото повторно остануваше чисто како на почетокот. Тогаш решив да почнам да ги правам проектите, да престанам да сликам и да ги користам огнот, водата, воздухот, вистински остров, да ги користам основните елементи. Во прво време не знаев како да ги изведам, сите тие замислени проекти беа во огромни размери. Тогаш добив идеја да почнам да работам со звук. Една од идеите беше да се постават звучници на мост со звук, на мост што се руши. Тоа беше идејата дека кога визуелно ќе си претставиш нешто тоа навистина почнува да постои.

Тоа што ти го забележа во текстот на Криси Ајлс е навистина важно, јас во преформансот дојдов преку звукот. Звукот ме доведе до телото. Така, ритмот во преформансот "Ритам 10" со ножевите ме доведе до употребата на телото.

С.М.: Перформансот претставува присуство на уметникот, "да се биде таму" во истиот момент кога и публиката, за разлика од сликата која може да биде изложена независно од присуството

МАРИНА АБРАМОВИЌ ВО МУЗЕЈОТ НА ГРАД СКОПЈЕ



на уметникот. Колку тоа изложување на сопственото тело значи идентификација, формирање на уметниковиот субјект или пак е само повторно изложување на себе си како објект?

М.А.: Во перформансот многу е важно она "овде" и "сега". Тоа е

моментот кога се создава една посебна конструкција со која субјектот и објектот стануваат едно исто; тоа е едно обединување, една свадба меѓу субјектот и објектот. Тогаш започнува една комуникација и размена на енергија меѓу гледачот и уметникот. Многу е важно уметникот да биде отворен како би можел да црпи енергија од публиката, за да може да ги доведе своите граници до максимум. Ако не ме гледа публиката јас не изведувам перформанс, немам причина. Тоа е исто како со сликата која ја даваш на публиката, ако нема кој да ја гледа ти немаш причина да ја создадеш. Јас на публиката и го давам перформансот, моето тело. Многу е важно при перформансот да си присутна и физички и ментално, тоа е разликата со сликарството каде уметникот не мора воопшто да присуствува на изложбата, идејата во перформансот е да бидеш целосно во тоа, а не само физички, а со мислите во Хонг Конг. Мора при тоа да се создаде едно магнетно поле, ако тоа го нема тоа значи дека колото е отворено, дека постојат излези.

С.М. : Институционализирањето на телото со перформансот истовремено значи и негово претворање во *ready made* преку еден исказ - перформатив кој влијае врз приватноста. Кој од Вашите перформанси би бил прв, дали тоа подразбираше и институционално презентирање?

М.А. : Сигурно, неопходно е да се има одредена публика спремна на гледање перформанс. Јас и дома сум правела некои проби, но нужна е публиката. Затоа како прв ќе го наведам перформансот "Ритам 10" изведен на фестивалот во Единбург каде што ја почувствуваа таа енергија и дека само така можам да работам. Тоа е оној чекор од приватното во јавното, од она мало, никој јас во повисоко јас, она јас што може да го направи она што помалото јас не би можело. Во таа јавна ситуација може да станеш суперчовек: колку повеќе публика, тоа поголема трансформација. Уште Дишан тврдеше дека и публиката може да биде креативна. Всушност, и самата публика ја губи својата приватност, и таа мора да биде овде и сега, нема минато и иднина. Така се наоѓате на некоја друга територија. Кај мене постои и еден друг процес, сè она што ми се случува интимно на приватна основа јас го претворам во јавно и универзално. Така моето разделување со Улај што е една најинтимна работа одеднаш станува модел за сите разделби на различни луѓе кои можат во тоа да се проектираат како во огледало.

С.М. : Како би се одредила вредноста на тие дела кои веќе ја надминуваат границата на она што е естетско и навлегуваат во сферата на етичкото, излегуваат од рамката и навлегуваат во животот?

М.А. : Јас немам одговор на тоа. За мене добро уметничко дело може да се нарече само кога го предизвикува чувството што го имаме кога влегуваме во ресторан, нарачувааме и во еден момент имаме чувство дека некој седи зад нас и нè гледа, се вртиме и гледаме дека некој навистина нè гледал. Тоа чувство што те тера да се свртиш го буди и доброто уметничко дело, но тоа не е естетика, тоа е некој друг вид енергија: таа постои во перформансот, во африканските скулптури, кога го гледаш Ротко, кај низа уметници кои проектирале висока енергија во своите дела.

С.М. : Сега би преминала на овој спој што во Вашите дела се јавува меѓу перформансот и видеото. Токму со медиумот на видеото и реално се појавува уште еден субјект: камерата-око кое посредува меѓу публиката и изведувачот. Оној што гледа

МАРИНА АБРАМОВИЌ ВО МУЗЕЈОТ НА ГРАД СКОПЈЕ

веке не е овде, неговото присуство е одложено. Дали тоа чувство влијае врз уметникот кој треба да изведе перформанс и како се стимулира публиката?

M.A. : Тука има неколку слоеви. Во почетокот видео камерата служеше само за документација. Од камерманот само барав да ја намести камерата и да излезе од просторијата. Не сакав никако да влијае врз снимката, со никаков рез, зум или движење: материјалот мораше да биде 1:1 во однос на реалноста. Значи статична камера што само ја регистрира реалната ситуација. Во денешно време таквите ленти имаат единствен документарна функција, но се неупотребливи за гледање: ужасно се досадни и со лош квалитет. Затоа, кога држам предавање од десетина сати материјал употребувам само по една минута. Во осумдесеттите години, поради лимитацијата на телото, кога мора да се биде истовремено на неколку места, ми се наметна една друга потреба, да изведувам перформанс пред камера во студио, исклучиво за медиумот. Тоа е сосема поинаков пристап, мора да се организира студио, снимање, да се осмислат сите технички и естетски моменти за тоа видео на крај да може да функционира наместо тебе, како перформанс. Тоа не го исклучува перформансот, тоа е само втор најдобар избор. Тука ти веќе не си присутна, а сепак комуницираш преку видеото. Она "тука" и "сега" не се губи туку само се зема максимумот од еден друг медиум. Тоа е само електронска замена. Така беше направен видео артот "Кромид", јас не сум овде, тоа дело воопшто не е изведувано пред публика, а сепак можеш да влезеш во таа драма, да ја почувствуваш истата енергија, барем мислам дека успеав да најдам начин да го остварам тоа. Во делото "Помеѓу", пак, публиката потпишува договор со мене дека ќе го изгледа целото видео без да ја напушти проекцијата, дека ќе ми го даде своето време, а јас го давам моето дело: таа ја нема својата слобода да одлучува колку минути сака да одгледа, или воопшто нема да го види делото или ќе мора да го одгледа цело.

Јас не дозволувам на публиката да види само една слика. Таа мора да учествува исто колку и јас.

C.M. : Соработката со Улај значеше внесување на втор субјект во самиот процес на создавањето на делото, а не само при рецепцијата. При тоа проблематиката на машки/женски принцип се наметна многу пред денешниот пробив на она што во теоријата се нарекува gender studies. Како гледаш на тоа денес кога со феминистичката теорија и иконографија тие принципи стануваат доминантна тема?

M.A. : Точно е тоа дека тогаш тоа не беше толку актуелно. Самото запознавање со Улај дојде во еден вистински момент во мојот живот и кариера, кога јас дојдов до некоја граница на самоуништување со оние опасни перформанси. Тогаш сакав да одам сè подалеку, имав некој фанатизам кој ме доведе и до она губење на свеста во сvezдата. Кога го сретнав Улај видов една можност за отворање, ги изведов оние три дела на ослободување: ослободување на гласот, на телото, на меморијата. Во тоа време и во мојот изглед и во моите дела карактеристично беше тоа што доминираше машката, а не женската енергија. Кога го запознав Улај тој работеше токму на тој проблем: имаше едно дело во кое се појавува како двојна личност: половина лице му беше нашминкано како на жена, со долга коса, а на другата половина имаше брада и кратка коса. Тој веројатно во себе ги бараше двета пола. Кога се запознавме, сфативме дека јас можам да бидам женскиот дел. Така, таа симбиоза на женско и машко требаше да го отвори и надмине егото: за тие дванаесет години никогаш не потпишавме едно

дело само со едно име и никогаш не расправавме чие е некое дело. Тоа беше некој вид уметнички хермафрорит. Тоа како да беше пионерска работа на она што денес се нарекува проблем на полот. Ние уште тогаш ги истражувавме сите тие парадокси, но во нашето дело дојдовме и до нивната граница што доведе и до таа драматична разделба на Кинескиот суд. Оттаму веќе немаше каде понатаму. Беа исцрпени сите можности. Кога ја видов таа граница јас три години не можев да си го признаам тоа, не сакав да го прифатам поразот. Да се напушти своето его за мене беше напор да се оди повисоко, затоа кога требаше повторно да се вратам на самостојна работа тоа го почувствувај како пад, како враќање кон она место од кое сум почнала, а јас секогаш сакав да одам што повисоко... Многу време ми требаше да сфатам дека сепак не се враќам на исто место, дека јас сум се променила... Бев во истата река, но водата беше друга... За мене голем учител беше Џон Кејџ: колку хармонија имаше во неговиот живот и неговите дела. За него беше многу важно да не се храни сопственото его и една детска отвореност. Многу уметници прават затвор од сопственото творештво. За мене е важно секогаш да ги пробивам сопствените граници, да можам себе да се изненадам.

C.M. : Брската со Кејџ постои и преку твојот интерес за другите култури. Во еден период кога сите уметници го напуштија перформансот тоа не беше случај и со Вас?

M.A. : Кога сите го напуштија перформансот и се свртија кон објектите мораше сепак да дојде и до некоја промена. Во тој период од крајот на седумдесеттите сите уметници како да почнаа да сликаат перформанси, како да не можеа да одговорат на преголемите барања на перформансот. Јас понекогаш велам дека многу лоши перформанс уметници станаа лоши сликари. За мене перформансот никогаш не дојде до својот лимит, никогаш не беше сосема исцрпан и таа промена беше помалку тажна.

Во тоа време тој беше означен со истражување на телото, но не и на духот.

Кога се случи тоа напуштање на перформансот јас и Улај излезот го баравме во природата. Отпатувавме за Австралија, во оној најминималистички пејзаж каде што навистина си сам со себе. Тогаш дојдовме до тој ментален аспект на телото кој стана најзначаен за нас: сите различни аспекти на телото кај аборицините, Тибетанците, Јапонците кои ги откривавме и преку нивната философија ни покажа колкава област е тоа, дека ние во претходниот период само сме ја начнале, посебно менталниот аспект на телото. Така дојде до перформансот "Преминување на ноќното море" што беше истовремено и одговор на сите што нè прашуваа дали сликаме слики: да, тоа беше нашата жива слика. Сè уште ме интересираше што е тоа граница на телото и на менталната свест. Затоа се свртив на источната страна, мојата западна традиција не ми дава доволно одговори на тоа прашање. Земам од исток и давам на запад. Секогаш добивам од исток, а запад ме исцрпува.

Од аборицините го добив оној краен релативизам, кај нив нема минато и идно време, сè е сега и овде. Исто кај нив нема зборови за да и не.

C.M. : Дали би можело да се каже дека постојат најадекватни медиуми за одредена култура?

M.A. : Јас медиумот го бирам во самиот момент, тоа е како добар кувар во кујна, никогаш нема некој рецепт. Јас сакам да ги мешам сите медиуми според потребите.

МАРИНА АБРАМОВИЌ ВО МУЗЕЈОТ НА ГРАД СКОПЈЕ

С.М.: Транзиторните објекти што ги изложувате последниве години претставуваат премин од еден во друг принцип на интеракција: од изложување на сопственото тело и провоцирање на публиката на интеракција до очекување од публиката да го вложи сопственото тело во одредено време...

М.А.: Мене отсекогаш ме интересираше трансформацијата тоа најдобро го сфатив по "Кинескиот сид", посебно во перформансите, но исто така сфатив дека сепак публиката низ тоа минуваше пасивно. Затоа почнав да ги правам тие "транзиторни објекти" кои никогаш не ги нарекувам скулптури. Публиката треба преку тие објекти да дојде до слични искуства на моите, а во овој момент кога тоа ќе се оствари самите објекти веќе не се потребни, можат да се отфрлат. Тоа беше премин до еден краен вид на интеракција што дојде со "Помеѓу" каде што публиката веќе нема избор дали ќе ги стави "чевлите" (еден од транзиторните објекти) кога еднаш веќе ќе го потпише договорот.

Во почетокот критиката имаше голем отпор кон транзиторните објекти, кон тоа дека материјалот станал важен за мене. Ги нарекуваа "new age", "spiritual", "spooky", "witchy"... Особено кога дојдоа и "power objects". За мене, пак, тоа беше сосема нормално надоврзување: она што беше "уметниково тело" (моето тело) на она што го нарекувам "јавно тело" (телото на публиката). Во овие објекти постојат два вида: "објекти за човечка употреба" кои може да ги употребува публиката и "објекти кои не се за човечка употреба" - наменети за употреба од страна на невидливото. Кај мене секогаш постои таа разлика меѓу материјалниот и невидливиот свет. Тоа се на пример двата стола: единиот на кој може да седне секој од публиката, а другиот стол кој има седум метри, веднаш до него, е за неговата душа.

С.М.: По проектот изведен на Венецијското биенале "Балкански барок", а и овој сега во Скопје, често Ви го поставуваат прашањето за Вашиот однос кон ангажирањето на уметникот на кое одговаравте дека тоа се проекти кои немаат толку ангажирана порака колку што се лични. Зошто?

М.А.: Јас секогаш се плашам дека може да се случи уметникот да одговара на темата на денот, како во весниците. Мислам дека едно дело мора да содржи многу слоеви кои можат да се користат постојано, во различни времиња. Марсел Дишан е најдобар пример за тоа, неговите дела се толку богати со значења што во секоја декада тој се толкува на различни начини кои се адекватни на тоа време. Сега читав некоја сосема различна интерпретација од онаа на Шварц. Уметникот има повеќе шанси да преживее ако има повеќе слоеви. Затоа се плашам од таа ангажираност во уметноста. Затоа и не сакав она дело на Венеција да го наречам "Југославија" туку го нареков "Балкан барок", со тоа сакав да му дадам една поширока, глобална димензија. Сепак мислам дека најдобро е секој да го работи она за што се определил, како што пекарот пече леб, уметникот создава уметност, работи со свои средства. Мислам дека таа "ангажираност" го уништи Бојс, кога почна да се бави со социјалниот ангажман тој се изгуби себе си, мислам дека тоа го уби на крајот. Тоа е драмата на ангажираноста. Матис во текот на целата Втора светска војна сликаше цвеќе.

С.М.: Како дојде до промената во концептот на проектот "Мост" во Музејот на град Скопје кој првобитно беше замислен како два столба со по пет монитори на кои требаше да се прикажуваат проектите "Чистење на огледалото 1 и 2" и проекција на интерактивниот видео проект "Помеѓу"? Дали тоа е поврзување само на различните култури или и на различните

периоди од Вашиот живот?

М.А.: Целата идеја да се дојде овде во Скопје и соочувањето со тој заборавен склад на историјата ме поттикна да го распарчам тоа "Чистење на огледалото" бидејќи и самата историја е така распарчена. Имав таква силна потреба од тоа. Кога дојдов реков "во ред, пет монитори овде, пет таму", како што беше договорено... Тогаш сфатив дека тоа е потполна бессмислица. Дека вистинскиот одговор на целата ситуација е тоа распарчување на телото. Јас секогаш сакам да работам со локацијата, директно да реагирам на просторот. Потполно интуитивно како овде, секогаш оставам можност да се случи нешто друго од она што сум го предложила, онака како што мора за една изложба и институција како музеј. Тогаш кога дојдов првиот пат во тој дел на музејот така се возбудив што знаев дека ќе се случи нешто. Прво почнав со распарчувањето на костурот, па сфатив дека и сето тоа стана некоја таква структура, како тело, тоа пак е поврзано со моето дело "Биографија".

Како дишење на вселената кога гравитацијата те враќа назад, одиш нанапред, нанапред, и на крај пак се враќаш во своето минато.

С.М.: Како го поврзуваш "чистењето на огледалото", ритуалот од кој произлегува насловот на тој видео проект, што е еден дел од инсталацијата "Мост", со целиот проект?

М.А.: Тибетанските свештеници го имаат тој ритуал кога три месеци се затвораат во ќелијата и го визуелизираат распаѓањето на нивното тело до коски. Сè до моментот кога тоа се претвора до прав. Тогаш излегуваат и одат на гробишта и легнуваат до труп. Не се блокираат пред смртта туку се обидуваат да добијат максимум информации, физички и ментални, за неа. Тоа размислување за смртта се наметнува во една фаза од животот, посебно кога се соочуваме со сопствената историја во која имало многу умирање.

С.М.: Многу одамна, со Улај, имавте проект наречен "Комунистичко тело/капиталистичко тело"... Дали тој има некоја врска со овој проект?

М.А.: Вистинскиот наслов на тоа дело кој никогаш не беше објавен, беше "Комунистичко тело/фашистичко тело": во мојата диплома имаше звезда петокрака, а во неговата - свастика, така дојдовме до тој наслов, до тие симболи. Тоа беше потешкото за него да го каже. За мене таа врска е самата петокрака.

С.М.: Уште од периодот на перформансот во Студентскиот културен центар петокраката ја користите како симбол или метафора за различни идеи...

М.А.: Првата звезда што ја што ја врежав врз stomакот е онаа алхемиската, со двата краци нагоре. Таа е во сите симболики негативна, џаволска, пентаграм...

Ми требаа многу години да ја направам позитивната. Сега на мојот stomак постојат трагите од двете звезди, се неутрализираат.

MARINA ABRAMOVIC IN THE SKOPJE CITY MUSEUM

PROJECTION OF HIGH ENERGY

Interview with Marina Abramovic

Suzana Milevska

Marina Abramovic stayed from 22-28 September 1997 in Skopje, as guest of the Museum of the City of Skopje. The reason for her visit were the project 'Bridge' and the lecturing 'Performing Body' that were performed upon the very request of the Museum itself. The project 'Bridge' was made up of 2 parts: video installation placed in the arrangement dedicated to the Revolution and the National Liberation War (which has not been open for the public for a longer period of time) and the projection of the interactive project. Through this installation, Marina Abramovic for the first time has presented herself with a project in some of the states that have been established on the territory of former Yugoslavia since the moment she had left Belgrade in 1975, and at the same time this is her presentation after winning the Golden Lion at the Venice Biennial for 1997, given to her for her 25 years of work in the field of the performance and video art.

The interview about 'The Great Glass' was made by Suzana Milevska, the curator of the project 'Bridge'.

Marina Abramovic was born in Belgrade, Yugoslavia, in 1946. She studied at the Belgrade Fine Arts Academy (1965-1970). Since 1973, she has been incorporated in the body-art movement. In 1975 in Amsterdam she started her personal and professional relation with Ulaj with whom she had worked joint performances and video projects 'Liberation of the Voice' (1975), 'Liberation of the Memory' (1975), 'Liberation of the Body' (1976), 'Breathing in|Breathing out' (1977), 'Immeasurableness' (1977), 'Relation in Movement' (1977), 'Relation in Time' (1977), 'Light|Bright' (1977), 'Communist Body|Capitalist Body' (1979), 'Break|Energy' (1980), 'Crossing the Night Sea' (1982-86), 'Positive Zero' (1983), 'Modus Vivendi' (1983), etc.

In the 1980-83 period she traveled to the Central African Sahara, Tahr and Gobi deserts. In 1988 together with Ulaj she realized the big project on the Great Chinese Wall, 'The Walk', out of which a 16 mm film came out - 'The Lovers'. After this project, she began to work individually and realized many performances and video projects of which more significant were: 1989 - 'The Ship is being Evacuated/The Current is Entering', 1992 - 'Becoming Visible', 1993 - 'Biography', 1994 - 'In an Illusionist Manner', 1995 - 'House Cleaning', 1995 - 'Mirror Cleaning 1, 2, 3'. Since 1990 she lectures at the Fine Arts Academies in Paris, Berlin and Hamburg. In 1995 in the Oxford Museum of Modern Art, the great retrospective exhibition 'Marina Abramovic - Objects, Performance, Video, Sound' (curator: Chris Isles) took place that was later moved to Edinburgh, Dublin, Munich, Groningen, Gent, Lyon...

S.M. This interview has been planned as a promenade between two types of methods out of which the questions will appear. The first kind of questions would be the chronological ones, while the second one would more treat some conceptual relation to the media and the themes that had been provocative for you during various period of your creativity.

I would like to begin with a question that relates to the context - the Belgrade fine arts scene of the 70's where your passage of the career took place from the medium of the classical painting into some other, then unexplored, fine arts expressions and territories. How did it happen for you to leave not only the painting but also the very presentation and its substitution with sound, which according to Chrissy Isles, means the very initiating of the crossing toward the performance?

M.A. This crossing was a gradual one, but it started very early, even with the themes of the various paintings.

The first thing I started to paint were my dreams. I did it in such way so to paint only in two colors: blue and green. From that period there was a subphase, when I realized that light should come out of the painting, that the very painting should be the carrier of light. Later, I connected this with the icons, but I also found it with Dan Flavin who connects his artworks with the neon and with the light in the icon. It was very interesting that flash: as if it were a reflection of the soul. It should have been condensed in the color. The way a picture can radiate the light was very important for me even when I was 16 years old. And then, I turned from the inner to the outside world. Then a kind of crude reality started to interest me. For a period I involved myself completely in the great traffic accidents of the trucks. Those big socialist green trucks that seemed to me like some kind of insects. I visited police stations and demanded to see real traffic accidents by such trucks - completely destroyed by the accident. I demanded to be taken on the very place of the accident in order to make sketches or photos. As a result from this, great paintings came out: I wanted very much to paint paintings that I could not hold in size with both my hands, paintings that I can enter myself completely. To be physically in the picture. Of course, that was not possible financially for me at that time; then with my friends I was stealing used scenery from theater stage decorators.

At one moment I wanted to see the look of the collision between that reality and my own world. So I went to a children's toy shop and bought little children's toy trucks. I brought them to the highway and I placed them under the wheels of the big trucks and saw how they would be hit by the bigger truck. But what was happening? The toy trucks very often remained undamaged. This became a motif in my paintings that was quickly exhausted. Afterwards I turned to the sky, and started painting clouds and human bodies. Even the very human bodies resembled the landscapes, their faces never could be seen, rather, they reminded at first of rivers, mountains, than at the very end to become amorphous, abstract like clouds.

I painted 4 kinds of clouds: clouds that were always in the sky, clouds that were coming, I had a projection of clouds from the universe, and clouds - black holes that were anti-clouds.

At that time the 'Drangularium' Group has its first exhibition at the Students' Cultural Center. The idea was that everyone should carry some object that was inspiring for him during his work, and that could not be seen in the very works. Evgenija Demnjevska, for example, brought the door of her studio which inspired her while closing and opening it. The artist Grgej brought a blanket that he used to cover himself before the very work, and thus becoming sleepy. Zoran Popovic brought a radio receiver because during his work he always listened to the radio: during the opening of the exhibition, he went to the radio station and from there he was opening the exhibition, while we listened the live broadcast on his radio receiver.

I exhibited three objects that I named as clouds. The first cloud was actually a peanut pierced with a needle, a little bit away from the wall so that it cast a shadow, while the title was 'The Cloud and Its Shadow'. The second object was a fur from sheep, and that was the second cloud, while the third one was some metal plate number, 345, that I had previously taken off from some building. Following this exhibition, my paintings became completely blue, without any objects.

Perhaps the most essential moment for the process of the disappearance of my interest for the painting was when somewhere on the sea coast I saw military aircraft that were making drawings which disappeared immediately, while the sky remained again clean like in the beginning. Then I decided to start making the projects, to stop painting and to use fire, water, air, real island, to use the basic elements. At first I did not know how to realize them, all those imagined projects were of great proportion. Then I got the notion to start using the sound. One of the notions was to place loudspeakers on a bridge, with the sounds of a tumbling bridge. The notion was that when you visually imagine something, then it really starts to exist.

Yours observations of the text of Chrissy Isles are really important, I approached the performance through the sound. The sound led me to the body. Therefore, the rhythm in the performance 'Rhythm 10' with the knives has lead me to use the body.

S.M. The performance represents the presence of the artist, 'to be over there' at the same moment with the audience, as opposed to the painting that can be exhibited without the very presence of the artist himself. How much does it mean this exposing of one's own body as an identification, shaping of the artist's subject or is merely a repeated exposing of one self as an object?

MARINA ABRAMOVIC IN THE SKOPJE CITY MUSEUM

M.A. In the performance those 'here' and 'now' are very important. It is the moment when a special construction is being made whereby the subject and the object become the same thing; that is a unification, a wedding between the subject and the object. Then a communication and an exchange of ideas between the spectator and the artist start. It is very important for the artist to be open so that he could draw energy from the audience, thus increasing his potentials to the maximum. If an audience does not watch me, then I do not make a performance, there is no reason. Same thing with the painting you give to the audience - if there is no one to see it, then you have got no reasons to create it. I give the audience the performance, my body. It is very important during the performance that you are both physically and mentally present; this is the very difference from painting where the artist is not at all obliged to be present at the exhibition; the idea in the performance is to be completely in it, not only physically, with your thoughts in Hong Kong. A magnetic field should be made in it; if this is missing, it means that the circuit is open, that there are exits.

S.M. The institutionalization of the body through the performance means also at the same time its transformation into ready made by an expression - performing that has influence on privacy. Which was your very first performance, was it also an institutionalized presentation?

M.A. Certainly, it is necessary to have a particular audience ready for watching a performance. I have even made at home some rehearsals, but the audience is a necessity. Therefore I will state as the very first one, the performance 'Rhythm 10' presented at the Edinburgh Festival where I felt this energy and in this way I can only work. This is that step, from the private into the public, from that little, short I into the higher I, that which I can make which the shorter I cannot not. In that public situation you can become a super human: the bigger the audience, the greater the transformation is. Even Duchamps was saying that the audience should be creative. Actually, the audience itself loses its privacy, and it must be here and now, there is no past and future. In this way you find yourself in some other territory. There is also another process with me, all that happens to me intimately on private basis, I make it public and universal. So my separation from Ulaj, which is a very intimate thing, suddenly becomes a model for all separations of different people who are able to project themselves in it like in the mirror.

S.M. How could we assess the value of those works that have already crossed the border of the very esthetic and thus penetrate into the sphere of the ethic, they come out of the frame and penetrate into life?

M.A. I do not have an answer to this. For me, a good artwork can be called as such only when it provokes the feeling that we have when we enter a restaurant, order a dish and in a very moment we have some feeling that somebody sitting behind us is watching us, we turn around and see that someone has indeed been watching us. That feeling which makes you turn around also awakes the good artwork, but this is not esthetics, it is some other kind of

foto: Станимир Неделковски / photo: Stanimir Nedelkovski



energy: it exists in the performance, in the African sculptures, when you see Rothko, with numerous artists who have projected high energy in their works.

S.M. Now I would like to talk about that connection that appears in your works between the performance and the video. Exactly through the medium of the video and the real, there appears one more subject: the camera - an eye that acts as intermediary between the public and the performer. The person who watches is not here anymore, his presence has been postponed. Does this feeling have an impact on the artist who is about to do a performance and how is the public stimulated?

M.A. There are several levels here. In the beginning the video camera was used only for documentation. I demanded from the cameraman only to adjust the camera and to go out of the room. I did not want him to influence the shooting, with some cuts, zooming or movement: the material had to be 1 to 1 in relation to reality. This meant only a static camera just to register the reality situation. Nowadays such shots have only a documentary function, but are useless for watching: they are terribly boring and of low quality. So when I hold a lecture of 10 hours, I use only material of one minute. In the 80's, due to the limitation of the body when you have to be at the same time on several places, another kind of necessity was imposed on me, to do performance before a camera in a studio, exclusively for the medium. This is a very different approach, one must organize the studio, recording, to elaborate all technical and esthetic moments for that video to operate at the very end instead of you, like a performance. This does not exclude the performance, this is just the second best choice. You are not anymore present here, still you communicate through the video. Those 'here' and 'now' are not lost, just the maximum is taken from another medium. It is a mere electronic substitution. In this manner was made the video art 'Onion', I am not here, this work has not been performed before an audience, yet you can still enter that drama, to feel the same energy, at least I think I have found a way to realize it.

In the work 'In Between', the audience signs a contract with me that the whole video will be watched without leaving the projection room, that the audience will give me their time, while I give my work; the audience does not have the freedom to decide how many minutes it wants to see, either it will not see the work at all or will have to see it completely.

I do not allow the audience to see just one picture. It must participate in the same way I do.

S.M. The collaboration with Ulaj meant bringing inside a second subject in the very process of creating the work, and not only during the presentation. Thereby the problem of the male/female principle has been imposed a lot before the contemporary penetration of that which the theory calls gender studies. What is your opinion of this, today, when with the feminist theory and iconography, those principles are becoming a dominant theme?

M.A. It is true that was not so popular subject matter then. My knowing Ulaj came in the true moment of my life and career, when I had reached a certain level of self-destruction with those dangerous performances. Then I wanted to go far away, I had some fanaticism which lead me to that losing consciousness in the star. When I met Ulaj, I saw a possibility for opening, I performed those three works of liberation: liberation of the voice, of the body, of the memory. At that time it was very characteristic for my looks and my works that the male energy was the dominant one, not the female. When I met Ulaj, he was working exactly on this problem: he had one work where he appeared as double personality, half of the face was in women's makeup, with long hair, on the other half of the face he had a beard and a short hair. Perhaps he was searching both genders in himself. When we got acquainted, we realized that I could have been the female part. So that symbiosis of male and female should have opened and overcome the ego: for those 12 years we never signed a work with one name only, and we never discussed whose work that was. He was a kind of an artistic hermaphrodite. That seemed to be a pioneer's job concerning what we call today problem of the gender. Even then we made research on all those paradoxes, but in our work we came also to their limit that led to that dramatic separation on the Chinese Wall. From there, one could not go further. All means had been exhausted. When I saw that limit, I could not admit to myself for the next 3 years, I could not accept the defeat. To leave my ego was for me an attempt to go higher, so when I had to return to my solo work, I felt it as a downfall, as a return to the place of the very starting point, and I have always wanted to go higher... I needed much time to realize that still I am not coming back to the same place, that actually I have changed... I was in the same river, but the water was different... For me, John Cage was a great teacher: What a harmony there was in his life and his works. For him, it was

MARINA ABRAMOVIC IN THE SKOPJE CITY MUSEUM

very important not to feed one's own ego and a child's honesty. Many artists make a prison out of their creation. For me, it is always important to go beyond my limits, so that I could surprise myself.

S.M. *The connection with Cage exists also through your interest for other cultures. During one period, when all artists left the performance, that was not your case?*

M.A. When everyone left the performance and approached the objects, there had to be yet some change.

During that period since the late 70's, all artists seemed to start painting performances, as if they could not answer the too big demands of the performance. Sometimes I say that very bad performance artists became bad painters. For me, the performance never approached its limits, it was never completely exhausted and that change was somewhat sad.

At that time, the performance was noted for its search of the body, but not of the spirit. When that leaving of the performance took place, I and Ulaj were looking for the exit in nature. We went to Australia, to that most minimalist landscape where you are indeed alone with yourself. Then we came to that mental aspect of the body that became the most significant for us: all different aspects of the body of the Aborigines, the Tibetans, the Japanese whom we were discovering and through their philosophy they had shown us the size of that area, that we in the former period just barely touched it, especially the mental aspect of the body. In this manner we arrived at the performance 'Crossing the Night Sea' that was at the same time the answer to all who were asking if we do paintings: yes, it was our live painting. I am still interested to know what represents the limit of the body and of the mental world. So I turned to the Eastern side, my Western tradition cannot supply me with adequate answers. I take from the East and give to the West. I always get from the East, while the West exhausts me. From the Aborigines I got this extreme relativism, they do not have the past and the future tense, all is now and here. Also there is no word for yes and no.

S. M. Could we say that there are the most adequate media for a particular culture?

M.A. I chose the medium in the very moment, this is like a good cook in a kitchen, he never has some particular recipe. I like to mix all media according to the needs.

S.M. The transitory objects that you exhibit in recent years represent a passage from one into another principle of interaction: from exposing one's own body and provoking the audience for interaction till the expectation of the audience to invest their own body in a particular time...

M.A. I have been always interested in transformation. I fully understood this after the 'Chinese Wall', especially in the performances, but I also understood that the audience was still very passive in it. Hence I began to make those 'transitory objects' which I never call sculptures. The audience should come through those objects to similar experiences as I have. In the moment when it is done, the very objects are not any more needed. They can be thrown away. This was the passage to an extreme kind of interaction that came with 'In Between' where the audience has no more choice to put or not 'the shoes' (one of the transitory objects), once the contract has been signed.

In the beginning the critics had repulsion for the transitory objects, due the fact that the material has become very important for me. They called them 'new age', 'spiritual', 'spooky', 'witchy'... Especially since the arrival of 'the power objects'. For me, this was a very normal connection: that which was 'the artist's body' (my body) with that which I call 'the public body' (the body of the audience).

There are two kinds of these objects: 'objects for human use' that can be used by the audience, and 'objects that are not for human use'- intended to be used by the invisible. I always maintain this distinction between the material and the immaterial world. For example, those are the two chairs, the first where anyone from the audience may take a seat, and the second is the chair having 7 meters, immediately behind him, for his soul.

S.M. Following the project staged at the Venice Biennial, 'The Balkan Baroque', and this presently in Skopje, you have been very often asked about your attitude toward the engagement of the artist whereby you have replied that these were projects that did not have so engagè message as they were more of a personal nature. Why?

M.A. I have always been scared that it might happen for the artist to answer the topic of the day, as in the papers. I am of the opinion that one work should include many levels that can be used permanently, in different times. Marcel Duchamps is the best example of this, his work are so rich with meanings that in each decade he is interpreted in different ways that are adequate for those times. Now I have read a very different interpretation than that of Schwarz. The artist has more chances or survival if he has more levels. That is why I am afraid of that engagement in the arts. That is why I did not want to call this work in Venice 'Yugoslavia', but rather to call it 'Balkan Baroque', thereby I wanted to give it a wider, global dimension. Still I think it is best for everyone to work that for which he has determined himself, as the baker bakes the bread, the artist performs art, working with his means. It is my view that such 'engagement' destroyed Beuys, when he started to be preoccupied with the social engagement he lost himself, I think that this killed him at the end. Matisse during the whole WW II painted flowers.

S. M. How the concept of the project 'Bridge' at the Museum of the City of Skopje was changed that was initially elaborated as two chairs with 5 monitors each where the projects 'Mirror Cleaning 1 and 2' were supposed to be shown and the projection of the interactive video project 'In Between'? Is it a connection only of the different cultures or also of the different periods of your life?

M.A. The whole idea of coming to Skopje and facing that forgotten storage of history initiated me to dismember that 'Mirror Cleaning' because history itself has been dismembered in same manner. I had a very strong urge to do it. When I arrived I said 'OK, 5 monitors here, 5 there', as was previously agreed. Then I realized that this does not make any sense. That the true answer to the whole situation is this dismembering of the body. I always like to work with the location, to react directly to the space. Completely intuitive like here, I always leave a possibility for something other to happen than that which has been proposed by me, in such way as is fit for an exhibition and a museum. Then when I arrived for the first time in that part of the museum, I was so excited that I knew in advance that something would happen. I started first to dismember the skeleton, then I understood that it became such a structure of its own, as a body, that is again connected with my work 'Biography'. Like breathing of the universe when gravity brings you back, you go forward, forward, and at the end you come back into your own past.

S.M. How do you connect 'Mirror Cleaning', the ritual out of which comes the title of that video project that is one part of the installation 'Bridge' with the whole project?

M.A. The Tibetan priests have that ritual when they lock themselves for 3 months in their cell and visualize the dismembering of their body up to the last bone, till the very moment it becomes dust. Then they go out and visit a graveyard and lie down next to a corpse. They do not hamper themselves before the very death, but rather they try to obtain maximum information about it, both physical and mental. This contemplation about death is imposed at one stage of life, especially when we face our own history where there had been many deaths.

S. M. Long ago, you had together with Ulaj a project named 'Communist Body|Capitalistic Body'... is he related somehow to this project?

M.A. The true title of that work which was never made public, was 'Communist Body|Fascist Body': in my diploma there was the 5-pointed red star and in his - the swastika, in this way we came to the title, to these symbols. It was more difficult for him to say. For me, that relationship is the very 5-pointed star.

S.M. Since the period of the performance in the Students' Cultural Center you have been using the 5-pointed star as a symbol or metaphor for different ideas...

M.A. The first star that I had engraved on my stomach is the alchemist's one, with the two its rays being upwards. It is in every symbolism a negative one, of the devil himself, a pentagram...

I needed many years to make the positive one. Now there are traces on my stomach of the two stars, they neutralize each other.

МАРИНА АБРАМОВИК ВО МУЗЕЈОТ НА ГРАД СКОПЈЕ

Лилјана Неделковска

ПРОЕКТОТ "МОСТ"

"Мостот се ниша 'лесно и мокно' над реката. Тој не ги поврзува само бреговите кои што постојат. Бреговите се појавуваат како бреговите кои што постојат. Бреговите се појавуваат како брегови дури кога мостот ќе се извие преку реката." (Мартин Хайдегер)

Бреговите што Марина Абрамовиќ ги поврзува со проектот Мост, реализиран во Музејот на град Скопје, се брегови лоцирани и именувани во својата симболичка густина како Исток и Запад, како два света коишто меѓусебе се спротивставени како што се спротивставени спиритуалноста и материјализмот, мудроста и импулсивноста, контемплацијата и активноста: "Јас потекнувам од Балканот, мостот меѓу западниот и источниот свет, меѓу студеното и топлото, меѓу концепцијата на источното време на бавноста и медитацијата и западното-забрзано, динамично темпо на прогресот".¹ Не е лесно да се премостат и да се поврзат толку силно изразени спротивности, особено ако мостот по кој се чекори е сопственото тело.

Марина Абрамовиќ. *Мост*, видео инсталација, детал. фото: Роберт Јанкулоски
Marina Abramović, *The Bridge*, video installation, detail. photo: Robert Jankuloski



МАРИНА АБРАМОВИЌ ВО МУЗЕЈОТ НА ГРАД СКОПЈЕ

Проектот *Мост* на Марина Абрамовиќ иако директно не нè соочи со нејзиното тело, туку ни понуди едно посредувано читање на неговите психички и физички состојби, сепак успеа на еден особен начин да ни ја доближи смислата и суштината на неговата уметничка презентација. Проектот се состоеше од видео инсталација (еден вид видео фрагменти на нејзините перформанси) и проекција на видео бим на проектот *Одењето по големиот кинески сид* од 1988., односно проекција на делото *Помеѓу* (проекцијата на *Кинескиот сид* траеше само еден ден, всушност се одвиваше само на отварањето на "изложбата"). Видео инсталацијата се состоеше од повеќе монитори разместени низ просторот на коишо се прикажуваа различни видеа настанати во различни години од нејзината уметничка активност. Оваа инсталација поради присуството на две постари работи може да се чита и како обид да се поврзат две различни времиња од нејзиниот живот: она од средината на 70-те и ова што припаѓа на 90-те години (цел еден период, тоа се годините на заедничко живеење и работа со Улај, е прескокнат). *Сечењето на звездата* од 1975. и она од 1993. поставени едно до друго, како да сакаат да ни покажат како две исти дејствија изведени во различен период, можат да се дополнуваат и вкрстуваат: хронолошкото време овде не функционира, тоа станува концентрирано и редуцирано. Во едно така концентрирано време разликите не се истакнуваат, туку се надополнуваат како што се надополнуваат различните насоки на врвовите на звездите засечени на нејзината кожа. Ваквото вкрстување и надополнување може да се прочита и на нивото на она што значи свест за сопственото уметничко искуство, на минатото и сегашното: на она болно искуство на испитување на сопствените граници на издржливост во коешто беше вклучена и публиката (кога таа во некои свои перформанси чекореше по ивицата на животот и смртта, кога своето тело го доведуваше во крајно пасивна состојба што одеше дотаму што во некои свои перформанси, како во оној наречен *Ритам*, изведен во Неапол, 1974, таа и дозволи на публиката сосема слободно да "работи", да располага со нејзиното тело) и на "сценското", контролираното владеење со сопственото тело карактеристично за 90-те. Соочувајќи се со различните фрагменти на нејзината уметничка презентација (*Сечење на звездата*, 1975. и 1993., *Чистење на огледалото* бр. 1, бр. 2, 1995, *Миење*, 1995, *Уметноста мора да биде убава*-*Уметникот мора да биде убав*, 1975, *Главите на змејот*, 1990, *Кромид*, 1996....) ние всушност се соочивме со едно дифузно доживување на делото, како нешто што се развива и трае, мобилизирајќи ги подеднакво минатото, сегашноста и иднината.

Марина Абрамовиќ, *Мост*, видео инсталација, детал. фото: Роберт Јанкулоски
Marina Abramovic, *The Bridge*, video installation, detail. photo: Robert Jankuloski



МАРИНА АБРАМОВИК ВО МУЗЕЈОТ НА ГРАД СКОПЈЕ

Во ова на извесен начин партиципираше и концептот на поставката на оваа инсталација. Поставувајќи ја во една просторија на Музејот каде се наоѓаат историски документи и материјали од комунистичкото минато на поранешна Југославија, Марина Абрамовик создаде една необична и по многу нешто иронична ситуација: она што некогаш беше свето, неприкосновено, сега делуваше неподносливо испразно и бanalно. Она против што таа критички се однесуваше, сега стана одлична сценографија, мизансцен за нејзиното дело. "Тоа е простор на моите секавања и спомени од деството, нешто од што се срамев и на што сега му давам нов контекст во веќе постојната содржина:НОВ, револуција, пароли, транспаренти, патетика...Да ми речеше некој пред 25 години дека ќе изложувам во ваков простор-ќе се изнасмеев".² Проектот *Помеѓу* од 1996 (нарачен од Музејот на град Скопје) се одвиваше издвоено во една затемнета просторија на Музејот. На проекцијата на овој проект, според замислата на Марина Абрамовик, можеа да присуствуваат само оние кои претходно ќе потпишат договор со неа дека ќе останат во текот на целото траење на проекцијата. А проекцијата трае 45 минути. Во овој проект гледачот ако сака да учествува, ако сака да биде дел од проектот, мора да ги следи инструкциите што се слушаат од мониторот. Тој мора најнапред да ги покрие очите со црн превез и во таа состојба да го слуша гласот на авторката кој со една терапевска монотоност се обидува да го релаксира и физички и психички. Потоа, откога телото се отпушта, се вади превезот од очите: гледачот е сега спремен да ги гледа сликите во кои со оштар предмет се "испитуваат" одредени делови од телото: кожата на раката, белката на окото... Целиот проект делува како една психоаналитичка терапија која што треба да не ослободи од сопствените стравови, од онаа фундаментална машинна предизвикана од сликата на телото во постојана промена. Ако се има во предвид интересот на Абрамовик за источната мисла тогаш е јасно дека тута се работи за користење на една стара техника на интроспекција, на која што психоанализата е наследник. Стравот од сопственото тело, од неговата промена и распаѓање овде треба да се замени со зголемената способност за доживување на различните внатрешни состојби што, пак, треба да го овозможи телесното и духовното прочистување. Или како што вели Марина Абрамовик: "Тоа е сосема ново искуство. Тоа е, некој вид чистење за делото да се прими со чиста свест. Тоа е и патот кон целосна соработка, разбирање, кохезија меѓу уметникот и публиката".³

1) Викторија Васева Димеска, *Мојата куќа-моето тело*. Разговор со Марина Абрамовик, Културен живот 3, 1997, Скопје, стр.58-65

2) Исто

3) Исто

Марина Абрамовик, *Мост*, видео инсталација, детал. фото: Роберт Јанкулоски
Marina Abramovic, *The Bridge*, video installation, detail. photo: Robert Jankuloski



5th INTERNATIONAL
ISTANBUL
BIENNIAL

BIENNIAL 5

5^{то} ИНТЕРНАЦИОНАЛНО
БИЕНАЛЕ
ИСТАНБУЛ



Сузана Милевска

ЈАЗИЦИТЕ
НА
УБАВИНАТА
И
МОРАЛОТ

Во време кога се зборува за естетиката на исчезнувањето и исчезнување на естетиката уметноста нужно е упатена на преиспитување на основните естетички категории. Формалистичката поделба на етички и естетички вредности на едно уметничко дело веќе се покажува како неадекватна и неприменлива поради губењето на границите меѓу уметноста и животот.

Познато е дека уште **Лудвиг Витгенштајн** (Ludwig Wittgenstein) во неговото рано дело **“Логичко-философскиот трактат”** (1922) тврди дека **“Етиката и Естетиката се едно”**¹. Подоцна, со своите аналогии меѓу јазикот и уметноста, иако зборува за автономијата на едно уметничко дело преку автономијата на јазикот што е методолошки близко на формалистите и структуралистите, сепак Витгенштајн го

навестува и бришењето на границата меѓу уметноста и стварноста кога тврди дека и стварноста може да се чита како текст кој овозможува естетско разбирање (во „Филозофските истражувања“ (1953). Подоцна, пак, за разлика од Витгенштајн за кого и етиката и естетиката се во сферата на трансцендентното, **Мишел Фуко** (Michel Foucault) се обидува да ги замени „техниките на јас“ како доминантни производи на христијанството и модернистичката опседнатост со апсолутни и апстрактни вредности со една „естетика на егзистенцијата“ која би била близка на предсократовскиот грчки тело 5 и во која етиката би произлегла од естетиката. Примерот за кралот на Кипар Никокле кој е верен на својата сопруга не само од политички туку и од естетички причини, поради тоа што “политичката моќ, бесмртноста и убавината се поврзани во одреден момент”, за Фуко претставува парадигма на таа неразделност на убавото од етичкото² - најдобро тој концепт се гледа од античкиот термин калокаигатия познат од Гозбата на **Ксенофон**.

Главната естетичка категорија, убавото, долго време беше запоставувана во теоријата на уметноста. Под налет на постмодернистичките преиспитувања на класичните естетички идеали и навраќањето на традиционалното идејно наследство денес повторно се јавува интерес и за оваа проблематика. Во периодот на воспоставувањето на модернистичките концепцијски манифести само најкласичните естетичари се уште се занимаваа со преиспитување на овој термин кој, под налетот на засилениот интерес за неговата спротивност, грдото, претре големи промени во реинтерпретацијата.

Така естетиката е заменета од една нова дисциплина која условно е наречена антиестетика со што само се проширува терминот убаво и по неговото комплетно редуцирање до апстракција повторно се најавува еден бран на негово збогатување со наративен набој.

Во насловот на Петтото меѓународно истанбулско биенале „За животот, убавината, преводите и другите проблеми“ содржани се два термина кои, токму поради формалистичките и модернистичките концепти, на прв поглед се во контрадикција: животот како тема е детерминирана односот на уметноста со реалноста додека убавината е тема која е детерминирана односот кон идеалот. Главниот селектор и куратор на изложбата, **Роза Мартинез** (Rosa Martinez), долгогодишна директорка на фондацијата La Caixa од Барселона и член на тимот куратори на Манифеста 1, се обидува да

ги стави во релација преку наративната схема на различните јазични структури. Преводот од едниот уметнички јазик - јазикот на реалноста,

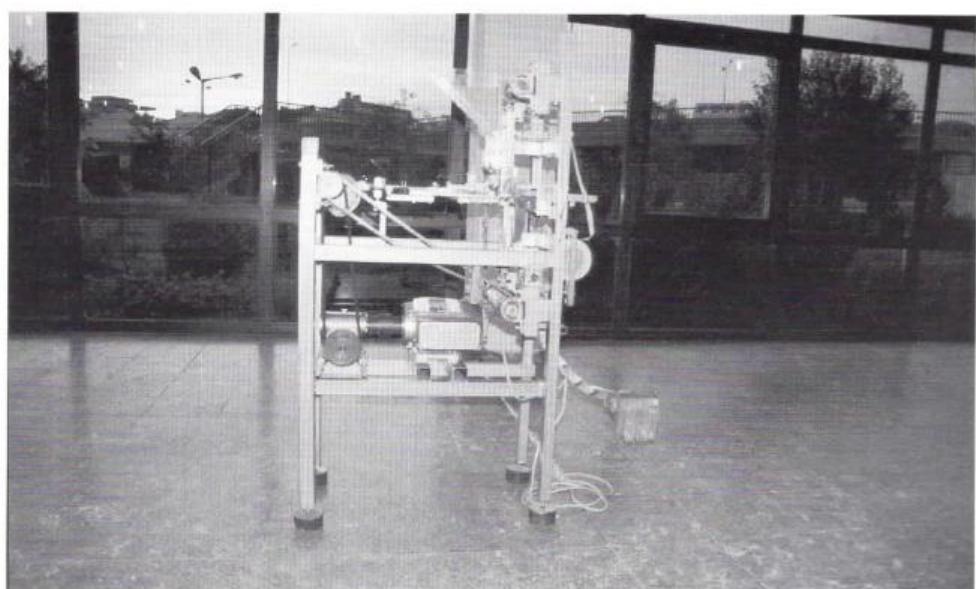
на другиот уметнички јазик - јазикот на идеалната убавина, нужно води кон некои остатоци, некои разлики во системите на репрезентација. Во својот предговор кон каталогот Роза Мартинез ја негира апсолутната врска меѓу јазикот и реалноста потсетувајќи не на арбитрарната природа на јазикот која всушност ја етаблира самата реалност со помош на сопствените правила и закони 3.

Тоа нужно води кон една релативизирана методологија при концептуализирањето на нејзиниот проект, слична на онаа на Фуко според која јазикот на уметноста е во релација со јазиците на животот. Целото Биенале е под знакот на поливалентната структура и обидот да се опфатат повеќе актуелни јазици без да се верува во можноста за нивно помирување. Само да се набројат некои од овие спротиставени тематски провокации: односот на уметничкото дело кон амбиентот, односот на делото остварено како присуство во актуелното време: преформансот, односот на уметникот кон медиумот: високата технологија како едно од средствата за промена на уметничкиот јазик, односот на уметноста кон полот и телото (тема претежно присутна во делата на жените уметници кои се половина од вкупниот број на учесници). Желбата на Мартинез со својот концепт на Биеналето да реферира и на некој начин да го инкорпорира и самиот Истанбул во изложбата, да го искористи неговото богатство на лавиринтични улици полни со различни слики како подлога за уметничките концепти на

уметниците, истовремено значеше и да се инкорпорира и целиот хаос на овој петнаесет милионски град распространет на 150 километри должина. Така, Биеналето мимикриски го доби аморфниот облик на метрополисот. Многу од делата на уметниците што беа изведени надвор од официјалните простории навистина се стопија со градската врева и престана да бидат атракција единствено за професионалната публика. Лажната метро станица на Унгарецот **Антал Лакнер** (Antal Lakner), на пример.

Експлозијата на перформанси одржани во одредени термини, но насекаде на територијата на Истанбул, а не само во главните простории на Биеналето (**Империјалната ковница** од 18 век, црквата **Аја Ирине** од 6 век и **Цистерната Јеребатан** од 6 век) зборува за уште една новина во организирањето на едно Биенале - замислата тоа да биде можност уметниците да изведат дело кое ќе биде во директна интеракција со посетителите (барем во првите денови на отворањето) во специјално одбран простор.

Перформансите на **Трејси Емин** (Tracy Emin) одржани на Истанбулскиот аеродром и во хотелот Пера Палас, во нејзината сопствена соба, најдобро ја одразуваат таа идентификација на уметникот со градот и неговите скриени катчиња. Авторката Трејси Емин својот перформанс во Пера Палас го замислува како прием на гости во својот дом каде што таа овозможува една *site seeing* турска како излет во нејзината интимна прикажувајќи приватни снимки и раскажувајќи најинтимни детали од нејзиното минато. Перформансите, пак, на **Јаел Давидс** (Jael Davids), **Еулалиа Валдосера** (Eulalia Valdsera), **Егле Ракаускайте** (Egle



Сервер Демирташ, Машина, метал, 1997 / Server Demirtash, Machine, metal, 1997.

Rakauskaite), **Шукран Морал** (Sükran Moral) беа изведени како кратки dejа ви сцени истргнати од сеќавањето, но нарацијата не беше во преден план. Фрагментарноста на претставените ритуали од различно време (било тоа да е фолклорна игра на девојки кај **Ракауските** или ритуалот на гинеколошки преглед кај **Морал**) како да беа нужно поврзани со жената како носител на структурата на ритуалот. Сенките на садовите со средства за чистење од инсталацијата на **Валдосера** поставена во Цистерната Јеребатан на сидовите добија поголема димензија и сенишен изглед, застрашувачки го потенцираа сувориот реализам на пластичните грди предмети од секојдневието на секоја жена.

Тоа беше доминантна тема и во црквата Aja Ирине каде Мартинез ги поставил најголем дел од авторките учеснички на Биеналето. Исклучително раскошната архитектура со редуцирана декоративност на оваа иконокластична црква требаше да послужи како подлога за една многу силна изјава, обид да се наметна темата за половата разлика дури и во еден амбиент на традиционална доминација на машкоста по дефиницијата: религијата. Тоа сепак се покажа како претеран, иако интересен концепт: имено, самите дела не секогаш ја оправдаваа ваквата храбра кураторска одлука: посебно предимензионираниот свечен фустан од розови и портокалови волани на американската авторка **Беверли Семс** (Beverly Semmes), поставен во олтарот на црквата, иако луцидно и иронично се подигрува со андроцентричниот концепт за христијанскиот бог, ја девастира трансцендентната рамнотежа на амбиентот - кој токму поради својата свечена убавина е одбран како локација. Од сосем неразбираливи причини во истата црква беше прикажана и видео лентата на француската авторка **Орлан** (Orlan) со нејзините документарни снимки од пластичните операции кои веќе неколку години се крајниот производ на нејзината идеја за трансформацијата на реалноста на сопственото тело како уметнички објект - *ready made*. Многу поуспешно беше нејзиното презентирање на симпозиумот каде една од панел дискусиите беше посветена токму на нејзината позната изјава **“овде е моето тело, овде е мойот софтвер”**. Токму во овој проект како да се содржани сите етички дилеми околу крајните граници на категоријата убаво во контекст на современите промени на сфаќањето на телото како траен носител на идентитетот и убавината.

Една од најстарите дилеми во естетиката за тоа дали убавото од природата може да се подвргне на истите критериуми како

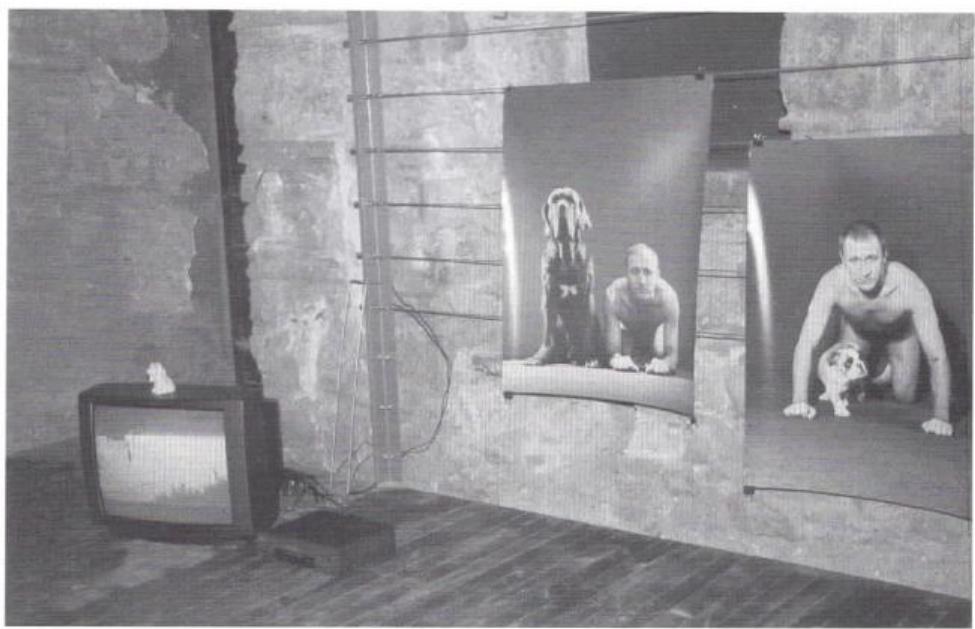


Петре Николоски, **Лејзаж - Омаж на тасманиските аборцини**, инсталација, гранки, коноп, оризова хартија, фотографии, храна, 1997
Petre Nikолоски, *Landscape - An Homage to the Tasmanian Aborigines*, installation, branches, thread, rice paper, photos, food, 1997.

и уметничкото убаво беше незабиколлива и на оваа изложба. Неколку дела директно реферираа на убавината во природата, просторот и амбиентот: концептот на австралиската авторка со тајландско потекло, **Шимрин Гил** (Simryn Gill) која ставаше зелени, невидливи печати со нечитливи текстови врз зелените лисја калкулирајќи го времето кое ќе доведе до нивно пожолтување и истовремено согледување на текстот, концептот на авторот **Беди Ибрахим** од Македонија кој со своето дело **“Напуштање на гнездото”**, енvironментална инсталација исплетена од гранки и коноп, потсетува на можноста за рамнотежа меѓу природната и човечки креираната убавина - спојот меѓу птиците и човековите дела - архитектурата од традицијата на турските архитекти при градбата на објекти да остават простор за населување на птиците како и концептот на **Олафур Елијасон** (Olafur Eliasson) во Јеребатан Цистерната да постави само една завеса од пареа врз која е проектиран спектар од бои што на површината на водата создава една фантазмагорична визија, се само некои од делата што директно се надоврзуваат на енvironменталната поетика. Од тој аспект делото **“Кадифе”** на **Лора Викерсон** (Laura Vickerson) содржи известна амбивалентност: создадено е со прицврстување на илјадници ливчиња од рози во една огромна драперија така што неговата убавина како да се натреварува со убавината на природниот цвет: сепак, тоа го поставува и етичкото прашање за уништувањето на таа иста природна убавина.

Како директно спротиставени на овие

деликатни, дискретни и често визуелно амбивалентни концепти, беа оние концепти што наедно и доминираа по бројност и просторност, всушност делата изведени во некој од медиумите на високата технологија. Видео инсталациите во кои снимките беа проектирани на различни начини (телевизиски екрани, видео бимови, LCD екрани) беа најчесто застапениот медиум на ова Биенале. За разлика од исклучиво документарниот пристап кон овој медиум присутен на почетокот на неговата појава, денес е видлива употребата и на можноста за негово наративно структуирање, значи неговата близокост со филмот. Видео инсталацијата од четири бимови што авторката **Ширин Несхат** (Shirin Neshat) ја постави во Aja Ирине како еден трилер во која самата таа се појавува во улога на прогонета жена што бега низ сокаките на Истанбул од некоја невидлива опасност повторно се надоврзува на темата: животот во метрополисот и Другоста како една скриена алтернатива на идентитетот, но и опасност за него, слично како во делата на **Пипилоти Рист** (Pipilotti Rist), **Еја Лиза Атила** (Eija Liisa Ahtila) или **Ана Лаура Алаэз** (Ana Laura Alaez), кои оваа проблематика ја преиспитуваат во контекст на различните култури на кои припаѓаат. Парадигматично за овва група дела е светлосната инсталација на Финкињата **Марија Виркала** (Maaria Wirkkala) која со сино светло ја акцентираше **Девојчината кула** за која е врзана легендата дека некој султан таму ја сокрил последната ќерка поради проклетството кое довело до смрт на сите други негови ќерки, каснати од змија.



Олег Кулик, Семејството на иднината, инсталација, фотографии, видео, 2 душека, слушалки, цртежи, 1997
Oleg Kulik, Family of the Future, installation, photo: Kalina Bunevska, SCCA

Значи, како само сината кула на Босфор да претставува засолниште од неизбежната опасност за која змијата претставува метафора во сите традиции. Она неименливото, чудното и зазорното, се уште претставуваат предизвик за уметниците поради шокантноста и радикалноста што овозможува нивното дело да дојде до границите на **"егзистенцијалната естетика"**. Присуството на видео делата на веќе починатата кубанска авторка Ана Мендиета (Ana Mendieta) која отпечатоците од своето тело со крв во седумдесеттите години ги нарекуваше **"крваво писмо"** е една посвета на сите уметници кои од животот и естетиката исткајуваат Пенелопино

ткаење за кое единствена трага се документирани записи. Инсталацијата на рускиот уметник **Олег Кулик** (Олег Кулик) составена од фотографии и видео лента од неговиот љубовен живот со кучето, кое според него е метафора за онаа животинска Другост скриена во нас против која човештвото се бори со једна пренагласена антропоцен-тричност, зборува за постојаната потреба на уметникот да ги проширува границите на термините уметност и естетика, никако не можејќи да избега од полето на етиката. Во моментот кога животот и убавината се спојуваат во еден етичко-естетички амалгам, уметничкиот произ-

вод всушност се претвора во еден театар на сировост каде што животот на уметникот станува храна за спектаклот.

Неизбежноста на схемата, невидливиот механизам под чие влијание се обликува видливата реалност, беше движечки принцип на **"Желбените машини"**, кураторски проекти (Сузана Милевска) кој беше една од придржните манифестиации на Биеналето. Уметниците од Македонија и Турција (**Игор Тошевски**, **Александар Станковски**, **Петре Николоски**, **Сервер Демирташ** (Server Demirtas), **Исмет Доан** (Ismet Dogan), **Хусеин Алптекин** (Huseyin Alptekin) и **Архан Кајар** (Arhan Kajar)) изложија дела кои на различен начин го презентираа комплексниот однос индивида-структурата. Според **Делез и Гатари** (Deleuze/Guattari) и нивното дело **"Анти-Едип"** 4 општествената желбена машина претставува многу посилна детерминанта од Фројдовата едипална триаголна семејна схема: иако скриена, ги открива потиснатите економски и социјални фантазии во едно општество. Така, апстректните принципи (убаво, желба, фантазам) се судираат со принципите на реалноста и животот и претставуваат секогаш неисцрпен материјал за уметникот - преведувач што беше проблем, не секогаш успешно разрешен, и на ова Биенале.



Orlan, "Опериран Лакан: 5-ти перформанс на пластична хирургија" - "Успешна операција", 1991
Orlan, "Operated Lacan: 5th Plastic Surgery Performance" - "Successfull Operation", 1991

ЗАБЕЛЕШКИ

- 1.Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Veselin Maslesa, Sarajevo, 1987 (6.421), str.185
- 2.Wolin, R., "Foucault's Aesthetic Decisionism", *Telos*, Nu. 67, Spring 1986, p. 83
- 3.Martinez, R., *On life, Beauty, Translations, and Other Difficulties or Finding Angels in Istanbul*, (catalogue), 5th International Istanbul Biennial, Istanbul Foundation for Culture and Arts, Istanbul, 5 Oct.-9.Nov. 1997 pp. 2-31
- 4.Milevska,S., *Desiring Machines*, (catlogue), Yuksel Sabanci Art Center, Istanbul, 2-16 Nov.1997

5th INTERNATIONAL ISTANBUL BIENNIAL

Suzana Milevska

LANGUAGES OF BEAUTY AND MORAL

When one speaks of the esthetics of the disappearance, and of the disappearance of the esthetics, the art is necessarily directed toward reexamination of the basic esthetic categories. The formalist separation into ethic and esthetic values of an artwork is already manifested as inadequate one and cannot be applied due to the loss of borders between the art and the life.

It is well known that even Ludwig Wittgenstein in his early work - "Tractatus logico-philosophicus" (1922), says that "ethics and logic are one."¹. Later, with his analogies between the language and the art, although speaking about the autonomy of an artwork through the autonomy of the language which is methodologically close to the formalists and the structuralists, still Wittgenstein foretells also the erasure of the border between the art and the reality when he says that reality too could be read as a text enabling esthetic understanding (in "The Philosophical Inquiries", 1953).

Later, as opposed to Wittgenstein who considers both ethics and esthetics to be in the sphere of the transcendental, Michel Foucault tries to substitute "the techniques of I" as dominant products of Christianity and the modernistic obsession with absolute and abstract values, with one "esthetics of existence", that would be close to the pre-Socrates Greek body *V* and in which the ethics would come out of the esthetic. The example of the king of Cyprus, Nikokle, who is faithful to his wife not only for political but also for esthetic motives, because "the political power, immortality and beauty are connected in certain moment", for Foucault means a paradigm of that inseparability of the beautiful from the ethic². - this concept is best seen from the ancient term *kalokaigatia*, known from "The Feast" by Xenophon.

The principle esthetic category - the beautiful, was for a long time neglected in the art theory. In the overflow of post modernistic reexaminations of the classical esthetic ideals, and the return to the traditional idea heritage, today again reappears the interest for this topic too. During the period of establishing the modernistic conceptual manifests, only the most classical esthetes were still preoccupied with the reexamination of this term that in the inflow of a stronger interest for its opposite, the ugly, underwent great changes in the reinterpretation. Therefore the esthetics has been substituted with a new discipline that is conditionally named anti-esthetics whereby the term beautiful is just being widened, and after its complete reduction to ab-

straction, there is announcement of a wave of its enrichment with narrative charge.

In the title of the 5th Istanbul Biennial, "*On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties*", included are two terms that due to the formalistic and modernistic concepts, at first glance are in contradiction: life as a theme is determined by the relation of the art with the reality while beauty is a theme that is determined by the relation to the ideal. The chief selector and curator of the exhibition, Rosa Martinez, a long-term manager of the Barcelona La Caja Foundation and member of the curator team for *The Manifesta 1*, tries to place them in relation through a narrative scheme of different language structures.

The translation of one art language - the language of reality, to the other art language - the language of the ideal beauty, necessarily leads to some remainings, some differences in the systems of representation. In her catalogue foreword, Rosa Martinez denies the absolute connection between the language and the reality, thus reminding us of the arbitrary nature of the language that essentially establishes the very nature itself by means of its own rules and laws.³

This necessarily leads to a methodology made relative when conceptualizing her project, similar to that of Foucault according to which the art language is in relation with the language of life. The whole Biennial is under the sign of the polyvalent structure and of the attempt to include more current languages, without believing in the possibility for their reconciliation. Let us just number out some of these opposing thematic provocations: the relationship of the artwork to the ambiance, the relationship of the work produced as the very presence in the current times: the performance, the relationship of the artist toward the media: high technology as one of the means for changing the art language, the relationship of art toward sex and body (theme mainly present in the artworks of women who are half of the participants).

The desire of Martinez, through her own concept at the Biennial to refer and in some way to incorporate even Istanbul itself into the exhibition, to use its abundance of labyrinth streets full of various images as basis for artistic concepts of the artists, at the same time meant incorporating also all the chaos of this city of 15 mil. inhabitants, extending on 150 km in length. Therefore the Biennial in mimic way acquired the amorphous shape of the metropolis. Many artworks, performed outside the official premises, indeed melted themselves with the city noise and stopped being an attraction only for the professional public. For example, the false subway station of the Hungarian artist Antal Lakner.

The explosion of performances presented in various times, but all over the territory of Istanbul, and not only in the main premises of the Biennial (the 18th century Imperial Smithy, the 6th century church Aja Irine, and the 6th century water tank Jerebatan) speaks of one more novelty in the organization of a Biennial - the notion that it would be an occasion for the artists to perform a work that will be in direct interaction with the visitors (at least during the first opening days) in specially selected premises.

The performances of Tracy Emin, staged at the Istanbul Airport and in the hotel Pera Palace, in her own room, best reflect that identification of the artist with the city and its hidden corners. The author Tracy Emin has made her performance in the Pera Palace to look like a reception of guests in her own house where she enables a site seeing tour as a picnic into her intimacy, showing private photos and



Јајел Давидс, *Никој дома*, инсталација и перформанс, Аја Ирини, 1997
Joel Davids, *Nobody Home*, installation and performance, photo: Kalina Bunevska, SCCA

telling most intimate details of her past life. Whereas the performances of Jael Davids, Eulalia Valldosera, Egle Rakauskaite and Sukran Moral were presented as brief *deja-vu* scenes, extracted from the memory, but the narration was not in the foreground. The fragmentation of the staged rituals from various times (whether be it the girls' folk dance by Rakauskaite, or the ritual of a gynecology checkup by Moral) seemed necessarily connected to the woman as carrier of the structure of the ritual. The shadows of the dishes with the cleaning stuff from the installation of Valldosera, staged in the water tank Jerebatan, obtained on the walls bigger dimensions and ghastly look, underlining in a terrible way the harsh realism of the plastic ugly utensils of the everyday life of every woman.

That was the main theme also in the church Aja Irine where Martinez placed most female authors, participating at the Biennial. The exclusively rich architecture with the reduced decorativeness of this iconoclastic church was to serve as basis for a very powerful statement, an attempt to impose the theme of a sexual difference even in an ambiance of traditional male domination in its definition: the religion. However this was seen as somewhat exaggerated, although interesting concept: namely, the very artworks did not always justify such a brave decision of the curator: the especially oversized formal woman's dress of rose and orange driving wheels of the American author Beverly Semms, placed in the altar of the church, although in a lucid and ironical way makes fun of the man-centered concept of the Christian god, devastates the transcendental balance of the ambiance - that has been chosen as a location site exactly because of its solemn beauty.

From totally inexplicable reasons, in the same church was also shown the video footage of the French author Orlan with her documentary shots of plastic operations that have been for several years the end product of her idea for transforming reality of her own body as art object - ready made. Much more successful was her presentation at the seminar where one of the panel discussions was dedicated to her well known statement: "*here is my body, here is my software*". It seems that in this project are contained all ethic dilemmas concerning the final limits of the category of the beautiful in the context of the contemporary changes of understanding the body as the permanent carrier of identity and beauty.

One of the oldest dilemmas in esthetics - if the beautiful in nature can be subjected to the same criteria like the artistically beautiful - could not be avoided also at this exhibition. Several artworks made direct reference to the beauty in nature, space and ambiance: the concept of the Australian author of Thai origin, Simryn Gill who put green, invisible seals with illegible texts on the green leaves, calculating the time for their becoming yellow and at

the same time for reading the text: the concept of the author from Macedonia, Bedi Ibrahim who with his work "Departure from the Nest", environmental installation woven from branches and thread, reminds of the possibility for balance between the natural and the man-made beauty - the connection between the birds and the man-made objects - the architecture from the tradition of the Turkish architects when constructing objects to leave room for settling of birds; as well as the concept of Olafur Eliason to place in the water tank Jerebatan just one steam curtain upon which is projected a spectrum of colors creating on the water surface a phantasmal vision, are just few of the artworks that directly relate to the environmental poetics. From that aspect, the work "Velvet" of Laura Vickerson contains certain ambivalence: it has been created by the adhesion of thousands of rose leaflets into one huge drapery so that its beauty seems to be competing with that of the natural flower: however, this puts forward the ethical issue of destroying that same natural beauty.

As directly opposed to these delicate, discrete and often ambivalent concepts, were those concepts that were dominating at the same time, in number and spaciousness, actually the artworks performed through some of the hi-tech media. The video installations in which the shots were projected in various ways (TV screens, video beams, LCD screens) were the mostly represented medium at this Biennial. As opposed to the exclusively documentary approach toward this medium present in the beginning of its appearance, today one can see evidently the use also for its narrative structuring, i.e. its closeness to the film.

The four-beam video installation, staged by the author Shirin Neshat in Aja Irine as a thriller in which she appears herself in the role of a chased woman running through the small Istanbul streets away from some invisible danger, relates again to the theme: life in the metropolis and the Otherness as a hidden identity alternative, but also as a threat to it; similarly as in the works of Pipilotti Rist, Eija Liisa Athila, or of Ana Laura Alaez, who reinterpret this theme in the context of different cultures that they belong to. Paradigmatic for this group of works is the lighting installation of the Finnish author, Maaria Wirkkala, who accented with gray light *The Tower of the Girl* of which a legend says that a certain sultan hid his last daughter there due to the curse that caused the death of his other daughters by the very snake bite. This means that as if only the gray tower in the middle of Bosphorus is the shelter from the inevitable danger which is metaphorically represented by the snake in all traditions.

What cannot be named, the bizarre and the odious, still is a challenge to the artists because of the shocking and the radicalism that enable their work to reach the very limits of "*the existential esthetics*". The presence of the already deceased Cuban author, Ana Mendieta, who called her bloody body prints in the 70's "*a blood letter*", is a dedication to all artists who weave out of life and esthetics a Penelope weaving of which the documentary footage is the only trace.

The installation of the Russian author, Oleg Kulik, made up of photos and video footage of his love life with a dog, which according to him is a metaphor for that animal Otherness hidden in us against which mankind fights with a much accented human centralization, speaks of the permanent need for the artist to widen the limits of the terms - art and esthetics, but with no escape from the field of ethics. In the moment when life and beauty are linked

in an ethical and esthetic amalgam, the art product actually is transformed in a theater of brutality where the life of the artist becomes food for the spectacle.

The inevitability of the scheme, the invisible mechanism which influences the visible reality, was the moving principle in "The Desiring Machines", the curator's project (Suzana Milevska) which was one of the supporting manifestations at the Biennial. Artists from Macedonia and Turkey (Igor Tosevski, Petre Nikoloski, Server Demirtas, Ismet Dogan, Huseyin Alptekin and Arhan Kajjar) performed artworks that in various ways presented the complex

relation of the individual vs. the structure. According to Deleuze and Guattari and their work "Anti-Oedipus" 4, the social desiring machine presents a much stronger determination than the Freudian Oedipus triangular family scheme: although hidden, it reveals the inhibited economic and social phantasms in a society.

In this way, the abstract principles (beautiful, desire, phantasm) collide with the principles of reality and life, and are always an endless material for the artist - translator which was a problem, not always resolved in a successful manner, also at this Biennial.



Егле Ракаускайте, Стапица, прогонство од рајот, перформанс, Аја Ирини, 1997
Eglė Rakauskaitė, Trap. Expulsion from Paradise, live sculpture, Aja Irini, 1997

Јирген Томас

НАД ПОВРШИНАТА

„Паралели“: Галеријата на Ифа во своите нови простории ги претставува делата на четири млади уметници од Македонија

Светкавата бронзена скулптура на голема мачка потсетува на некоја египетска зооморфна пластика. Таа е поставена врз еден цилиндричен постамент и со погледот е свртена кон црнобелите фотографии на сидот. Нив ги има 28 и поставени се во два реда. Во горниот ред се планински пејзажи, а во долниот сцени од морскиот брег.

Томе Ачиевски своето дело го нарекува „Големиот чекор назад“. Во него тој ги комбинира праксите на вода и земја со една од првите човечки култури и така потсвесно филозофски ги поставува прашањата од каде доаѓа и каде оди човекот. Оваа репрезентативна дела на македонската уметност сега може да се види во Галеријата на Ифа.

Институтот за односи со странство, кој својата прва изложба ја имаше во 1991 година во Берлин, е специјализиран за уметници од Средна и Источна Европа. Изложбата со која Галеријата ги отвора своите простории во новото седиште овој пат ѝ се посветува на Македонија.

Трудовите на четворица уметници можат да се видат под насловот „Паралели“. Веќе самиот наслов на изложбата треба да укаже на тоа дека македонската култура на деведесеттите години се развиваала во голема мера аналогно на Западноевропските трендови и тенденции. И во Источна Европа уметниците се обидуваат во своите трудови да го отсликаат времето во кое живеат, да ги изразат своите чувства и да го развиваат својот уметнички речник. Сите дела што се изложени во Галеријата на Ифа се настанати или направени оваа година,

Томе Ачиевски, Големиот чекор назад (детал), 1996/97
Tome Adžievska, *The Big Step Backward* (detail) installation view



Славчо Соколовски, Арсенал, 1997 (детал од инсталација)
Slavco Sokolovski, *Arsenal*, 1997, installation view



што значи дека го презентираат најактуелниот уметнички развој. Уметниците што излагаат се сите на возраст од 30 до 40 години. Тројца од нив се родени во главниот град Скопје, а еден од нив, Јован Балов, од пред две години живее во Берлин. Балов се претставува со една инсталација од осум слики во масло кои декоративно се поставени во фрзови од едноставни геометриски мустри. Со примената на осумаголен шаблон настапуваат серијски комбинации, кои навидум се строго подредени, а всушност истовремено постојано се прекршуваат и со тоа водат до апсурд.

На прв поглед трудот на Славчо Соколовски „Арсенал“ се чини премногу разбирлив во заднината на актуелната југословенска историја. Трудот претставува девет отисоци на разновидни модели на пиштоли во глина кои се строго подредени еден до друг во подеднакво големи дрвени сандаци. Тука сетилно се рефлектира за военото и мокта, за нивелирањето и потиснувањето на индивидуалната слобода што тие ги носат.

Инсталацијата на Јован Шумковски „Над површината“ се состои од 18 плочи од полиестерна смола осветлени со рефлектори, кои како да светкаат од еден темно обоеан базен со вода. Тие делуваат како светкави биволски очи, кои во себе имаат вметоци и потсетуваат, час на минерали, час на артефакти на човечката цивилизација. Од едно опкружување потопено во општа мистична темница тие на набљудувачот му праќаат мистериозни пораки чиешто дешифрирање во голема мера нему и му се препушта, а во секој случај тераат на размислување.

Превземено од *Berlinger Morgenpost, Berlinger Algemeine*, Берлин 2. 09 1997.

Јован Балов, изглед од инсталацијата 1996/97
Jovan Balov, installation view, 1996/97



Јован Шумковски, Над површината, детал од инсталацијата, 1996/97
Jovan Sumkovski, Above the Surface, installation view, 1996/97



МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ, СКОПЈЕ, СЕПТЕМВРИ - ОКТОМВРИ 1997

Соња Абациева

ЛУЈ КАН СЛИКАР
1967 - 1997
LOUIS CANE ARTISTE PEINTRE

"ЛУЈ КАН СЛИКАР 1967 - 1997" е проект што нашата познаничка од изложбата Похота - француската историчарка на уметноста и експерт за групата Supports-Surfaces - Мари Елен Гренфедер (Marie Hélène Grinfeder) од Париз го направи специјално за Музејот на современата уметност во Скопје.

Сликарот, скулпторот и теоретичарот Луј Кан отвори ново поглавје во француската и светската уметност. Она што ние во Македонија подобро го знаеме е секако творештвото на припадниците на Париската школа, односно сликарите на француската традиција. Оваа изложба нè информира за она потоа: за свесното рушење на митот на модернизмот и традициите и за свртувањето кон постмодернистичкиот дискурс. Ако неколку скулптори во светот го проширија поимот за скулптурата, Луј Кан и групата на која ѝ припаѓа - Supports - Surfaces - со постапката на деконструкцијата, извршила екstenзија на поимот сликарство, давајќи му ослободувачка и социјализирачка димензија.

На оваа изложба јасно се чита безобрзирната манипулација со сликарските елементи (боја, форма, потег, линија, композиција, перспектива). Луј Кан секоја одделно од овие класични состојки (преку постапката на сечење, колажирање и размрежување) ги издвојува, им дава рамноправен статус и ги враќа на друг начин во едно дело. Секој сликарски елемент се третира во прво лице единина, хиерархиите се заменуваат со една демократска форма на релативизација. Платното без рамка, не ја претставува повеќе класичната позиција на сликата како прозорец, туку сликата-рамка и зидот заеднички ја претставуваат целината, и по значење еднакво му припаѓаат на просторот. Луј Кан ја употребува формулацијата "фреска без сид" или "сид без фреска", за да ја нагласи плошноста на сликата и нејзината незамисливост без сидот како подлога. "Да се слика на платно без рамка е како одлепување на фреска", е негова поинаква формулатија на истата постапка. Страсното аналитичко понирање во сликарската феноменологија: во телото на бојата, потезите или формата, е соопштено со јазикот на сладострастието, еротската желба да се допре невидливото. Колку и да ги читаме француските структуралисти во неговите декомпонирани - компонирани платна без рамки, останува чувството на дело со голем респект, своевиден омаж на сликарството видено од специфичен авторски агол.

Приказната за ослободувањето на платното е експлицитно раскажана на оваа изложба. Фигуративните дела и скулптурите на Луј Кан се други приказни, мотивирани на друг начин, но артикулирани со истата уметничка екстаза.



Луј Кан, Louis Cane Artiste Peintre 1967 - 1997, изглед од изложбата во МСУ, Скопје
Louis Canes, Louis Cane Artiste Peintre 1967 - 1997, exhibition view, Museum of Contemporary Art, Skopje

МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ, СЕПТЕМВРИ 1997

Викторија Васева Димеска

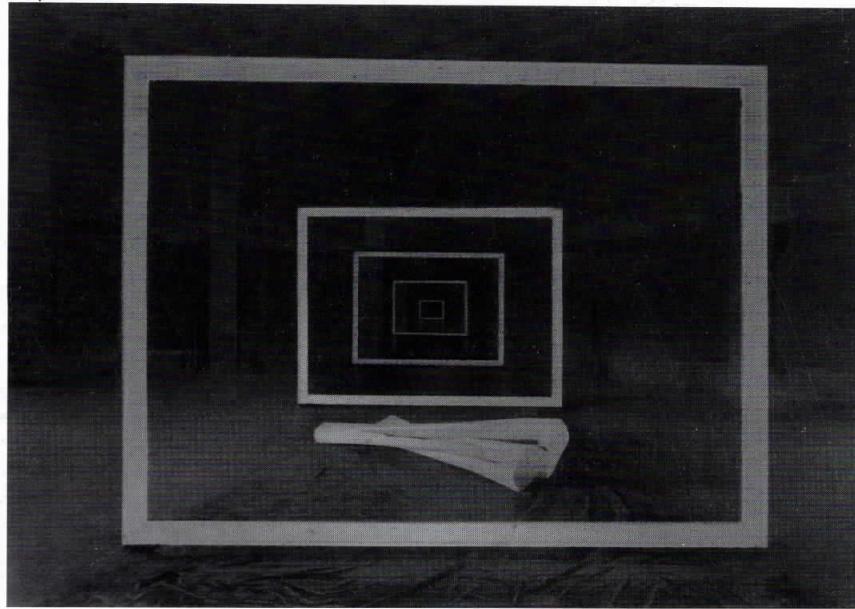
МАРГАРИТА КИСЕЛИЧКА КАЛАЈЦИЕВА

Затворената безвремена димезија во сценичниот простор на Маргарита Киселичка Калајциева како илузија за една желба, како визија за едно сновидение ефектно ја инсинуира влегување во она другото, во комората на трагите на сопствениот процес на размислување. Всушност, овој проект може да се прифати и како "пиеса" во два дела: единот е статичната градба- музеј – витрини во кои ја сместува археолошката збирка од личниот творечки инвентар (или како саркастична алузија на затворена институција), што е надвор од светот на авторот, но не и вон од него. Тој е предизвикувач на респектот од публиката кон овековечено- осведочени вредности. Во другиот навлегуваме во вистинскиот, духовниот простор на авторот што треба да стане и дел од нашиот простор (за оној што бара нешто повеќе од она што некој друг веќе го етаблирал) и таа инсценерирана безвременост тука треба да ја почувствуваат, доколку успееме да ја отвориме невидливата порта.

Зборувајќи за содржината на овој проект и неговата убедливост, сметам дека таа е пред се содржана во убедливиот и сензibilниот говор на тактилната структура на дрвото, неговата лесно, суптилно моделирана изворна форма чии законитости авторот знае да ги почитува и тие самите веќе го оправдуваат и визуализираат поголемиот дел од нејзината прикаска за безвременото. Киселичка го преобразува просторот, создава "обвивка"- сцена за она што како предмет – скулптура како содржина или како дел од трагите на времето, ќе го постави во овој илузионистички амбиент. Неговото "губење" – смалување во времето го инсценира со оптичкото смалување на квадратот што намален се умножува- се губи во перспективата, бележејќи го времето како годовите на дрвото. Другата безвременост или паралелната прикаска за безвременото ја создава нејзината пластика како дел од оваа "ода" за просторот и времето. Всушност, веќе познатите кодови ги преобразува на еден магиски начин. Просторот постои и како мобилен – како движење и како одраз на предметот- скулптурата, што всушност станува средиште на емоциите и движечка сила на делото. Оваа симболично- магиска "слика" за тајните представи и праслики потекнати од митските изворишта, имаат во себе некоја чудна енергија што оди кон ритуалното обновување на животот – таа е посредник меѓу праисконските сили и модерниот сензibilitет, оној двигател што од општиот хаос може да ја издвои реликвијата на безвременоста како ритуален двигател, како сила што води од неспокој кон позитивна контемплација и разбирање.

Втората битна карактеристика што го дефинира односот меѓу скулптурата и амбиентот- просторот, е концентрирање на предметот врз средиштето, упатување кон јадрото на амбиентот, во овој случај кон замислената точка во бесконечното. Скулптурата во својата единственост ја свртува кон просторот без непотребни планови – таа е сведена на примарен облик со што сугерира довршеност, поставувајќи го просторот немоќен да ја менува формата, да ја раздели, прекрши или дефинира поинаку од нејзината внатрешна одреденост. Од друга страна, светлосната обвивка просторно ја (до) дефинира скулптурата. На тој начин Киселичка ги поставува просторот и скулптурата во него како веќе дефинирани целини во заемен дијалог, каде што се хармонизираат, го "фаќаат" ритамот, создаваат амбиентална целина, без да му се даде приоритет на еден од овие носечки елементи на овој проект.

Станува збор за организирање на просторот како интензивна сила што притиска со сите негови можни агенси за "деструкција" на скулптурата, која, од своја страна е создадена и поставена така да не дозволува можност за поместување на нејзината обликова дефинираност. Светлината пак, освен што има улога на "модератор" на пластичниот облик, го преобразува неговото значење во контекст на просторната поставеност, како што истото го чини и со просторот во односот на скулптурата и во таа смисла станува заеднички именител и на двета носители на оваа просторна целина.



Маргарита Киселичка Калајциева, Безвременост, 1997 / Margarita Kiselicica Kalajdjeva, Timelessness, 1997

МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ, ЈУЛИ 1997

Викторија Васева Димеска

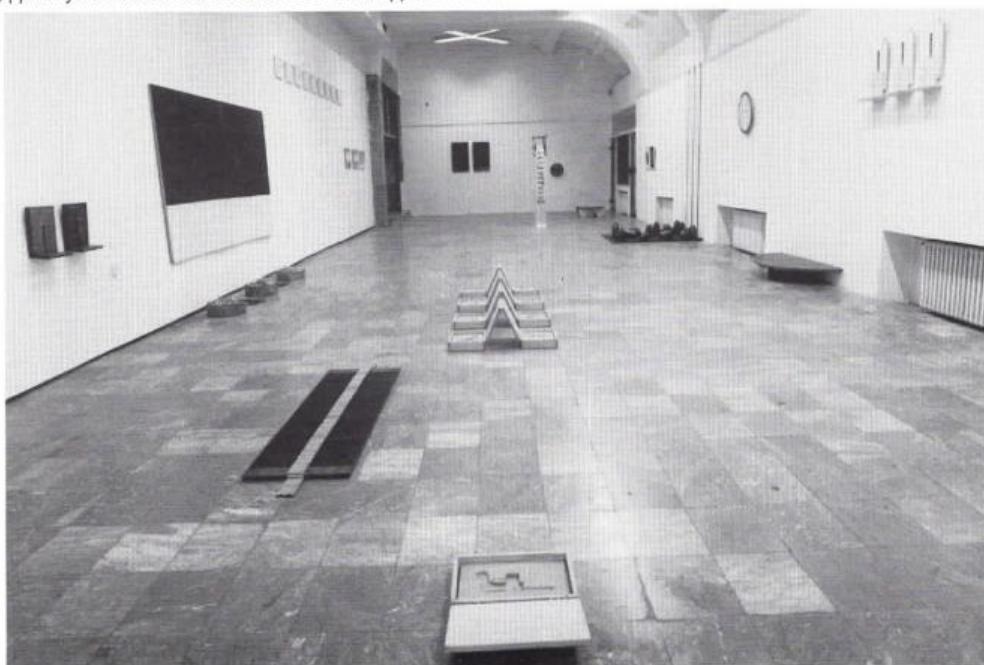
СЛАВЧО СОКОЛОВСКИ

Од делата изложени во Музејот на современата уметност 1994 година, што подразбираат патина на енформелистичка структура, преку опусот што следува потоа и каде што вниманието е концентрирано врз текстурата (дрво, олово, малтер...), Славчо Соколовски го предложи амбиентот во кој "невидливото ќе се преточи во видливото". Она што е воочливо веќе од првите негови творечки чекори е тенденцијата кон знаковност или симболична знаковност, геометризирана форма, во почеток пригушена, само иницирана. Како што тоа добро го забележа Лазо Плавевски , веќе следната, 1995 година , инсталацијата Чин во Чивте амам, донесе одредени поместувања во начинот на ликовното изразување на иницијалните елементи: до понагласена геометризација, симболичност и чувство или потреба за тактилност (онаа што така срамежливо се јавува во неговиот циклус Едра, Пристанишна беда и Слики со оловна рамка) и која во натамошното обликување станува процесуална, ритуална.

Славчо Соколовски е сентиментално, носталгично чувствителен на својот свет, на инвентарот на сопствената традиција и на минатото. И таа носталгичност што се поткрепува со меморираниот инвентар на облици и парцијалните сеќавања се воедно и знак и симбол на неговата ликовна иконографија. Тој специфициран грст симболи, , некогаш повторување на одделни решенија : клинови, крстови, софри... според својата симболична форма се лични реликви на авторот. Во последната негова изложба тие се "регрутираат" во новосоздаден амбиент- "еден мал универзум на форми и симболи реализирани како објекти". Ако порано клиновите, како и софрите , крстовите... сме ги сметале за иконизирани симболи (со познати, општи значења), сега тие добиваат некои други конотации преминувајќи од општо кон поединечно, во посебни значења релевантни на светот на авторот, на неговиот ликовно- асоцијативен вокабулар, каде што не е толку битен редоследот, на симболи-објекти, туку звукот и ритамот. Дисперзијата на облиците отвора прашање токму за редот и редоследот кој вушност и не е онаа значајка релевантна за визуелното прифаќање и бележење на целината, но е значајна за нејзината внатрешна содржина. Таков каков што е, овој арсенал на облици, на меморирани определени слики, е дел од содржината на неговиот свет – неговата автобиографска историја, каде што од сеќавањата го одбира она највпечатливото, што веќе се опредметило во подсвестта и што го дефинира со елементарен облик-символ. Оттука сите поединечни форми поставени во просторот на неговиот Арсенал, на неговата духовна куќа, имаат своја заснованост, своја внатрешна логика на постоење и поставеност (потпрени или обесени на сидовите, легнати на подот или исправени во просторот) во аурата на Славчо Соколовски, во неговиот простор за меморија каде што го означуваат неговото Стварно, неговото творечко чување на истината за делото. И како просторен вид и како носители на одреден емоционален набој, тие го имаат заедничкиот именител: трајност, повторување на облиците (како убедливост) каде што знакот-символ се јавува како носител на разновидни функции. Сите тие бележат едновремено траење на повеќе материјалности, ситуации на заемно делување.

Уметничкиот свет во Арсеналот на Соколовски е делумно воспоставена хармонија и рамнотежа во немирот помеѓу виденото (светот) и доживеаното(јас), заснована врз платформите на смиреност и неспокој, создавајќи нова поетика на просторот и една поинаква, "интровертна" реалност. Можеби тоа е оној баланс со кој Соколовски ја смирува сопствената потреба за нарација, оставајќи тука, во визуелното, во определената идеја, простор за интрига. Педантно уредениот амбиент создава слика и за одредена можна иронична уреденост на фрагментираните форми-сеќавања, како музејски депониран материјал.

Но, вушност, дали уметникот навистина тоа сакал да го каже?



Славчо Соколовски, Арсенал, 1997 / Slavco Sokolovski, Arsenal, 1997

Д-р Борис Петковски

ХАНС БЕЛТИНГ: "КРАЈОТ НА ИСТОРИЈАТА НА УМЕТНОСТА"

Библиотека Идеи,
"Култура", Скопје 1997

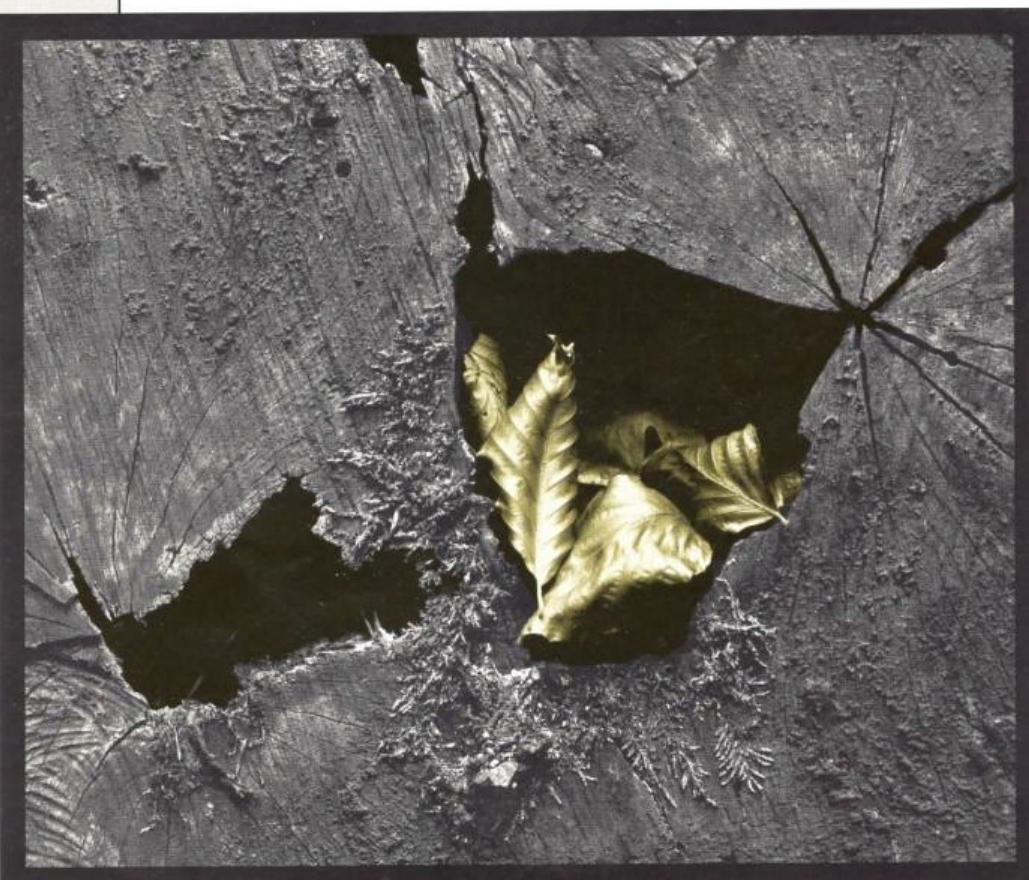
Ханс Белтинг (1935) е германски историчар на уметноста со мошне широк домен на научни истражувања, оплодени со голем број книги и студии поврзани со нив. Долго неговиот првостепен интерес, со кој стана познат на меѓународен план, беше средновековната историја на уметноста, со особена нагласка врз византиската. Сето тоа одеше наспоредно со универзитетската кариера: Белтинг ја започна во Хамбург, а од неколку години наваму ја продолжи на Високата школа за визуелни уметности во Карлсруе. Се видоизмени и научно - поблицистичкиот ангажман на Белтинг: веќе во 1983 година излезе неговата книга "Крај на историјата на уметноста?", која покажа дека тој во меѓувреме се посветил на современата уменост и тоа со проблематизирање на смислата на сопствената професија на историчар на уметноста. Книгата доживеа англиско, француско, јапонско и италијанско издание: последното беше со наслов "Крај на историјата на уметноста или слобода на уметноста" (1991). Дека тоа значеше развој на Белтинговата концепција и постепена "радикализација" на неговите согледувања, е јасно во најновата верзија на неговата книга (1995) која сега гласи "Крајот на историјата на уметноста"(?). Таа е значително поголема од претходните изданија, зошто во неа се вклучени низа нови подрачја: Белтинг ги проучил и претставил за низ ниво историско уметничко, философско и естетичко проучување, да ја проследи и докаже постапната радикална преобразба на битието, смислата, функцијата, формите во кои се пројавува ликовното творештво во овој век. Без разлика на редица "заобиколувања" на важни и творечки, ликовни и теориски пројави - дискурси, Белтинг пружа своевидна синтеза на некои од најуспешните аспекти на уменоста од овој век.

Битна цел на вакви последувања и настојувања на Белтинг е: со постојани референци на минати епохи како парадигми за "чиста" и "непроблематична" ликовност, да се докаже дека безграничната слобода на творечките зафати во доменот на ликовната уменост, конечно се нејзино своевидно укинување како структура која може да се мисли и "обработува" од традиционалната историја на уметноста. А таква е, и според Белтинговите согледувања, веќе историјата на уметноста и ликовната критика кои се искажуваат за ликовни појави од пред неколку децении: Белтинг постојано приведува аргументи на други теоретичари и на самите уметници што се повод за неговите идеи. И тој неминовно тргнува од големиот "смутливец" Марсел Дишан, како проектант за сета цинична деструкција на сите сакрални вредности на сета уметност до него и по него. Белтинг ја следи линијата која тече од американскиот неодадаизам, францускиот нов реализам, до Флуксус и Јозеф Бојс, често

низ дијалог со втемелувачите на модерната: Пикасо, Леже итн. Во различни делови на книгата, Белтинг го следи импактот на големата институционална и пазарна машинерија врз сите овие творечки текови. И од нив произлегува поврзаноста на аксиолошките категории на историјата на уметноста и особено на милитантната критика, со инстанците на моќта: музеите, галериите, аукциите, стокопазарните машинацији со уметничкото дело како со секоја друга стока од вредност. Сакајќи или не, Белтинг ја насочува мислата на читателот да ја сфати и другата сфера на денешното творечко искажување: сите форми на концептуалната уметност ("стари" и "нови"); перформансите, телесната уметност, инсталациите, сите видови на производство на визуелни настани, ефекти, проекти итн. со кој и да е електронски апарат /уред/ постројка, како "недофатливо" за поранешните методолошко-аксиолошки матрици. Според Белтинг досегашната историја на уметноста е завршена, зашто е завршен овој вид историски процес на "производство" на уметничкиот предмет кој можеше да се подведе под сите нејзини категории. На свој личен, редукционистички начин, неодамна во нашата средина Марина Абрамовиќ најави дека уметноста во наредниот век ќе се движи по патеката што таа ја следела и ја следи: непосредна (ако треба провокативна или телепатска) релација со публиката и тоа со сите средства.

Белтинг иднината на уметноста ја програмира такашто таа нема да се разликува од животните акции на човекот кој штедро се служи со сите придобивки на технолошката цивилизација. Всушност може и да нема "уметник" во "традиционната" смисла на зборот: секој кој ќе ги владее темелно перформансите на модерните електронски или други продолжувачи на нашите сетила и моќи, потенцијално (а веројатно "подобро" од "необучениот" уметник) ќе ги покрене и користи и нивните "естетски способности". Претпоставка која никако не е нелогична. Но таа тогаш навистина бара: некаде тука е мислата на Белтинг - и специфично обучени "оценувачи", како што и за оценувањето на "старата" уметност се посакува барем минимум техничко знаење. Во мојот поговор кон македонското издание на Белтинговата книга при "Култура" во Скопје (1997), а во превод на Леонора Јаковлевска, беше укажал дека сите предвидувања: а тоа го покажува и годинашното Биенале во Венеција и неколку меѓународни уметнички прегледи во самата Германија, за едностранична или ексклузивна ориентација на уметничкото творештво (историското искуство тука е непоколеблив аргумент), се проблематични и неприфатливи. Но тоа никако не го намалува големото значење што го има за нашата средина објавувањето на Белтинговата книга за "Крајот на историјата на уменоста".

Pre-press & Print Pre-press & Print Pre-press & Print

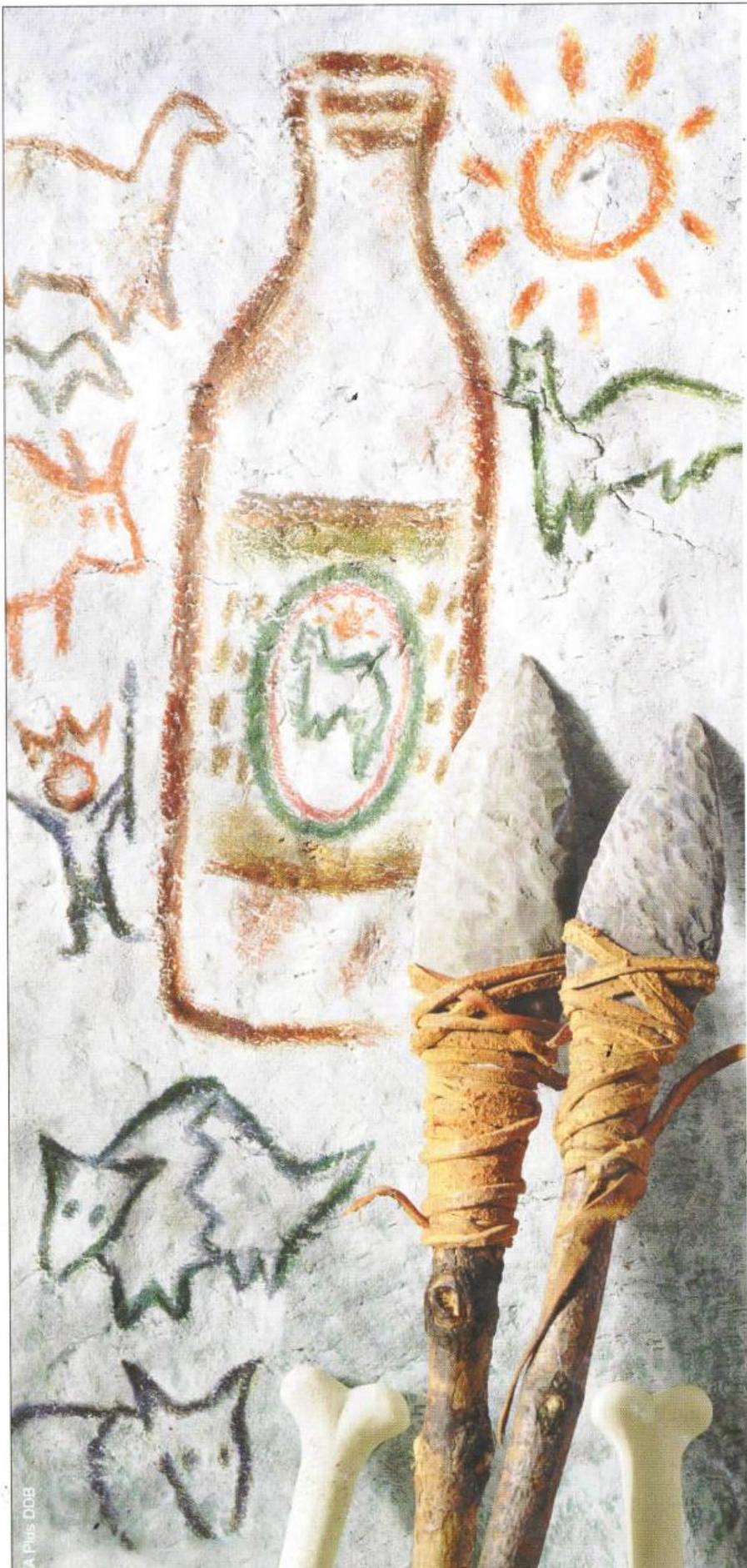


skenpoint • Lourens Coster



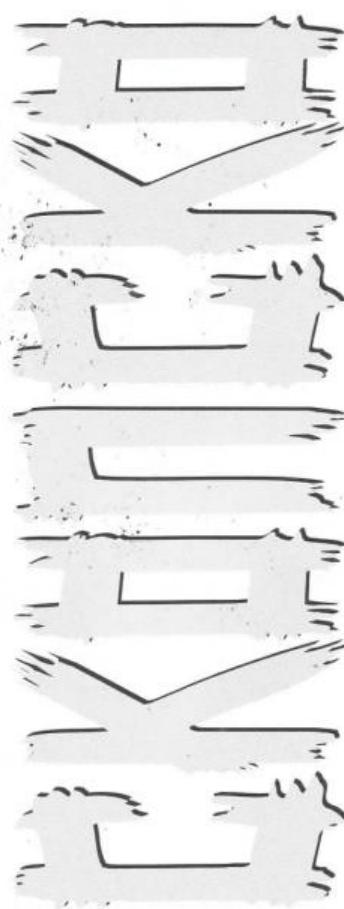
ИЗБОЗДА И КРЕДИТНА БАНКА а.д.
EXPORT & CREDIT BANK INK
SKOPJE

RICA e G.



IDEA plus DDB

пиво со традиција



...у се е можно!